

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY VE VYBRANÝCH FIKTIVNÍCH
DOKUMENTÁRNÍCH FILMECH**

Ilona Malá

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Bernard

Oponent práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and New Media

Department of Editing

THESIS

MEANS OF EXPRESSION IN CHOSEN FICTION

DOCUMENTARY MOVIES

Ilona Malá

Thesis advisor: prof. PhDr. Jan Bernard

Examiner: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Date od thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY VE VYBRANÝCH
FIKTIVNÍCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMECH

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

Cílem této práce je nalezení a rozbor typických nástrojů mockumentu vycházejících převážně z dokumentárního filmu a jejich následné porovnání jejich užití v mockumentu.

Jednotlivé vyjadřovací prostředky budeme hledat metodou komparace, již podrobíme několik mystifikačních audio-vizuálních děl. Díla jsou vybrána s ohledem na co největší různorodost, ať už z hlediska tématu nebo jeho zpracování.

Analýzu konkrétních skladebných postupů doplní historický a teoretický kontext.

Klíčová slova

mockument, dokument, fikce, realita, inscenace, stříhový film, found footage, cinéma vérité, mystifikace

Abstract

The purpose of this thesis is to find and analyse mockument's typical tools which are based on documentary form, as well as subsequent comparison of their use in mockument.

We will compare several mystificational audio-visual texts in order to find it's means of expression. Texts were chosen with respect for maximum diversity considering their theme and form.

Analysis will be supplemented with historical and theoretical context.

Key words

mockument, documentary film, fiction, reality, inscenation, found footage, cinéma vérité, mystification

OBSAH

1. ÚVOD	1
2. VYMEZENÍ POJMU MOCKUMENT	4
2.1 DOKUMENTÁRNÍ FILM	4
2.2 PARODIE	6
2.3 MOCKUMENT: NON-FIKČNÍ FIKCE	7
2.3 THIS IS THE SPINAL TAP – PRVNÍ MOCKUMENT	10
2.4 FIKTIVNÍ REPORTÁŽ V ÉTERU	12
3. ANALÝZA NÁSTROJŮ MOCKUMENTU	15
3.1 PRVNÍ VAROVÁNÍ A DIVÁCKÉ OČEKÁVÁNÍ	15
3.2 HAND-HELD KAMERA A REAKCE NA PŘÍTOMNOST KAMERY	20
3.3 PRŮVODCE	26
3.3.1 SUBJEKTIVNÍ KOMENTÁŘ	26
3.3.1 OBJEKTIVNÍ KOMENTÁŘ	28
3.3.3 PRŮVODCE VE VZTAHU K AKTIVITĚ DIVÁKA	31
3.4 MLUVÍCÍ HLAVY: VÝPOVĚĎ PŘEDMĚTEM MANIPULACE	32
3.5 STŘIHOVÝ FILM A FOUND FOOTAGE	35
3.5.1 SPOLEČENSKÝ APEL VE STŘIHOVÉM MOCKUMENTU	38
3.5.2 PROBLEMATICKÁ REKONSTRUKCE	41
3.6 AUTENTICKÝ A STYLIZOVANÝ ZVUK	44
3.7 SOUDRŽNOST VYPRÁVĚNÍ	48
4. ZÁVĚR	50

1. ÚVOD

Jako střihačka pracuji převážně na dokumentárních filmech. Vždy mě zajímalo, kde jsou divákovy hranice – kdy ještě zobrazovanému stoprocentně věří a jaké elementy ho ruší, upozorňují ho na svou inscenovanost a uvádí jej v pochybnosti. Střihač by měl umět divákovy reakce předvídat a stříh materiálu vést tak, aby byl divák ovlivněn takovým způsobem, který si my, jako filmoví tvůrci, přejeme. A v dokumentárních filmech je střihačův vklad zásadní, jak nám ukázal už Dziga Vertov ve své *Kinopravdě* a ve filmu *Muž s kinoaparátem*.

Když jsem ale narazila na inscenované dokumentární filmy nebo na fiktivní dokumenty, vyvstaly pro mne nové otázky. Jak vypadá stříhová skladba v dílech, která kombinují postupy hraného a dokumentárního filmu? Jak se pracuje v mockumentu s očividnou (tedy neskrývanou) nebo skrytou lží? Jak tuto ambivalenci vnímá divák? Jakými prostředky autoři na diváka působí, aby propadl klamu, a jak ochotně je taková šalba přijímána?

Filmy, kterým se budeme věnovat, bývají označovány jako mockumenty, pseudo-dokumenty, fiktivní nebo falešné dokumenty, hybridní dokumenty, mystifikační dokumenty, paradokumenty, kvazi-dokumenty, cinéma un-vérité, hoax filmy, docu-comedies, černé komedie v rouše dokumentárního filmu a podobně.¹ Tyto specifické filmové tvary si půjčují formu dokumentu, avšak naplňují ji fiktivním obsahem. Terminologie není sjednocená, ačkoliv filmy vykazují vzájemné podobnosti a dalo by se hovořit o určitém žánru. V české i zahraniční literatuře se zřejmě nejčastěji objevuje označení *“mockument”*.² Tento termín vystihuje podstatu vybraného *“žánru”* velmi přesně, protože odkazuje na vlastnost kopírovat, zesměšňovat a podvracet již existující filmové

¹ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 1

² Říká se, že pojem *“mockument”* zpopularizoval režisér Rob Reiner, když ho začal používat ve spojitosti se svým filmem *This Is The Spinal Tap* (1984). Neznamená to však, že parodie na dokumenty (dokumenty ve smyslu materiálů, které mají reprezentovat realitu a jsou představovány široké veřejnosti) začaly vznikat až v 80. letech. Pokud se na mockument máme podívat jako na určitý modus nebo kód, patří do něj i řada děl, která vznikla už mnohem dříve, ale byla označována jinými pojmy. Pro zjednodušení budu ale i pro ně používat označení *“mockument”*.

(dokumentární) formy, se kterými je publikum dobře obeznámeno.³ Proto budu termín “mockument” používat i ve své práci.

Tyto filmy kladou na diváka vysoké požadavky. Provokují ho k aktivitě, protože samy hledají svou svébytnou formu. Často by se daly označit spíše za experimentální film, a ačkoliv vychází z kánonů jiných druhů filmů, jako je klasický dokumentární film, horor nebo komedie, divák si stejně musí najít k pochopení konkrétního filmu svoji vlastní cestu.

Nemám v úmyslu vytvořit kvantitativní přehled mockumentů ani esej, která by byla spíše filozofickou polemikou o vztahu reality a fikce. Takové teoretické práce již na FAMU vznikly. Mým cílem je analýza konkrétních vyjadřovacích prostředků mockumentu a úvaha nad jejich využitím v praxi.

Pro analýzu, která je jádrem této práce, jsem vybrala mockumenty, jenž bývají vyzdvihovány pro jejich formální nebo obsahovou jedinečnost. Nejde o hraná díla, která obsahují dokumentárně zpracované sekvence, ale o filmy, které se tváří jako dokumentární film od začátku do konce. Budu se soustředit na co nejodlišnější příklady, abychom jasně viděli jejich průsečíky a mohli tak pojmenovat nástroje, které jsou pro žánr mockumentu typické.

Absurdní komedie *Zelig* (Woody Allen, 1983) pracuje s obecně známými reáliemi dvacátého století. Proto divák nemůže propadnout klamu, že příběh je skutečný, a při sledování si jen užívá jeho humornost. Film *Zelig* napodobuje reportážní styl a hraje si s důkazními materiály, jako jsou novinové články a podobně.

Ropáci (Jan Svěrák, 1988) jsou reportáží o fiktivním živočišném druhu. Film paroduje populárně naučný výpravny dokumentární film. Ale na rozdíl od filmu *Zelig*, kterému jde především o humor, mají *Ropáci* jasný cíl upozornit na skutečný tehdejší společenský problém – znečištěné ovzduší v okolí města Louny.

The Blair Witch Project (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999) vypadá jako *found footage* a přitom stojí na hranici mezi dokumentárním filmem a mysteriózním hororem. Vytváří velmi sugestivní atmosféru s estetikou home-videa. Souběžně s filmem tvůrci spustili dezinformační kampaň, ve které

³ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 1

sehrálo klíčovou roli další masmédiium – internetové stránky obsahující falešné důkazní materiály.

Film *Banksy: Exit Through the Gift Shop* (Banksy, 2010) mě zaujal svými postavami, které utíkají z fiktivní reality filmu do opravdového světa a naopak. Postava Thierry Guetta (Mr. Brainwash) pokračuje ve své roli i venku v reálném světě, kde (stejně jako ve filmu) prodává svá výtvarná díla. Oproti tomu režisér filmu je slavný streetartista, který se skrývá v anonymitě a ve filmu se nechává částečně poznat.

David Holzman's Diary (James McBride, 1967) paroduje filmové deníky a je výjimečný tím, že obsahuje minimum indicií, které by prozrazovaly, že jde o inscenaci.

Hybridní film *The War Game* (Peter Watkins, 1966) popisuje, co by se dělo v Británii, kdyby propukla jaderná válka. *The War Game* bývá řazen mezi mockumenty a fiktivními dokumenty, ale někdy může být charakterizován také jako *drama-documentary*,⁴ protože je založen na inscenovaných scénách, které jsou prokládány pravdivými informativními materiály. V naší analýze má své místo, protože varuje diváky, aby si dávali pozor na manipulaci ze strany masmédií, což je pro mockumenty charakteristické. Do této diplomové práce ho řadíme také proto, že i když otevřeně říká, že jde o hypotetické události, místy má divák dojem, že se dívá na skutečné televizní zpravodajství. Jeho přesvědčivý vyprávěcí styl má potenciál falešné poplašné zprávy (hoax). Hoaxy jsou mezi mockumenty zahrnovány.

⁴ *Drama-documentary*, podobně jako mockumenty, inscenuje (rekonstruuje) příběh se zapojením herců. Ale narozdíl od mockumentu se snaží zůstat co nejvěrnější historickým faktům a umožnit divákovi vhled do historických reálií. In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 42-63

2. VYMEZENÍ POJMU MOCKUMENT

„Moje žena, moji studenti, moje observatoř, moje knihy, můj svět.
Existovaly vůbec někdy?“⁵

Pojem mockument je vlastně spřežka dvou anglických pojmů: *mock* (v českém překladu vysmívat se, parodovat, imitovat, klamat) a *document*. Tedy *napodobovat dokument* nebo vysmívat se dokumentu po způsobu *parodie*. Mezi jeho základní nástroje patří také manipulace, inscenace a používání archivního materiálu (*found footage*).

2.1 DOKUMENTÁRNÍ FILM

Abychom se přiblížili k porozumění termínu *mockument*, musíme si nejdříve definovat, co je to *dokumentární film*. Pojem dokument vychází z latinského slova *documentum*, což znamená doklad, důkaz, svědectví, ale také naučení a výstrahu.⁶ Tématicky vychází z objektivní skutečnosti. Svědčí o určité osobě nebo více osobách, události, jevu nebo také o celé době. Cílem dokumentárního filmu bývá například upozornit publikum na nějaký současný problém, odhalit něco nového k danému tématu, rozpoutat diskuzi nebo obhájit nějakou myšlenku. V audiovizuální tvorbě pojem dokument zastřešuje filmové a televizní žánry založené na autentickém zachycení skutečných událostí, využívající přímých svědeckých výpovědí.⁷ Do filmového dokumentu se zařazují různé jiné dokumenty určené původně k jinému účelu. Příkladem mohou být fotografie, novinové výstřižky, úřední listiny, archivní filmové materiály a podobně.

To je však stále příliš všeobecná definice. Bill Nichols přichází s konkrétnější představou. Filmový materiál rozděluje na fikční (hraný film) a non-fikční (dokumentární film, instruktážní nebo informativní film, vědecký film,

⁵ Citace postavy z rozhlasové hry *Válka světů* (1938) autora Orsona Wellse.

⁶ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. s. 114

⁷ STRACHOTA, Karel, PORYBNÁ, Tereza a ZAJÍCOVÁ, Helena. ed. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Člověk v tísni, 2012. s. 8

záznamy z bezpečnostních kamer a jiné materiály, které dokládají nebo reprezentují skutečnost). Dokumentární film si z množiny non-fikce bere materiály, které pak svébytně zpracovává a vkládá do potřebných souvislostí. Přitom často přebírá non-fikční literární modely, jako jsou deníky, eseje, cestopisy, biografie, reportáže atp. Tyto modely ale mohou být zpracovány odlišným způsobem: cestopis může být výhradně výkladový, ale autor do něho může zahrnout i své osobní zážitky, takže se může stát i osobní zповědí. Proto Nichols klasifikuje dokumentární filmy do několika modů podle přístupů, které autoři volí při samotném natáčení, podle způsobů uvažování, jakými téma interpretují divákovi, podle kvalit výrazových prostředků a různých očekávání diváků, která mají být filmem naplněna. Jmenuje modus *výkladový* (prezentuje informace a podává odpovídající výklad prostřednictvím komentáře, například reportáž), *poetický* (soustřeďuje se především na estetické kvality filmu jako je obrazový a zvukový rytmus a strukturu, kterými se může dostat až k abstrakci a odpojení se od času, prostoru i postav coby individualit), *observační* (sleduje sociální herce, jako kdyby režie a kamera nebyla v jejich životech vůbec přítomna, snaží se zachycovat situace a přímé jednání protagonistů samotných), *participační* (režisér je angažovaný, aktivní, interaguje s postavami a stává se součástí děje filmu), *reflexivní* (zachycuje proces režisérova uvažování o daném tématu a upozorňuje na konvence a metodologické postupy uplatňované v dokumentárního filmu) a *performativní* (umožňuje hluboký vhled do autorova světa, často se týká autorových osobních témat). Zároveň zdůrazňuje, že rozdělení dokumentárních filmů do jednotlivých modů je subjektivní a že jeden film v sobě může svobodně mísit několik modů najednou. Například film *Cizinec s kamerou* (Elizabeth Barret, 1999) označuje jako výkladový a současně reflexivní film.⁸

Jak je vidět, nejde tedy jen o to, že dokumentární film má reprezentovat realitu. Důležité je i to, jakým způsobem se dokumentární materiál získává a jak se s ním nakládá v průběhu střihu, potažmo distribuce. Jinak bude vypadat dokument pro kino a jinak pro televizi, galerii, internet a podobně (ale samozřejmě není nikde dáno, že třeba dokument určený do kina nebude nikdy

⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. s. 168

vysílán v televizi nebo umístěn do online filmové databáze). Pro televizní vysílání se dobře hodí žánr reportáže, ankety, docu-fiction, výkladového nebo výzkumného dokumentu. Pro kino a galerii se zase uplatní modus poetického dokumentárního filmu. Mějme tento fakt na paměti, až budeme později uvažovat o mockumentech. Mockumenty totiž z jednotlivých dokumentárních modů vychází a přejímají jak jejich výrazové prostředky, tak i způsob prezentace.

2.2 PARODIE

Pojem *parodie* pochází z řeckého *paródiá* (přezpívání).⁹ Definuje se jako druh satiry imitující a karikující určité umělecké dílo. Používá ironii, výsměch a humor ke kritice konkrétního společenského jevu.¹⁰

Podle literární teorie nemůže být parodie charakterizována jako žánr se souborem konkrétních vlastností jako je např. lyričnost, epičnost, dramatičnost, rozsah, téma, kompozice aj.. Parodie totiž přejímá typické rysy parodovaného díla, zvýrazňuje je a konfrontuje je s prvky, které poetika parodovaného díla nepřipouští. Její podoba je odvozena od parodovaného díla a proto ji lze popsat pouze ze vztahu, který k imitovaným dílům zaujímá. A může mít jak komickou, tak satirickou funkci.¹¹

Myslím, že stejně jako řadu jiných literárních pojmů lze i tuto definici přenést ze světa literatury na pole filmu. Když se podíváme na filmy označované pojmem "*mockument*", můžeme si všimnout, že právě do důsledku používají kánony rozmanitých dokumentárních modů.¹² Prvky, které do poetiky dokumentárního filmu nepatří, jsou například fikce, předstírání a manipulace s non-fikčními materiály. Jejich použitím mockumenty nabourávají normativní

⁹ VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. s. 268

¹⁰ KRAUS, Jiří. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia, 2007. s. 600

¹¹ VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. s. 268

¹² A jestliže se podoba mockumentu od dokumentárních žánrů odvíjí, pak máme před sebou doopravdy pestrou paletu výrazových prostředků. Z toho samozřejmě vyplývá i potřeba sevřít pojem "*mockument*" do nějaké pevné škatulky. Jak by to vůbec bylo možné, když to neumíme udělat ani s definicí dokumentárního filmu? Když i mezi jednotlivými dokumentárními mody často neexistují jasné hranice a jeden film v sobě může obsahovat třeba i několik modů najednou?

komunikační kódy dokumentárního filmu a kritizují je. Prostřednictvím ironie dochází ke znovu nahlédnutí těch aspektů dokumentárního filmu, které jsme považovali za samozřejmé.¹³

Součástí mockumentů bývají absurdní mnohovýznamové vtipy, které jsou pro parodická díla typické. Prostřednictvím humoru nebo nadsázky se mockumenty snaží nastavit divákovi zrcadlo, ve kterém může vidět některé souvislosti z jiného úhlu pohledu, než jak by je vyobrazil "obyčejný" dokumentární film.

2.3 MOCKUMENT: NON-FIKČNÍ FIKCE

„Mockumenty hraniční zónu mezi fikcí a dokumentem stírají záměrně.”

Bill Nichols¹⁴

Když se pravidla dokumentárního zobrazení v kině, ale i v televizi, dostatečně ustálila, objevil se prostor pro díla, která si vypůjčila obecnou podobu starých žánrů – mockumenty. Mockumenty začaly napodobovat stará schémata a parodovat je.¹⁵ Pochopení parodického díla závisí na vzdělanosti diváka a na společenském a kulturním pozadí, ze kterého divák pochází. Tak, jako parodie jiných filmových žánrů, i mockumenty předpokládají, že divák je obeznámen s dílem, které je terčem parodie. Nebo alespoň s konvencemi, se kterými parodovaná díla obvykle pracují. Nepoučený divák, který nepozná kód, jenž je napodobován, nemůže parodii patřičně ocenit.¹⁶ Proto je pro mockumenty dobré, pokud parodují tradičnější dokumentární mody (výkladový, observační, performativní nebo reflexivní modus) a konvenční televizní žánry jako například reportáž nebo biografii.

¹³ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 31

¹⁴ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. s. 158

¹⁵ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 77

¹⁶ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 31

Mockumenty tedy na první pohled vypadají jako dokumentární film. Používají podobné záběrování, střihovou i zvukovou skladbu. Lze je rozčlenit podle dokumentárních modů, protože je napodobují. Ale obsah sdělení mockumentů je smyšlený. Mockumenty také zapojují profesionální i sociální herce, aby se před kamerou stali třeba reportéry nebo očitými svědky události. Jindy se v mockumentech objevují interview s celebritami, které divákům vypráví smyšlené příběhy. Mockument se tak ocitá na pomezí *fikce a non-fikce* (společně s neorealismem, dokumentární rekonstrukcí a dokudramatem).¹⁷

„Mockument zaujímá ke světu fiktivní postoj a faktualitu se snaží podkopat. Do popředí se dostává fikcionalita, díky které dochází k reflexi dokumentárního žánru.”¹⁸ Mockumenty, místo aby svými tvrzeními podpiraly pravdu jako dokumentární filmy, vyzývají diváka ke hře a nabízejí mu kritické komentáře.

Jane Roscoe a Craig High se pokusili rozdělit mockumenty do tří stupňů v závislosti na jejich intenzitě, reflexivitě a kritickém postoji vůči dokumentárnímu filmu. Tyto stupně, podobně jako dokumentární mody Billa Nicholse, se mohou volně prolínat.

Prvním stupněm je *“Parodie”*. Spadají sem mockumenty, které přehánějí a zesměšňují nějaký kulturní nebo společenský aspekt. Jsou prodchnuty nostalgií po starých dokumentárních filmech. Ačkoliv tyto mockumenty vypadají jako dokumentární film, mělo by být jednoduché rozpoznat fiktivnost příběhu, protože se v něm neuvěřitelně přehání. Absurdní humor a nadsázka jsou pro tyto filmy zřejmě nejdůležitějším kritériem. K dokumentárnímu filmu jsou ze všech tří stupňů nejméně kritické. Diváka sice podněcují k reflexi, ale méně explicitně, než ostatní stupně.

Mockumenty druhého stupně nazvaného *“Kritika a hoax”*, rovněž pracují s komikou, ale věnují se vážnějším společenským a politickým tématům. Používají nástroje dokumentárního filmu, aby svá (fiktivní) tvrzení podepřeli a poskytli pro ně dostatečné množství validních důkazů a argumentů. Také zvýrazňují strukturu dokumentárních kódů, čímž se snaží aktivizovat diváka a

¹⁷ Schéma, které znázorňuje tento vztah, nalezneme v obrazové příloze “Obr. 1”. NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. s. 160

¹⁸ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 46, volný překlad.

poskytnout mu prostor pro zkoumání, při kterém by mohlo být zpochybněno výsostné postavení dokumentů prezentovat skutečné události. Nabízí divákovi množství protichůdných stanovisek a nechávají ho, aby sám rozklíčoval, jestli mockument říká pravdu nebo ne. Mockumenty druhého stupně kritizují zejména investigativní dokumentární postupy.¹⁹

Třetí stupeň, „*Dekonstrukce*“, zahrnuje mockumenty, které jsou vůči dokumentárnímu filmu nepřátelské. Otevřeně útočí především na problematiku objektivitu a nestrannosti, se kterou média operují. Více než parodii se přibližují satíře.²⁰ Vyžadují po divákovi, aby se aktivně zapojil do úvah o běžných mediálních praktikách a přehodnocoval je. Pokud není divák dostatečně bdělý a ochotný k dekonstruování těchto mockumentů, ztrácí tato díla význam. Statisticky se jedná o nejméně zastoupenou skupinu mockumentů ze všech tří stupňů.²¹ Zároveň je však z nich nejvíce reflexivní.

Mockumenty jsou experimentální filmové formy, které, pokud se objeví v masmédiích, mívají podvratný potenciál pro politická nebo sociální témata.²² V historii je známo několik děl užívajících dokumentárních kódů, která potom, co byla vysílána v televizi nebo v rozhlase, vzbudila neočekávané reakce publika. Po uvedení *The Swiss Spaghetti Harvest* (Charles de Jaeger, 1957)²³ začaly do televize chodit vážně míněné dotazy, jak se špagetovník pěstuje, ačkoliv byl tento hoax vysílán na Apríla.²⁴ *Válka světů* (Orson Welles, 1938), o které bude řeč později, vyvolala celostátní paniku. A sugestivní *The War Game* BBC raději neodvysílala.

¹⁹ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 70

²⁰ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 64-75

²¹ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 160

²² ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 78

²³ *The Swiss Spaghetti Harvest* je reportáž ze Švýcarska, ve které ženy ve švýcarských krojích sklízí špagety vyrostlé na stromech. V Británii v době vysílání reportáže byly špagety exotickým jídlem, takže se diváci nechali snadno napálit.

²⁴ *The Swiss Spaghetti Harvest* [online]. [cit. 2020-02-06]. Dostupné z: <http://hoaxes.org/archive/permalink/the_swiss_spaghetti_harvest>

2.3 THIS IS THE SPINAL TAP – PRVNÍ MOCKUMENT

Abychom si udělali konkrétnější představu o tom, jak mockument zachází s dokumentárními kódy, představíme si dnes už kultovní film *This Is The Spinal Tap* (režie Rob Reiner, 1984), který paroduje “rockument”²⁵ (hudební dokument) a v rozdělení mockumentů by spadal do prvního stupně (Parodie).

Žánr rockumentu se ustálil v 60. letech v USA. Určující byl hlavně *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967), který zaznamenává přerod Boba Dylana z písničkáře v rockera a klade důraz na dění v zákulisí, neformální rozhovory s hudebníkem a komponované záběry z koncertů.²⁶ Rockumenty slouží především k propagaci dané kapely. Adorují její členy a dávají na odiv jejich image a názory. Jsou určeny především pro fanoušky určitého hudebního žánru. Zaznamenávají se hlavně koncerty, které jsou konstruované jako působivá divadelní show, takže rockumenty zůstávají hodně na povrchu. Vůbec nejde o zachycení opravdového života interpretů, ale spíš o posílení představ o nich.²⁷

Spinal Tap jsou fiktivní britská kapela, kterou si vymyslel Rob Reiner. Film *This Is The Spinal Tap* se vydává za spontánní filmový počín jednoho z jejich fanoušků – režiséra Martyho DiBergiho.²⁸ Hraje ho sám Reiner. Ponechává si formu rockumentu – styl natáčení vycházející ze cinéma vérité,²⁹

²⁵ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 119

²⁶ KORDA, Jakub. MOC/K/ ĎÁBLA: slepé uličky mystifikačního dokumentu. *Cinepur* Roč. 14, č. 47 (září 2006), s. 44-45

²⁷ Zajímavou reflexí “pop-star kultu” je také satirický film Petera Watkinse *Privilege* (1967). Snímek je celý pečlivě inscenovaný, ale obsahuje scény jako kdyby šlo o opravdový televizní přenos – úryvky z rozhovorů ve studiu, reportáže, ruční kamera, komentátor a podobně. Ale obsah a děj těchto televizních vstupů je celý extrémně absurdní. Tak se nás Watkins snaží upozornit, že ne všemu, co vidíme v televizi, lze věřit.

²⁸ Jméno Marty DiBergi je Reinerovým odkazem k Martinu Scorsesemu a jeho hudebnímu dokumentu *The Last Waltz* (1978), který se ve své době stal vzorem, jak natočit záznam z živého koncertu velké kapely. *This Is The Spinal Tap* tento film paroduje. In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 129

²⁹ Rob Reiner říká, že film natáčeli jako dokumentární film bez podrobného scénáře. Zápletku měli nahozenou spíš v obrysech. Jednotlivé scény herci zaimprovizovali až na místě. Hlavní objem práce prý probíhal ve střížně, kde Reiner strávil dobrých devět měsíců. In: *The Interviews: An Oral History of Television, Rob Reiner on "This is Spinal Tap"* [online]. [cit.]

“spontánní” rozhovory s idoly, záznamy z večírků, komunikaci s producenty a sledování průběhu jejich turné. Nechybí ani archivní fotky z dětství hudebníků Davida a Nigela. Napodobuje se i stereotypní záběrování: na koncertě kamera zabírá dramatické detaily kytary, jež je ve filmu (ale i v heavymetalové kultuře) vyzdvihovaná jako virtuózní hudební nástroj. Muzikanti jsou natáčeni z pohledu, což má simulovat pohled publika stojícího pod pódiem a ukázat muzikanty jako bohy. Jenže v případě skupiny The Spinal Tap kamera zabírá hlavně jejich rozkroky narvané v přiléhavých elastácích, což je poněkud dehonestující. Notoricky známé scény z rockumentů, kde kamera sleduje kapelu vycházející ze šatny až na pódium, se v *This Is The Spinal Tap* promění v komickou situaci, když hudebníci zabloudí v zákulisí a na pódium vůbec nedorazí.

Narozdíl od svých předobrazů v reálné komerčně-hudební sféře jsou fiktivní Spinal Tap vyhasínající hvězdy. Ukazuje se, že členové skupiny Spinal Tap (včetně jejich producenta) jsou jen sebranka buranských břídilů, kteří naplňují snad všechny stereotypy rock'n'rollu, které vás napadnou. Vyplazené jazyky, chlupaté hrudníky a vlající hřívy se mísí s neutuchající snahou předvést na pódiu poctivou rockovou a hlavně nezapomenutelnou show. Jejich snaha vyznívá křečovitě, pozérsky a vykalkulovaně. Na povrch vyplave jejich vnitřní prázdnota, asociálnost, hloupost, infantilnost a neschopnost.

Film *This Is The Spinal Tap* se diváka nesnaží obalamutit (vždyť přece na žádném zesilovači nenajdete hodnotu 11 a mýtus o tom, že každý bubeník Spinal Tap zemře podivnou smrtí je také dost přitažený za vlasy). Naopak chce satirickou formou upozornit diváky na to, že rockumenty jsou konstrukce určená k posilování už zavedených hudebních kultů.

2.4 FIKTIVNÍ REPORTÁŽ V ÉTERU

Jak jsme pochopili na příkladu filmu *This Is The Spinal Tap*, mockumenty mají blízko ke společenské satíře. Bohužel tak fungují pouze v případě, pokud je diváci jako satiru také identifikují, což se někdy může ukázat jako nesnadný úkol. Existují fiktivní díla, která imitují dokument tak věrně, že v případě jejich vypuštění do televizního nebo rozhlasového vysílání mohou způsobit neštěstí. To si můžeme ilustrovat na rozhlasovém dramatu Orsona Wellse *Válka světů*, které je považováno za předchůdce mockumentu.³⁰ Díky *Válce světů* dosáhl Welles prvenství na poli mystifikace a šíření poplašné zprávy (tzv. “hoax”) skrz masmédiu.³¹

Původní příběh se odehrává na území Velké Británie. U města Woking přistane loď marťanských bojovníků přinášejících Zemi zkázu. Lidé nakonec objeví, že Marťany lze porazit jednoduchou biologickou zbraní – lidskou chřipkou. Tak je Země zachráněna.³²

Orson Welles, v té době divadelní režisér, se spojil se scénáristou Howardem Kochem. Přenesli děj z Britských ostrovů do Spojených států amerických a změnili jeho strukturu. Zbavili příběh hlavních postav a jejich psychologie. Experimentálním způsobem upravili formu celého pořadu. Welles trval na tom, aby byl posluchač maximálně vtažen do děje a aby dramatizace co nejvíce připomínala přímý přenos.³³

Dílo vysílali živě za spolupráce početného rozhlasového ansámblu na rádiových vlnách celostátní stanice CBS³⁴ 31. října 1938 v rámci halloweenské epizody rozhlasového pořadu *The Mercury Theatre on the Air* (to by samo o sobě mohlo stačit jako varování, že hra bude míněná jako fikce).

³⁰ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 78

³¹ Válka světů vznikla podle literární předlohy Herberta George Wellse. Jeho tvorba se mimo jiné stala inspirací také pro Méliésovu *Cestu na Měsíc* (1902) In: HALLEY, Guy. *Kronika sci-fi: Obrazové dějiny nejslavnějších děl science-fiction v celé galaxii*. Praha: Volvox Globator. s.46

³² U nás *Válku světů* zpracoval spisovatel sci-fi povídek Ondřej Neff. V roce 1997 spolu s režisérem Jiřím Hořičkou vytvořili klasickou rozhlasovou hru, která je věrná originálu románu. Neusiluje o mystifikaci posluchače. In: *Válka světů – 26. listopadu* [online]. 26.11.2011. [cit. 2020-02-02]. Dostupné z: <<https://dvojka.rozhlas.cz/valka-svetu-26-listopadu-7495697>>

³³ SCHWARTZ, A. Brad. *Broadcast Hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*. New York: Simon & Schuster, 2015. s. 7

³⁴ Columbia Broadcasting System

Úvodník nás upozorní, že jde o rozhlasovou inscenaci. Ale hra samotná inscenaci připomíná spíš z dálky. Zpočátku využívá všech obvyklých výrazových prostředků radiového vysílání tak, aby pro posluchače působila jako autentické večerní vysílání zábavného hudebního pořadu. Moderátor použít oblíbené písničky a přerušuje vysílání reportážemi z celého USA. Drama začíná nenápadně. Objevují se zprávy o záhadných požárech nebo šíření otravného dýmu.³⁵ Později vyjde najevo, že nejhorší obavy se potvrdily – na Zemi zaútočili Marťané.

Do vysílání se zapojují rozhovory s autoritami a živé vstupy z napadených lokací³⁶ končí výkřiky panikařících reportérů. Součástí živé performance jsou perfektně zpracované ruchy, což působí velmi sugestivně. V pozadí slyšíme davy vykřikujících lidí. Svou úlohu hrají i technické nedokonalosti jako jsou náhodné údery do mikrofonu, výpadky vysílání a ne zcela čistě nahrané hlasy. Posluchač je ujišťován, že radiová stanice zůstává i v tak těžkých chvílích s ním a bude nadále plnit svou povinnost sloužit veřejnému zájmu. Zároveň je na posluchače vyvíjen apel, aby zůstal v klidu (klasická věta, která okamžitě vyvolá paniku) a ve jménu zachování lidské rasy konal svou občanskou povinnost – to vše prezentované jako projev ministra vnitra přímo z Washingtonu.³⁷

Přestože je v rozhlasové hře zřejmá nadsázka a objevují se živé vstupy z naprosto absurdních lokací (například z bombardéru a později z vojenských vysílaček, což vlastně jen upozorňuje na inscenovanost díla), vypukl na území USA nekontrolovatelný chaos. Mnohým posluchačům unikl úvodník ke hře a nepoznali, že se jedná o fikci. Jiní posluchači zase očekávali rozhlasovou hru v obvyklé podobě a mysleli si, že slibované rozhlasové drama je přerušováno opravdovým zpravodajstvím.³⁸

³⁵ V americkém rozhlase se vysílání běžně přerušovalo zprávami o nacistickém Německu, takže nešlo o žádný výjimečný formální prvek. In: SCHWARTZ, A. Brad. *Broadcast Hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*. New York: Simon & Schuster, 2015. s. 7

³⁶ Jako cíle marťanské invaze jsou uváděna existující americká města.

³⁷ Orson Welles - War Of The Worlds - Radio Broadcast 1938 - Complete Broadcast. [online]. 16.12. 2010. [cit. 2020-14-04]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=Xs0K4ApWI4g>>

³⁸ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 79

Je třeba zdůraznit, že Orson Welles si k prezentaci díla vybral médium, které v té době mělo největší dosah.³⁹ A navíc tehdy nikoho nenapadlo, že by rádio šířilo nepravdivé zprávy, protože svět zatím s hoaxem zkušenosti neměl.

Z odhadovaných šesti miliónů posluchačů jich asi milión propadl panice. Silnice se přeplnily auty, telefonní linky byly přetíženy, lidé utíkali do lesů a kostelů v očekávání konce světa, vybírali peníze z bankovních sejfů, ozbrojovali se a v New Yorku dokonce vypadla elektřina, což celý chaos ještě umocnilo. V inscenaci uslyšíme troubící auta, takže dochází k doslovnému propojení fikčního a reálného světa. Do CBS dorazila policie ve snaze zabránit vysílání. Orson Welles odmítl vysílání přerušit. Místo toho znovu nechal vyhlásit do éteru, že se jedná o interpretaci románového díla. Bohužel ne všichni posluchači tuto informaci slyšeli, protože právě prchali do úkrytů.⁴⁰

Dopad tohoto halloweenského vtipu byl obrovský. Nejen že se budova CBS ocitla v obležení a celý ansámbl ze studia utekl zadním vchodem, ale v médiích se objevily zprávy, že kvůli hře lidé páchali sebevraždy (naštěstí to nebyla pravda). Orson Welles se za inscenaci hry veřejně omluvil.⁴¹

Co je ale hlavní, Welles pomohl veřejnosti uvědomit si, jakou moc masmédiá mají. A že kromě dobré služby mohou také zasévat strach a hysterii. V jeho šlépějích se potom vydalo množství dalších autorů. V následujícím textu této práce již však budeme brát v úvahu výhradně filmové příklady.

³⁹ Rádio představovalo levnou formu zábavy a mohly si jej dovolit i ty nejchudší domácnosti.

⁴⁰ *Den, kdy Ameriku vyděsila Válka světů (30. říjen 1938)*. [online] 30.10. 2016. [cit.2020-04-14] Dostupné z <<https://www.televizeseznam.cz/video/slavnedny/den-kdy-ameriku-vydesila-valka-svetu-30-rijen-1938-152767>>

⁴¹ Orson Welles se díky tomuto skandálu stal celebritou a dostal podporu studia RKO pro film *Občan Kane* (1941). V něm Welles také využívá prvků dokumentu – film uvádí zpravodajským týdeníkem informujícím o smrti Kanea). Mystifikace a fikce se stane jeho oblíbenou hříčkou i v ostatních filmech jako je například *F for Fake* (1974).

3. ANALÝZA NÁSTROJŮ MOCKUMENTU

„Žánr je obecný příslib, který navrhuje rámec obecné interpretace herců a událostí, zachycených ve slovech, zvucích nebo obrazech.“

François Jost⁴²

Mockumenty kombinují postupy dokumentárního i hraného filmu. Z dokumentárního si berou formu a z hraného si půjčují fabulaci. Pokusíme se najít nejpoužívanější nástroje mockumentů. Budeme hledat, v čem spočívá jejich působivost, proč se právě ony nejlépe hodí pro mockument a jak s nimi zachází vybraná filmová díla.

3.1 PRVNÍ VAROVÁNÍ A DIVÁCKÉ OČEKÁVÁNÍ

Protože mockumenty vychází z parodie, komunikují v kódech více než jiné typy filmů. Konkrétně pracují s kódem dokumentárního filmu, s jehož jazykem by měl být divák dobře obeznámen. Podle principů parodie nejdříve vyvolají divácké očekávání (například že jde o dokumentární film), které ale později zklamou (divák si uvědomí, že jde o fiktivní dílo). Ve vyprávění však pokračují i po tomto odhalení. Vytváří příběh, na který lze nahlížet stále z nového úhlu pohledu. Mockumenty lze tak chápat jako díla několika úrovní. Může jít čistě o humor, ale také o kritiku.⁴³

V načasování, kdy divák faleš objeví, jsou mockumenty velmi kreativní. Otázku, jestli řeknou pravdu nebo budou lhát, nastolují často již na začátku filmu. Rozhodnou tím, zda má divák lež poznat hned ze začátku, nebo jestli ji má odhalit až v průběhu filmu.

Mockument *Ropáci* diváky navádí už v prologu. V krátkém, komentářem opatřeném záběru, vidíme fotografii výzkumné výpravy, jejíž členové drží v

⁴² JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 33

⁴³ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 30

rukou už na první pohled falešnou fosilii (film bude lhát). Také v mockumentu *This Is The Spinal Tap* vystoupí v prologu filmová postava Martyho DiBergiho (režisér Rob Reiner), který krátce vysvětluje, proč začal dokument natáčet.⁴⁴ Nenaznačí, jestli se budeme dívat na fikci nebo pravdu, zato jeho vyjádření, že režíroval reklamu na kočičí konzervy, dostatečně předznamená styl humoru, který diváky čeká. Reklamy na kočičí krmení jsou totiž stejně stereotypní a stejně nerozlišitelné jedna od druhé jako jsou šablonovité *The Spinal Tap*.

Banksy: Exit Through the Gift Shop má originálnější znak – přesně v duchu vizuality Banksyho graffiti přetvoří logo produkční společnosti Paramount Pictures Corporation na Paranoid Pictures. V logu použije stejný font, ale zrcadlově otočí vyobrazenou horu. Že si z nás film "vystřelí" vyjádří doslovně: kolem hory vykreslí "hvězdnou korunu" střelbou z pistole.⁴⁵

Logo Haxan Films před začátkem *The Blair Witch Project* může fungovat podobně jako Paranoid Pictures. Přece jen výraz "*haxan*" znamená ve švédštině "*čarodějnice*". *The Blair Witch Project* v úvodních titulcích uvádí informaci, že v r. 1994 se v lese ztratila skupina studentů a o rok později se našel jejich natočený materiál. Což je výmysl, ale film ho předkládá jako reálnou událost. Celá expozice filmu potom využívá všech prostředků, aby si divák myslel, že se dívá na skutečný, studenty pořízený materiál: Spontánně představí režisérku Heather a celý její filmový štáb v dlouhých záběrech z ruky, které často ani nemají odříznuté kamerové rozjezdy a konce záběrů. Zároveň záběry zdánlivě postrádají jakékoliv estetické ambice. Jsou natočené na obyčejnou, nepřiliš kvalitní kameru, a vizuálně se podobají amatérskému domácímu videu z dovolené. Divák úplně pustí z hlavy, že produkce se jmenuje Haxan Films, a propadne dojmu, že se dívá na skutečnost.

Porovnejme si práci s očekáváním diváka v *The Blair Witch Project* s filmem *Zelig*. *Zelig* se v úvodních titulcích představí jako dokumentární film prostřednictvím poděkování.⁴⁶ Na důvěryhodnosti mají přidávat rozhovory s

⁴⁴ V podobném duchu prolog zpracoval Peter Jackson ve filmu *Forgotten Silver* (1995).

⁴⁵ Srovnání obojího najdeme v obrazové příloze "Obr. 2".

⁴⁶ „Následující dokumentární film by rád poděkoval Dr. Eudoře Fletcherové, Paulovi Deghueeovi a slečně Meryl Fletcherové Varneyové." Jenže všechny uvedené postavy jsou fiktivní! A za malý okamžik je i uvidíme ve filmu.

několika známými osobnostmi obsažené v prologu.⁴⁷ Například režisérka a aktivistka za lidská práva Susan Sontag, řekne, že Zelig byl stejně slavný, jako letec Lindbergh, který jako první zvládl sólový přelet Atlantiku (což je vlastně opakující se motiv, protože let přes Atlantik je jednou ze závěrečných scén filmu *Zelig*). A my jí to věříme, protože nepředpokládáme, že by tato známá osobnost lhala do kamery. I literární kritik a levicový aktivista Irving Howe a slavný spisovatel Saul Bellow potvrdí, že Zelig byl opravdu výjimečný člověk, na kterého jsme bohužel už zapomněli. Film však vzápětí sám svou opravdovost popře, když divákovi sdělí první naprosto neuvěřitelné a mysteriózní vlastnosti hlavního protagonisty pana Zeliga (ztvárněného režisérem Woody Allenem). V kódu neustálého zdůvěryhodňování a následného popírání hodnověrnosti už Zelig zůstává až do konce. Dalo by se říct, že s divákem hraje takovou zábavnou, lehkovážnou hru.

David Holzman's Diary jde ještě trochu dál. Stejně jako *The Blair Witch Project* se ze začátku tváří jako neseštríhaný hrubý materiál k filmovému deníku včetně trapných pauz a několika nepodařených záběrů. Ale na inscenovanost nás neupozorní žádný titulek ani logo. Snad jen jedna věta, která vyplave z režisérova rozpačitého mumlání v prologu filmu: „Toto je pohádka.“⁴⁸ Následná autenticita filmu je ale natolik silná, že i já sama coby reprezentant informovaného diváka, který ví dopředu, že se bude dívat na inscenovaný film, jsem nakonec propadla dojmu, že sleduji záznam skutečnosti.

The War Game se od ostatních příkladů liší, protože v prologu uvádí holá fakta. Konstatuje, že současná Británie jako součást západního bloku hrozí svým potenciálním nepřítelům jaderným útokem. Film již na začátku odkrývá karty a na rovinu říká, že to, co ve filmu vidíme, se nestalo. Ale mohlo by se stát.

Jestli diváka předem upozorníme na fiktivnost nebo naopak skutečnost díla, které se chystá shlédnout, má zásadní vliv na divácká očekávání.⁴⁹ Díky

⁴⁷ *Zelig* přímo paroduje interview s odborníky z hraného filmu o Říjnové revoluci *Reds* (Warren Beatty, 1981). In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 94

⁴⁸ In: *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967).

⁴⁹ Tato interakce dokonce začíná ještě než divák vstoupí do kinosálu. Rodí se už na základě trailerů, plakátů, recenzí, článků o natáčení nebo rozhovorů s tvůrci. Vznikají i neoficiální

tomu do jednotlivých scén vstupuje buď s emocemi despektu nebo důvěry. Pokud film od začátku vzbuzuje důvěru, ale v průběhu filmu divák zjistí, že bral vážně něco, co bylo jen hrou, může dojít k pocitům frustrace a zrady a dokonce ke zrušení emotivního účinku filmu. Dokazuje to i fakt, že když začalo být zřejmé, že reality show *Big Brother* má pečlivě připravený scénář, značně poklesl divácký zájem o tento typ pořadů.⁵⁰

Tento pocit se dostavuje třeba u *David Holzman's Diary*, zástupci mockumentů třetího stupně (Dekonstrukce), kde inscenovanost scén dochází divákovi postupně s tím, jak přibývá absurdních událostí v životě hlavního hrdiny-režiséra, který o sobě točí filmový deník.

Naopak pokud divák očekává, že mu film bude lhát, začne se odhalováním lží sám bavit a stane se aktivním divákem. To se děje u mockumentu *Zelig*, ale také u filmu *Ropáci* nebo *This Is The Spinal Tap*. Filmy vrší jeden gag za druhým, přičemž míra jejich absurdnosti roste. Všechny tři bychom mohli zařadit k mockumentům prvního stupně (Parodie).

Co se ale stane, když divákovi řekneme, že se dívá možná na pravdu a možná na lež, jako tomu bylo třeba u *The Blair Witch Project*? Daniel Myrick a Eduardo Sánchez vsadili na to, že pokud v budoucím divákovi vyvolají očekávání, že se jde podívat na film dokumentující skutečnou událost, bude možná ochoten si připustit existenci zobrazovaných paranormálních jevů a jeho prožitek v kině bude o to silnější. A když ne, přinejmenším bude v průběhu filmu sám pátrat, co by ještě mohla být pravda a co manipulace.

Tvůrci *The Blair Witch Project* se rozhodli hranici mezi skutečností a fikcí rozostřit co nejvíce.⁵¹ Do hry zapojili tehdy s filmem nepříliš propojovaný nástroj – internet. Vytvořili webovou stránku,⁵² která měla za účel pátrat po záhadných zjeveních v lese u Marylandu. Popisují na ní svou verzi vzniku projektu: že jde o *found footage*, a k dobru přidávají důkazné fotografie dokumentující nález

cestou, jako třeba doporučením od přátel. Pokud nám tedy někdo doporučí fiktivní dokument, budou naše očekávání jiná, než když ho sami objevíme při přepínání televizních kanálů.

⁵⁰ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 41

⁵¹ Toto rozostření je u mockumentů druhého stupně (Kritia a hoax), kam *The Blair Witch Project* spadá, časté.

⁵² V tom byli průlomoví. Inspirovali ostatní filmové tvůrce a dnes je v podstatě nemyslitelné, aby film neměl svůj web. Jejich stránka funguje dodnes na své původní doméně <<https://www.blairwitch.com>>.

batohů s filmovým materiálem. Tím překročili prostor, který je filmu dán na filmovém plátně. Představitel filmového studia filmu *The Blair Witch Project* dokonce řekl: „Film byl rozšířením webové stránky.”⁵³

Média sama začala upozorňovat na to, že se objevil záhadný dokumentární film, u kterého vlastně nikdo neví, jestli se příběh doopravdy stal, nebo jestli jde o úplnou fikci. Tím spíš, když herce *The Blair Witch Project* prohlásili za pohřešované.⁵⁴ Do Burkittsville se začali sjíždět senzacechtiví turisté. Hledali čarodějnicí a místa, kde se *The Blair Witch Project* natáčel.

O atraktivitě filmu, kterou se díky mystifikační kampani podařilo vyvolat, svědčí následující čísla. S rozpočtem 35 000 dolarů se *The Blair Witch Project* stal jedním z nejvýdělečnějších filmů všech dob. Jenom v USA vynesl více než 130 milionů dolarů.⁵⁵

Nápad s masovou kampaní a webovou stránkou měl i Banksy. Jeho filmová postava Thierry Guetta (uměleckým jménem Mr. Brainwash)⁵⁶ se rozhodne, že bude také umělcem. A připraví výstavu. Jsou vyrobeny kvanta billboardů, na nichž významné osobnosti graffiti scény doporučují výstavu k návštěvě. Záběry pořizené z vernisáže připomínají *Český sen* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004). Dorazily davy lidí a Mr. Brainwash, stejně jako postavy z *The Blair Witch Project*, vystoupil z filmového plátna.⁵⁷ Lidé skutečně začali jeho umění kupovat, ačkoliv o jeho umělecké hodnotě by se dalo polemizovat.⁵⁸ Mr. Brainwash dodnes vystupuje jako respektovaný streetartista s přesahem do konceptuálního umění. Konají se další jeho výstavy. Dokonce si otevřel muzeum v Los Angeles, kde vystavuje jak svá vlastní díla, tak i tvorbu jiných

⁵³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 62

⁵⁴ *How the Blair Witch Project Fooled Everyone in 1999 (Screen Rant)* [online]. 14.10. 2019 [cit. 2020-10-04]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=GOB8zTSohdg>>

⁵⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 62 a 438

⁵⁶ Mr. Brainwash v překladu znamená “pan Vymývač mozku”, což přesně vystihuje archetyp, jaký jeho postava zastupuje.

⁵⁷ *The Spinal Tap* překročili plátno kina podobně, jako postavy z *The Blair Witch Project* nebo *Banksy: Exit Through the Gift Shop*, když vydali skutečné hudební album a uspořádali rockovou tour po Americe. In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 69

⁵⁸ Webová stránka Mr. Brainwashe, na které dodnes prodává svá díla, je dostupná na adrese <<https://www.mrbrainwash.com/>>.

spřátelených umělců.⁵⁹ Mockument *Banksy: Exit Through the Gift Shop* tedy nezpochybňuje jen filmovou realitu ztvárněnou dokumentárním způsobem, jež bývá zaměňována se skutečností. Relativizuje také společenskou úlohu umění, které se místo nástroje sloužící k reflexi společenských nebo uměleckých problémů stalo pouhou tržní komoditou. Proto bychom *Banksy: Exit Through the Gift Shop* zařadili mezi mockumenty druhého stupně (Kritika a hoax).

3.2 HAND-HELD KAMERA A REAKCE NA PŘÍTOMNOST KAMERY

„Samozřejmě bych ti mohl pomoci, ale raději to budu točit.”

Michael C. Williams, *The Blair Witch Project* (1999)

Na počátku šedesátých let byla vynalezena menší a tichá kamerová technika a k ní i lehká zvuková technika, která dokumentární film doslova osvobodila. Nejen že konečně umožňovala natáčení jinde než ve studiu, ale zároveň dovoľovala režisérům pronikat na nová, dříve špatně dostupná místa a točit více nepozorovaně.⁶⁰ Díky tomu došlo v dokumentárním filmu k rozvoji nových forem a hraničních žánrů. Ve Francii se objevilo hnutí cinéma-vérité (v Kanadě cinéma-direct), jehož zastánci se vymezili proti inscenování, jak ho známe z výkladového modu dokumentárního filmu. Nové dokumenty měly vycházet z bedlivého pozorování a spontánního záznamu žité skutečnosti, což jsou prvky charakteristické pro observační modus. Tyto zásady se ctily nejen při natáčení, ale také při střihu. Z filmů postupně zmizel komentář, mezititulky, hudební doprovod, historické rekonstrukce, opakování výstupů před kamerou a dokonce i rozhovory.⁶¹

V další vlně začali filmoví tvůrci řešit vztah filmu k realitě a experimentovat s autenticitou svých filmů a s improvizací před kamerou. Začaly

⁵⁹ *The Street Artist Mr. Brainwash Is Opening Up a Museum Dedicated to Himself (and Other Artists He Admires) in Los Angeles* [online]. 21.2.2020. [cit. 2020-17-05] Dostupné z: <<https://news.artnet.com/art-world/mr-brainwash-museum-los-angeles-1781949>>

⁶⁰ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004 s.110

⁶¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 188

vznikat inscenované a fiktivní dokumentární filmy, jako jsou například film *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978), *Surname Viet Given Name* (Trinh T. Minh-ha, 1989), *No Lies* (Mitchell Block, 1973) nebo mockument *Bontoc Eulogy* (Marlon Fuentes, 1995).⁶²

Kamerový přístroj a kameraman se stali přiznanou součástí filmového děje. Kameramanovo tělo přímo určovalo co a jak bude ve filmu zobrazeno. Z každého záběru pořízeného z ruky jsou kameramanovy pohyby zřetelné. Kamera už nepozoruje děj nezúčastněně, ale může také odrážet kameramanovu osobnost a jeho pohled na svět. Navíc kameraman získává statut očitého svědka události a hand-held kamera se stala znakem, že zaznamenaný děj je pravdivý.⁶³ Status svědectví, který si hand-held kamera získala, se ukázal jako velmi užitečný nástroj také pro mockumenty, které ho však využily po svém. Místo pravdivého svědectví divákovi podaly svědectví falešné. Je potom na divákovi, jestli klam pozná a případně jestli na hru přistoupí.

S natáčením z ruky souvisí také to, jak se k přítomnosti kamery staví filmované postavy. Když si kamery nevšímají, dostává se příběh do observačního modu. Ale vyvstává otázka, jestli je takové chování pro sociálního herce (neherce) přirozené a nakolik samotná přítomnost kamery ovlivňuje jeho chování. V extrémních případech se může dokonce stát, že divák vystoupí z dokumentárního filmu a začne ho vnímat jako film hraný, protože neviditelná kamera je přece znakem hraného filmu.

Naopak pokud si postavy ve filmu kamery všímají, dochází k jejich interakci (participační modus). Kamera je vnímána jako jedna z filmových postav a stejně jako ostatní postavy může i ona podávat autentická svědectví. Sociální herci interagující s kamerou se tak potvrzují vzájemně. Vytváří se zdání, že je divák přímo účasten událostem a nic se před ním neskrývá.⁶⁴

⁶² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 210

⁶³ Toto zdání autenticity si ponechala dodnes. Pohyblivá kamera se běžně využívá i v hraném filmu, když chtějí autoři více vtáhnout diváka do děje a nebo dostat do obrazu neklid.

⁶⁴ Podobnou esenci v sobě mají i televizní talk-show s hosty nebo tiskové konference, jejichž záznam je také obecně přijímán jako přímá reference ke skutečné události. I tento formální prvek mockumenty často přejímají.

„Přítomnost kamery na ‚scéně‘ je důkazem její přítomnosti v žitém světě, což posiluje dojem osobního nasazení či angažovanosti tvůrce v běhu bezprostředních, důvěrných a osobních událostí. Rovněž to, že ji vidíme, posiluje naši důvěru v její schopnost zprostředkovat situace tak, jak se prostě odehrály, i když byly vlastně vystavěny, aby se právě takto jevily.“⁶⁵

Proto mockumenty velmi často pracují s hand-held kamerou a neustále zpřítomňují filmový štáb nebo alespoň všemožně upozorňují diváka na přítomnost kamerového přístroje. Všechno jen aby vzbudily co nejneotřesitelnější dojem autenticity. The Spinal Tap jsou sledováni hand-held kamerou při cestě na jeviště, policie v *The War Game* vykáže kameramana z místa, kde se hromadně spalují oběti jaderné katastrofy, a v úvodu filmu *Ropáci* je scéna, kde pan Nedbal (který toho o ropácích⁶⁶ ví úplně nejvíc) srdečně přivítá celý filmový štáb, kameramana výslovně. Po zbytek filmu sledujeme interakce filmového štábu, který se snaží ropáky natočit.⁶⁷

V *The Blair Witch Project* jsou kamery dokonce dvě, jedna malá digitální a druhá filmová kamera CP-16, ve které je založen 16mm černobílý film. Společně reprezentují „skutečné“ postavy filmu – studenty, kteří kamery drží. V několika momentech filmu to vidíme doslovně: studenti na sebe kamery vzájemně namíří. To se ještě zdůrazní stříhem z barevného digitálního obrazu na černobílý filmový materiál. Máme tedy dvojnásobný „důkaz“, že toto se skutečně stalo.⁶⁸ Domnívám se, že filmovou kameru zvolili tvůrci právě proto, že se s ní v době vzniku *The Blair Witch Project* natáčelo právě na filmových školách. V *Banksy: Exit Through the Gift Shop* Thierry také ukazuje natočený materiál: spoustu krabic plných mini-DV kazet. Čili i typ kamery může být vnímán jako důkazné potvrzení skutečnosti.

⁶⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 192

⁶⁶ *Ropák bahnomilný* je podobný žábě, dýchá spaliny a obyčejným čerstvým vzduchem se dusí. Živí se uhlím, gumou, plastem a benzínem. Bohužel jde o vymyšlené zvíře.

⁶⁷ V mockumentu *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995) má filmový štáb i vlastní paralelní linku: vydává se do novozélandské jungle hledat kulisy k filmu *Salome*, který měl režírovat Colin McKenzie.

⁶⁸ Propojení dvou druhů snímání se plně opodstatní v závěru filmu. Heather a Mike (dvě kamery) procházejí tajemným opuštěným domem. Podle legendy, kterou je dům opředen, má jeden zemřít, když se dívá na druhého, který stojí čelem ke zdi. Mikeova kamera z ničeho nic padá k zemi. Černobílá kamera Heather vidí jeho postavu stojící čelem ke zdi a náhle se také zhrouť k zemi, což je vlastně posledním záběrem filmu.

V *David Holzman's Diary* (stejně jako v *The Blair Witch Project* nebo ve filmu *Ropáci*) se stává proces vzniku filmu hlavním tématem.⁶⁹ Režisér (ztvárněný hercem L. M. Kit Carsonem) točí sám sebe, a také svou poněkud vyprázdněnou fascinaci ženami a filmovou technikou. Kamerová a zvuková technika se má stát nástrojem k poznání sebe sama.⁷⁰

Když se David pustí do filmování své přítelkyně Penny, začnou v divákovi vyvstávat morální a etické otázky. Penny totiž nesnáší, když ji David natáčí, a snaží se mu uniknout. David je natolik fascinován změnami v jejím chování způsobené běžící kamerou, že ji nemůže přestat točit. I kdyby to znamenalo, že ji natočí tajně. David, zaseknutý v Godardově fetišistickém chápání filmu,⁷¹ nemůže porozumět tomu, proč se Penny jako modelka nechá profesionálně nafotit třeba i nahá, ale v soukromí kameru nemůže vystát.⁷² Dá se Davidovo chování ospravedlnit tím, že točí film? Má dokumentarista za každou cenu pokračovat v natáčení, i když se setká s nesouhlasem? Co to o něm vypovídá? A co to přinese samotnému filmu?

V *David Holzman's Diary* se kamera stává neodbytným pronásledovatelem. Zosobňuje nástroj moci, který ohrožuje, využívá momentů překvapení a situací, ve kterých je člověk bezbranný. Scéna, ve které David natáčí nahou spící Penny, hraničí až se sexuálním zneužitím.⁷³ Dalším objektem Davidova voyeurismu je "Sandra" - žena, která bydlí v protějším domě a David natáčí její okno, aniž by o tom věděla. Obětí značně přibývá ve chvíli, kdy se kamera vydává do ulic New Yorku a zachycuje množství nic netušících a situací zaskočených lidí.

⁶⁹ *The Blair Witch Project* narozdíl od *David Holzman's Diary* obsahuje mysteriózní prvky, čímž se vzdaluje od dokumentárního vyznění. *Ropáci* zase pracují s evidentním výmyslem: existencí ropáků. *David Holzman's Diary* je tedy oproti nim výrazně realističtější.

⁷⁰ Tichá a lehká Eclair pro NPR 16mm a zvukový rekordér Nagra III.

⁷¹ „Film je pravda 24 oken za vteřinu.“ *Jean Luc Godard* In: *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967).

⁷² David se Penny snaží přesvědčit dokumentaristickou proklamací, že kamera je její přítel a stačí ji přece ignorovat.

⁷³ Jednou z inspirací pro *David Holzman's Diary* byl psychologický thriller *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) o sériovém vrahovi žen Markovi Lewisovi. Mark je posedlý natáčením. Jeho kamera (respektive stativ kamery, v jehož noze se skrývá nůž) se stane vražedným nástrojem. Za přímou citaci se uvádí scéna, kdy David natáčí Penny z ulice a chytí ho policie. In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 164

Kamera stojí tam, kde ji umístí David, anebo vidí to, co sleduje on. Záběry jsou dlouhé, nepřerušované, jakoby pokažené a někdy i opakované. Působí, jako by nebyly sestříhané. Herecké výkony Penny, ale i všech ostatních postav, jsou velmi přirozené a adekvátní zobrazovaným situacím. Divák má pocit, že se dívá na něco, co se skutečně stalo, ačkoliv výchozí situace (přítomnost kamery) je pro postavy nepřirozená. A právě proto, že lidé na kameru reagují, a přitom je vidět, že pociťují například rozpaky, vzniká velmi sugestivní dojem. Divák zažívá opravdové znechucení z toho, jak se David chová k Penny i k ostatním postavám.⁷⁴

Jedním z mála upozornění na nerealističnost filmu⁷⁵ zůstávají rozhovory s přítelem Pepem, které podezřele "šustí papírem": „Životy některých lidí jsou dobré filmy. Životy jiných lidí jsou špatné filmy. Život Penny je velmi špatný film, ale nenuť mě prosím ho sledovat na plátně. [...] Jestli chceš natočit dobrý film, tak prostě napiš scénář.“⁷⁶

Pepe *David Holzman's Diary* reflektuje. Zpochybňuje ho, ale zároveň vyjadřuje důvěru k jeho neinscenovanosti. Snaží se vysvětlit, že ať se stane cokoli a je to natočeno, tak už to vlastně není realita, ale film. Přitom ale nelze skrz film zachytit opravdový život, natož sám sebe, jelikož se před kamerou vždycky budeme chovat jen tak, abychom ukázali svou lepší tvář. Podstatná část naší osobnosti tak zůstane skrytá. Názory Pepeho jsou v podstatě vyjádřením nekonečné diskuze nad tím, jestli dokumentární film může vůbec věrně zachytit skutečnost.

David Holzman's Diary i *The Blair Witch Project* mají podobu osobního deníku. Oba filmy stojí na improvizujících hercích.⁷⁷ Ale zatímco v *The Blair Witch Project* se zpřítomněné kamery využívá pro atrakci z hrůzostrašné podívané, *David Holzman's Diary* vede diváka k přemýšlení nad etikou

⁷⁴ Ve filmu *Ropáci* se také zrcadlí otázka, kdy je ještě etické pokračovat v natáčení: v jedné scéně je ropák ohrožován uhelným rypadlem. Kameraman se otáčí směrem na režiséra s otázkou, jestli má natáčet ropákovu smrt.

⁷⁵ Dalšími indiciemi je třeba to, že když Penny prchá z bytu, dochází v kameře film. Scéna končí blednoucími šlajery kamerové role. Nebo že Pepe stojí před zdí, kde je namalován jemu podobný muž (podobné oblečení, póza i rysy v obličeji).

⁷⁶ In: *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967).

⁷⁷ Spekuluje se o tom, že Daniel Myrick a Eduardo Sánchez trápili účinkující spánkovou deprivací a připravovali jim různá překvapení mimo scénář, aby v *The Blair Witch Project* dosáhli co nejautentičtějšího hereckého projevu.

dokumentárního filmu. Tím, že přehání principy, na kterých je založeno *cinéma vérité*, zpochybňuje jak tento směr, tak filmové médium jako celek. Ústy postavy Pepeho obviňuje *cinéma vérité* z neupřímnosti, naivity, voyeurismu a v konečném důsledku až zbytečnosti.

Pro zpřítomnění filmového štábu tedy mohou mít tvůrci mockumentů dvojí motivaci. První je záměr vytvořit iluzi, že se díváme na situace, které mají svůj původ v reálných událostech (*The Blair Witch Project*, *Banksy: Exit Through the Gift Shop*), a v tom případě se jedná o falzifikaci a lež, kterou můžeme, ale nemusíme prohlédnout. Takový přístup bývá příznačný pro mockumenty druhého stupně, kam bývají zařazovány hoaxy a mockumenty kritizující konkrétní společenské jevy a praktiky využívané masmédií.

Druhým případem je snaha vytrhnout diváka, aby si uvědomil, že se dívá "jen" na film, který byl někým zkonstruován, podobně jako to dělá Alejandro Jodorowsky ve hraném filmu *The Holy Mountain* (1973). Motiv přítomného filmového štábu pro diváka představuje zdvižený prst. Upozorňuje na manipulaci, která je podmíněna už jen tím, že sledujeme film – přelud a klam. K rozeznání fikce potom slouží na první pohled patrná nadsázka. Takto pracuje Woody Allen v mockumentu *Zelig*, když odhalí divákovi "skrytou kameru" v ordinaci doktorky Fletcherové, ale i Jan Svěrák ve filmu *Ropáci*. Tento hravý princip bychom zařadili k mockumentům prvního stupně (Parodie).

David Holzman's Diary však stojí na pomezí těchto dvou přístupů. Pro diváka není lehké identifikovat, že kamera snímá fiktivní děj, ale přitom se ve filmu objevují hravé narážky na natáčecí proces. Film vyzývá diváka k dekonstrukci struktury filmu a k přehodnocování diváckého očekávání objektivitu, jež je až příliš samozřejmě spojována s dokumentárním filmem. Kritizuje představu typickou pro dokumenty observačního modu, která tvrdí, že události a lidé mohou být natáčeni přirozeně, i když jsou si vědomi přítomnosti kamery: „Tvá rozhodnutí přestanou být morálními rozhodnutími a stanou se estetickými rozhodnutími.”⁷⁸ To jsou vlastnosti, které řadí *David Holzman's Diary* mezi mockumenty třetího stupně (Dekonstrukce).

⁷⁸ Citace postavy Pepeho z *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967). In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 165. Volný překlad.

3.3 PRŮVODCE

„Poctivého vypravěče poznáme ve filmu jen těžko, jelikož lháři bývají často těmi nejlepšími vypravěči.“⁷⁹

Při studiu mockumentů pozoruji dvě výrazné tendence. První se přiklání k subjektivizovanému vyprávění. Jeho iluzivní moc leží v autenticky působícím materiálu a vyprávění v první osobě, kdy dochází ke splynutí vypravěče s hlavní postavou. V terminologii dokumentárního filmu by tyto mockumenty odpovídaly participačnímu a performativnímu modu, kde se zohledňuje přítomnost filmového štábu a subjektivní hledisko tvůrce filmu (biografie, autobiografie, historie, esej, vyznání, deník).⁸⁰ Druhá skupina tvoří v kódu klasičtějšího dokumentu: výkladového modu. Přičemž obě tyto skupiny hledají cestu, jak divákovi příhodně popsat zobrazované situace, aby si je vykládal tak, jak tvůrci potřebují. K tomu využívají průvodce,⁸¹ který ale v každé z daných skupin vypadá úplně jinak.

3.3.1 SUBJEKTIVNÍ KOMENTÁŘ

Vydá-li se mockument cestou subjektivního vyprávění, často se průvodcem stává režisér filmu coby *vypravěč*. Někdy nás provází osobně po celou dobu filmu⁸² a jindy může být přítomen prostřednictvím vnitřního hlasu.⁸³ Obvykle vystupuje už v prologu, aby diváka uvedl do kontextu vzniku filmu a předložil mu první spontánní (a tím pádem věrohodné) situace. Často přitom odhaluje svoje soukromí, které velmi subjektivně popisuje.⁸⁴ Subjektivní

⁷⁹ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 24

⁸⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 198; 225-227

⁸¹ „Průvodce“ není zavedený filmovědný termín. Ale podle mého názoru toto slovo dobře charakterizuje skladebný prvek, který zde hodlám popisovat.

⁸² *This Is The Spinal Tap, Forgotten Silver, The Blair Witch Project*

⁸³ *David Holzman's Diary*

⁸⁴ *The Blair Witch Project* začíná scénou v dětském pokoji Heather, která točí sama sebe a své osobní předměty.

výpověď se často propojuje ještě s hand-held kamerou připomínající estetiku home-movies.

„Sama subjektivnost navozuje důvěru: místo atmosféry odtažitých objektivních pravd se nám dostává upřímného doznání, jež je sice částečné, avšak závažné, sice situační, ale vášnivé. Působivost těchto filmů rovněž pramení z intenzity, s níž filmař přistupuje k aspektům svého vlastního života.”⁸⁵

Obrácení pozornosti k soukromému se netýká jen vypravěče, ale i jiných postav v mockumentech. Thierry Guetta v *Banksy: Exit Through the Gift Shop* nám ukáže své rodinné zázemí i blízké sousedství. Ve filmu *Ropáci* zase strávíme několik dní u chatičky pana Navrátila.⁸⁶ Jde o stejné principy, které se využívají například v *reality show*. Postavy, které v nich vystupují, přichází z našeho reálného světa. Víme, ze kterého jsou města, známe jejich povolání i jejich rodinné příslušníky. Společně s kamerou nahlížíme do jejich soukromí. Vznikají referenční obrazy k jiným reálným lidem z našeho okolí. Na základě této podobnosti si k postavám vytváříme vztah a spolu s ním i důvěru v to, co postavy říkají, dělají a co si myslí.

„Fikce nespočívá tolik v referenční iluzi a v klamání diváka, ale spíše ve schopnosti poskytnout nám referenční rámec blízký našemu způsobu života.”⁸⁷ To znamená, že divák si je vědom, že sleduje svět založený na předstírání, ale přesto může při sledování filmu nebo pořadu prožívat silné emocionální momenty společně s postavami. Je to jeden z důvodů, proč se tolik bojíme o postavy v *The Blair Witch Project* a proč důvěřujeme zpovědi režisérky Heather, která se s pohledem přímo do kamery omlouvá rodinám členů jejího štábu za to, že je to tohoto projektu vůbec zatáhla.

⁸⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 98

⁸⁶ Ve filmu *Forgotten Silver* Peter Jackson vstupuje do staré stodoly na pozemku vdovy filmaře Colina McKenzie a ukazuje nám truhlici, kde našel staré McKenzieovy filmy.

⁸⁷ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 22

3.3.1 OBJEKTIVNÍ KOMENTÁŘ

Druhým příkladem průvodce je *neosobní (objektivní) komentář* mimo obraz,⁸⁸ který divákovi pomáhá orientovat se v informacích a posouvá děj dopředu.⁸⁹ Popisuje události a osoby a předkládá publiku svůj pohled na ně. Je klíčový pro vykreslení tematické struktury obsahu, posouvání děje dopředu a dokládání specifických argumentů.⁹⁰ Patří k výkladovému modu, který se vyznačuje historickou přesností, ověřitelností a didaktičností. Diváka oslovuje bezprostředně a výslovně vyjadřuje svá stanoviska: „Dívejte se na to takto.”⁹¹

Mívá vzorovou kvalitu zpracování, co se týká srozumitelnosti, spisovnosti a tempa.⁹² Od toho se také odvíjí jeho efektivita. U diváka zatím stále nejvíce vzbuzuje důvěru tradiční autoritativní hlas ideálně ze střední třídy, běloch a muž.⁹³

Objektivní komentář je jedním ze základních skladebných prvků mockumentu *Zelig*. Díky hlasu komentátora se ve skladbě hladce propojují archivní dobové záběry s inscenovanými situacemi: ve velkém celku vidíme neurčitou postavu jedoucí v autě, ale komentátor řekne, že to přijíždí Leonard Zelig – muž, který má zvláštní schopnost měnit podobu. V následujícím bližším záběru skutečně vidíme pana Zeliga (Woodyho Allena) v autě. Tento druhý záběr byl zinscenován, zatímco ten předchozí je archivní. Ale komentátor předstírá, že byly oba pořízeny ve stejnou dobu na stejném místě.⁹⁴

Hlas shůry také upozorňuje na osoby zachycené ve filmu náhodou, které svou rozpačitostí nebo zdánlivou nepatřičností mohou připomínat postavu pana Zeliga. A protože Leonard Zelig prý umí měnit podobu, zdá se, že každý jen

⁸⁸ V některých případech se objevuje i v obraze v podobě televizního moderátora.

⁸⁹ V dokumentárních filmech se neosobní objektivní komentář ustálil ještě před rozvojem natáčení s kontaktním zvukem, jde tedy o konvenční dobře zavedený prvek.

⁹⁰ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 16

⁹¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 226 a 90

⁹² BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. s. 11

⁹³ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 16

⁹⁴ Některé archivní materiály jsou vykládány zcela fantaskně: záběry akrobatického letu jsou komentovány jako Zeligův pokus uniknout německým jednotkám SS, přičemž Zelig vytvoří rekord v přeletu nad Atlantským oceánem hlavou dolů.

trochu podezřelý pán bude určitě on. Divák jako kdyby onemocněl touhou vidět Zelig všude. Nutno říci, že celkovému zmatku napomáhá černobílý filmový materiál, který inscenované a archivní záběry sjednocuje. Díky filmovému zrnu a škrábancům je snadné si Woodyho Allena splést s kýmkoliv, kdo má podobný tvar obličeje nebo kulaté brýle.

Podobně ilustrativně komentátor popisuje duševní rozpoložení jednotlivých postav, které ale ve skutečnosti jen líně popíjí kávu nebo svačí.⁹⁵

Všechny tyto vstupy komentátora vlastně napodobují skladebné postupy tradičních televizních dokumentárních filmů: ilustrační záběry (nebo důkazní materiály jako jsou fotografie, novinové výstřižky a podobně) jsou podbarveny hlasatelem (novinářem), který ctí etický kodex žurnalistiky a předkládá divákům nezaujaté a nezkreslené informace. Díky kreditu, který komentátorovi zajišťuje samotné médium dokumentárního filmu, máme tendence sledovat ho nekriticky. Jenže u filmu *Zelig* nám tento hlas předkládá vymyšlený příběh: postava Leonarda Zeliga odporuje veškerému zdravému rozumu a navíc ho ztvárnil sám Woody Allen. A jakto, že se mohl Allen procházet v tak dokonalých dobových dekoracích s obrovským komparzem a setkat se například s Chaplinem? Nebo s papežem Piem XI.⁹⁶ Pochopíme, že je to stříhová hra. Z této hry se můžeme těšit a společně s tvůrci se bavit snadným a vtipným kódováním dokumentárních forem. Díky této hře se pak můžeme podívat kriticky i na objektivní komentář. Komentář bývá totiž právem obviňován ze snahy manipulace s obrazem, protože nutí diváka pochopit záběr (scénu, sekvenci, celý film) v souladu s postojem, který zamýšleli autoři filmu. Vzpomeňme třeba na film *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940). Portréty Židů byly použity jako ilustrativní podklad pro propagandistický komentář. Tento manipulativní komentář uváděl záběry zcela mimo původní kontext tak, aby bylo dílo poplatné nacistické ideologii.

⁹⁵ Každý pokus zachytit duševní pochody jiné osoby je příznakem fikcionalizace vyprávění, protože nikdo nemá schopnost uhodnout cizí myšlenky. Přesto se tento postup využívá v každém sportovním přenosu. In: JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 100

⁹⁶ V obrazové příloze v "Obr. 3" najdeme porovnání filmové dekorace balkonu z filmu *Zelig* s fotografií centrálního balkonu Baziliky Svatého Petra a archivním záběrem opravdového papeže Pia XI., jak žehná poutníkům ve Vatikánu. Všimněte si, že patky sloupů, zdobících balkón, se liší. Záběr z filmu *Zelig* je tedy natočený jinde.

Manipulativní komentář najdeme i ve fiktivním televizním dokumentu *The War Game*. Avšak cílem dokumentaristy Petera Watkinse nejsou humorná ironická spojení, nýbrž vytvoření zdání, že se díváme na skutečné televizní vysílání. Zajímalo ho boření iluzí, které o naší realitě vytváří média: „Má otázka zněla: Kde je ‚realita‘ ?”⁹⁷

The War Game vznikl v době studené války a popisuje následky jaderného útoku se všemi podrobnostmi týkající se dopadu na zdraví, ekonomiku, ale i psychiku obyvatel Velké Británie. Faktické údaje, které si však nelze do důsledku představit, dokud jsou jen na papíře, bylo potřeba ukázat názorně.

Watkins tedy požádal obyvatele hrabství Kent, aby mu pomohli zinscenovat autenticky působící záběry, ve kterých obyčejní lidé trpí následky bombového útoku. Přitom se nevyhýbal žádné z válečných hrůz: zobrazil zářením popálené děti, lidi bojující o jídlo, ohořelé mrtvoly a rány z milosti.⁹⁸ Objektivní komentář mu pak pomohl naplnit schémata televizní reportáže: „Tyto ženy jsou právě evakuovány.”⁹⁹ Vidíme ženy, které jedou v evakuačním autobuse. Divák vlastně nemá moc velkou šanci inscenovanost odhalit. Maximálně se může domnívat, že se jedná o střihový film z archivních materiálů.

Neznamená to však, že by Peter Watkins záměrně stvořil *hoax*. V *The War Game* se na několika místech vyjadřuje jasně v podmiňovacím způsobu: „*Pokud by byla válka,... Pokud by spojenci NATO odpálili jadernou hlavici,...*”¹⁰⁰ Vyprávění tedy neustále osciluje mezi hodnověrnou imitací války a zároveň naprosto konkrétní faktografičností: „Toto je fenomén zvaný ohnivá bouře, který je následkem bombardování. [...] Takto umírali lidé v Hirošimě.”¹⁰¹

Takové chladné konstatování nutně vzbuzuje řadu etických a morálních otázek. Nukleární válka, která byla většinou tehdejších Britů tak vzdálená,

⁹⁷ Peter Watkins Films, *The War Game* [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <<http://p Watkins.mnsi.net/warGame.htm>>

⁹⁸ Pro inscenované záběry, včetně dramatických záběrů ohnivé bouře, posloužily lokace opuštěných vojenských kasáren v Doveru. In: Peter Watkins Films, *The War Game* [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <<http://p Watkins.mnsi.net/warGame.htm>>

⁹⁹ In: *The War Game* (Peter Watkins, 1966)

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž.

najednou dostává zcela konkrétní obrysy.¹⁰² V tom ostatně spočívá celá úděsnost tohoto fiktivního díla, které v roce 1966 vyhrálo Oscara za nejlepší dokumentární film¹⁰³ a které BBC odmítlo vysílat, protože se obávalo, že by film mohl vyvolat paniku (podobně jako *Válka světů* Orsona Wellse).¹⁰⁴ V otevřeném dopisu veřejnosti BBC uvedlo, že film byl experimentem, který bohužel selhal.¹⁰⁵ Samotný fakt, že se *The War Game* na nějaký čas stal trezorovým filmem, vlastně přesně vystihuje příčinu, proč film vznikl: média se nám snaží předkládat iluzi, která ale neodpovídá realitě.

3.3.3 PRŮVODCE VE VZTAHU K AKTIVITĚ DIVÁKA

V předchozí kapitole jsme zjistili, že subjektivizovaného průvodce můžeme najít v mockumentech *Banksy: Exit Through the Gift Shop*, *The Blair Witch Project* a *David Holzman's Diary*. Tedy v mockumentech druhého a třetího stupně.

Objektivního průvodce uplatňují tvůrci v mockumentech prvního stupně (*Zelig* a *Ropáci*), ale i stupně druhého, kam bychom *The War Game* pravděpodobně zařadili.

Na příkladu průvodce tedy vidíme, že se stoupající reflexivitou mockumentů stoupá i míra jejich subjektivity. Objektivní průvodce může divákovi pomoci zaujmout od tématu určitý odstup, ze kterého lze bezpečně pozorovat objekt parodie nebo kritiky. Pro diváka to znamená menší bezprostřední emoční napojení, ale na druhé straně je mu umožněno získat nadhled. V těchto filmech se divák baví takzvaně “na cizí účet”. Subjektivizovaný průvodce zase více vtahuje diváka do příběhu a propojuje ho s postavami. S divákem, který je dostatečně chycen silnými emocemi, osobním

¹⁰² *The War Game* je ostatně jedním z mnoha Watkinsových upřímně pacifistických filmů, které všechny různými způsoby zkoumají prostředky a vliv masmédií: *The Forgotten Faces* (1961) *Privilege* (1967) nebo *Punishment Park* (1971).

¹⁰³ THE OFFICIAL ACADEMY AWARDS® DATABASE. [online]. 9.2.2020. [cit. 2020-01-05] Dostupné z <<http://awardsdatabase.oscars.org/>>

¹⁰⁴ *The War Game* projednával i britský parlament. Peter Watkins si dokonce stěžoval, že cenzura jeho filmu byl politicky motivovaný čin. In: CHAPMAN, James. The BBC and the Censorship of *The War Game*. *Journal Of Contemporary History*. Vol.41 (leden, 2006).

¹⁰⁵ *Peter Watkins Films, The War Game* [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <<http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>>

vyprávěním nebo se v něm probudí jeho přirozený voyeurismus, se lépe manipuluje, protože divák už nepozoruje děj z dálky, ale přímo se ho účastní a spoluvytváří jej.

3.4 MLUVÍCÍ HLAVY: VÝPOVĚĎ PŘEDMĚTEM MANIPULACE

Součástí skladby filmů *Zelig*, *Banksy: Exit Through the Gift Shop*, *The War Game* a ještě řady dalších mockumentů jsou rozhovory¹⁰⁶ se známou osobností nebo s náhodným respondentem osloveným na ulici. Pro tento typ dokumentárního materiálu se vžilo hovorové označení *mluvící hlavy* a zahrnuje jak odborné výpovědi, tak osobní svědectví nějaké události. *Mluvící hlavy* se (podobně jako komentář) komponují spolu s dalšími dokumentárními materiály, které podporují sdělení filmu. Jde vlastně o jeden z nejčastějších televizních dokumentárních postupů, který má silnou přesvědčovací schopnost. Proto se skvěle hodí i do mockumentu.

Je rozdíl, jestli si tvůrce pro svůj záměr vybere jako mluvčího odborníka (celebritu) nebo obyčejného občana z ulice. Všeobecně známé osobnosti nebo lidé, kteří jsou nositeli určitých “důvěryhodných atributů”¹⁰⁷, vnímá divák jako autority. Tyto osobnosti už totiž dosáhly určitého společenského statusu. Za svá tvrzení jsou odpovědné a mohou je podložit konkrétními důkazy.¹⁰⁸ Divák od nich očekává, že s ním budou své vědomosti sdílet,¹⁰⁹ a nepředpokládá, že by se tyto postavy mýlily nebo že by si kazily pověst tím, že by lhaly. Proto nemá sklon jejich výpovědi zpochybňovat.

Naproti tomu výpovědi lidí z ulice bývají často anonymní. Jde vlastně o jakýsi kvantitativní vzorek, který reprezentuje názor veřejnosti. Výpovědi z ulice

¹⁰⁶ Ve filmu *Zelig* najdeme dva typy: rozhovor natočený černobíle, který má vypadat jako archivní. Film nám napovídá, že jde o manipulaci, protože ve 20. letech ještě nebylo možné točit se zvukem mimo filmové studio. Bohužel to pochopí jen divák, který se dobře orientuje ve filmové historii. Druhá skupina rozhovorů je natočena barevně jakoby v současnosti. Představuje osobnosti, které na dvacátá léta vzpomínají.

¹⁰⁷ *Mluvící hlava* může mít například titulek, ve kterém je napsáno, že je odborníkem ve svém oboru. Zapůsobit může třeba i respondentovo oblečení (například kněžské roucho) nebo prostředí, ve kterém se nachází (vědecká laboratoř, kancelář s knihovnou apod.)

¹⁰⁸ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 103

¹⁰⁹ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 16

mívají za úkol dokázat nebo alespoň vzbudit dojem, že dokazují, nějaký společenský jev na příkladu konkrétního člověka.¹¹⁰ Přestože očitě svědectví neukazuje události přímo, má pro diváky vysokou emocionální hodnotu.

„Tím, že svědek odpovídá směrem na kameru (k divákovi), můžeme se se s ním identifikovat, vcítit se do něho a tím získat jedinečný přístup k jeho subjektivnímu pohledu.“¹¹¹ Kromě pohledu do kamery¹¹² působí výpovědi svědků svou bezprostředností a neuhlazeným vystupováním člověka, který není zvyklý vystupovat před kamerou a popisuje události tak, jak je vidí svými očima.

Mluvící hlavy v mockumentech lžou. Nejde o opravdové svědky a jejich výpovědi nejsou založené na pravdě. Ale pro diváka je v podstatě nemožné takovou manipulaci odhalit, neboť věrně napodobuje styl klasického dokumentárního rozhovoru. Bylo by potřeba mít přístup přímo ke scénáři daného mockumentu.¹¹³

Mockumenty si hrají s tím, že pokud vidíme známou osobnost (například umělce graffiti scény v *Banksy: Exit Through the Gift Shop*), věříme jí – pokud tedy neříká naprostý nesmysl. Když poznáme slavného herce, který ale nehraje sám sebe, je to zase znak fikce (jako v mockumentu *Zelig*). Proto v mockumentech, které se diváka snaží ošálit, převažují buď rozhovory se známými osobnostmi, kteří hrají sami sebe, nebo s postavami ztvárněnými neherci (*The War Game*) či alespoň neznámými herci (*The Blair Witch Project*). Velký důraz spočívá na serióznosti výpovědí, ať už jde o tón hlasu nebo gesta. Silným nástrojem je pohled přímo do kamery (přímé oslovení diváka), který hojně využívá Peter Watkins v *The War Game*.

¹¹⁰ V *The War Game* se reportér ptá různých lidí na ulici, jakou protijadernou ochranu si mohou dovolit. Na povrch vyplouvají hluboké sociální rozdíly rozdělující britskou společnost šedesátých let.

¹¹¹ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 16, volný překlad.

¹¹² Nebo k reportérovi, který stojí vedle kamery (diváka).

¹¹³ *I Am Curious (Yellow)* od Vilgota Sjömána je sice řazený mezi díla fikční kinematografie, ale obsahuje i dokumentární prvky: např. sekvenci reportérky Leny, která lidem z různých sociálních vrstev pokládá otázky týkající se rovných pracovních příležitostí nebo politiky. Ze scénáře, který je k dispozici v knihovně FAMU, vyplývá, že veškeré reportáže byly zinscenované. Ale herecké výkony jsou tak dobré, že neobeznámený divák nemá šanci inscenovanost rozpoznat.

Ve snímku *The War Game* si můžeme všimnout ještě jednoho neobvyklého formálního prvku. Watkins shromáždil pravdivé informace o jaderné válce a také různá vyjádření skutečných autorit, jako byl například americký nukleární stratég nebo anglický biskup. Tento materiál potom převyprávěl titulkem, komentářem nebo hercem, který před kamerou zastoupil skutečného autora výroku.

Na Ekumenickém setkání ve Vatikánu řekl biskup tisku: „Jsem si jistý, že naše nukleární zbraně budou použity moudře. [...] A já stále věřím ve spravedlivou válku.”¹¹⁴ Tyto výroky jsou vstříženy mezi záběry civilistů, kterými zmítá silný vítr (následek výbuchu bomby). Těžko si lze představit výstižnější vyjádření autorova postoje k establishmentu a církvi.

Nepodařilo se mi ověřit původnost výroků, musím se spolehnout na čestné písemné vyjádření Watkinse.¹¹⁵ Bohužel ani není v mých silách zjistit, zda by teoreticky mohl použít skutečné archivní filmové materiály.

Podobně převyprávěné výpovědi najdeme také v dokumentech *Surname Viet Given Name Nam* (T. Minh-ha Trinh, 1989), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978) nebo *No Lies* (Mitchell Block, 1973). Ale jde o manipulaci. Reálné postavy už vlastně přestaly existovat a zůstala nám jen autorova představa o tom, jak se při výroku asi tvářily nebo jakým tónem mluvily. Tato metoda je pro dokumentární film diskutabilní. Přesto ji tvůrci občas používají, protože dané výpovědi by nebylo možné získat jinak než v hereckém zastoupení.

¹¹⁴ In: *The War Game* (Peter Watkins, 1966)

¹¹⁵ *Peter Watkins Films, The War Game* [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <<http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>>

3.5 STŘIHOVÝ FILM A FOUND FOOTAGE

„Mnoho filmových teoretiků zmiňují *found footage* jako prostředek pro prozkoumávání limitů a možností filmových archivů jako například při rekonstrukcích minulosti.“¹¹⁶
Ian Aitken, *Encyclopedia of the Documentary Film*

Podíváme-li se teď souhrnně na dosud rozebrané výrazové prostředky mockumentů, zjistíme, že jejich způsob zacházení s filmovým materiálem se často blíží tzv. *střihovému filmu*.

Střihový film je typ dokumentárního díla, který prostřednictvím montáže spojuje materiály natočené za různých okolností a za různým účelem, které byly původně použité v jiném kontextu anebo zatím nebyly použité vůbec.¹¹⁷

Velmi často se přestřihávají například staré zpravodajské filmy, které sice už ztratily svou původní aktuálnost, zato nesou hodnotu historickou nebo obsahují něco, co by běžný filmový štáb těžko rekonstruoval. Součástí střihového filmu bývají i fotografie, grafy, novinové články nebo jiné dokumenty.¹¹⁸ Těží se i ze starých rodinných archivů, tzv. *home-movies*. Ty také nejsou pouze intimním svědectvím o životě konkrétní rodiny. Ukážou nám, jaké oblečení se dříve nosilo, jak vypadaly dopravní prostředky, zemědělské stroje, turistika a podobně. Dalším nevyčerpatelným zdrojem jsou hrané filmy, které mohou být přestřihány třeba do podoby hereckého medailonu.¹¹⁹ Takové filmové materiály bývají souhrnně označovány pojmem *found footage*.¹²⁰ Autorem *found footage* může být kdokoliv: profesionální filmař, ale i amatér.¹²¹

¹¹⁶ AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film*, Vol. 1, A-G. New York: Routledge, 2006. s. 431 pod heslem *found footage*, volný překlad.

¹¹⁷ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. s. 421

¹¹⁸ Televizní zpravodajství paroduje mockument *Zelig*. Woody Allen se pravděpodobně inspiroval prologem z filmu *Občan Kane* (Orson Welles, 1941). In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 95

¹¹⁹ KRESSL, Vladimír. *Střihový film*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. s. 21

¹²⁰ Ve volném překladu lze vyložit jako „nalezená metráž“. In: AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film*, Vol. 1, A-G. New York: Routledge, 2006. s. 430 pod heslem *found footage*, volný překlad.

¹²¹ Existují i filmy, které jen předstírají, že jejich materiál byl nalezen náhodou, přičemž se dají zařadit do žánru hororu. Jedním z prvních byl *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato 1980), který je vyplněn paradokumentárními sekvencemi z nalezené filmařské „pozůstalosti“. Materiál k

Podstatné je, že je materiál uveden do nových souvislostí, a to především prostřednictvím montáže.

Metoda *found footage* bývá často přirovnávána ke vzniku *ready-made* objektů, tedy obyčejných všedních věcí, které byly nalezeny, vyjmuty z kontextu užitého předmětu a vystaveny v galerii, čímž dostaly úplně nový význam. Tvorbou *ready-made* se proslavil především konceptuální dadaistický umělec Marcel Duchamp.¹²² Nebyl pro něho důležitý vzhled předmětu, ale otázky, které vyvstávaly v hlavách návštěvníků galerie, když tyto věci denní potřeby uviděli vystavené, opatřené uměleckým názvem a s podpisem autora. Věci mohly být ponechány jen tak (*Bottle Rack*, 1914), otočeny v nové perspektivě (*Fountain*, 1917) ale i komponovány dohromady (*Bicycle Wheel*, 1913).¹²³

Duchampův způsob uvažování o vystavování nalezeného předmětu v galeriích by se dal aplikovat i na vztah nalezeného filmového materiálu k jeho použití ve stříhovém filmu. Rodinný archiv je “povýšen”, když ho přeneseme z domácího prostředí do kina nebo televizního vysílání.¹²⁴ Změna je v divákově nahlížení na objekt (filmový materiál) v kontextu nového prostředí, kam byl “přemístěn”. Film *Obyčejný fašismus* (Michail Romm, 1965) zase vznikl otočením perspektivy na daný filmový materiál: *Triumf vůle* (Leni Riefenstahl, 1935) a oficiální německé týdeníky tak byly proměněny z propagace fašismu v jeho obžalobu.¹²⁵ A konečně neočekávaná kompozice, jejímž příkladem se může stát vlastně jakýkoliv stříhový film.

Ačkoliv televize a její specifické požadavky na podobu vysílaných pořadů značně ovlivnily rozvoj stříhového filmu, jeho počátky musíme hledat už na začátku 20. století v Sovětském svazu. Dziga Vertov¹²⁶ začal cílevědomě stříhat sekvence ze záběrů pořízených nezávisle na sobě na různých místech, v různých časech a za různým účelem. Postavil do popředí jejich obsahovou a

The Blair Witch Project měl být náhodou nalezen v základech starého domu v lese u Marylandu. Sestříhat ho měla produkce Haxan Films.

¹²² Také Mr. Brainwash, filmová postava z mockumentu *Banksy: Exit Through the Gift Shop*, se věnuje tvorbě ready-made objektů.

¹²³ AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film*, Vol. 1, A-G. New York: Routledge, 2006. s. 430 pod heslem *found footage*, volný překlad.

¹²⁴ Tak vznikl například cyklus *Soukromé století* (Jan Šíkl, 2002).

¹²⁵ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. s. 422

¹²⁶ Vlastním jménem Denis Arkaděvič Kaufman. Pseudonym Dziga Vertov si zvolil podle citoslovce “dzig” (zvuk při stříhání) a slovesa “vertět” (točit klikou kamery). In: GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. str. s. 67

významovou hodnotu. Prostřednictvím montáže z nich vytvořil ideově jednotný obraz, který sděluje nikoli pouhé historické informace, ale přímé filozofické postoje.¹²⁷ Svoje experimenty uplatnil ve stříhových filmech *Výročí revoluce* (1918) a *Historie občanské války* (1921), které jsou považovány za první stříhové dokumenty vůbec, ale i v týdenících *Kinopravda* (1922–1925).¹²⁸ Sovětská střihačka Esfir Šubová zase upravovala zahraniční filmy tak, aby sovětské distribuci vyhovovaly ideově.¹²⁹ I její stříhový film *Pád dynastie Romanovců* (1927) je poplatný ideologii třídního boje, přičemž těží z carských rodinných archivů.¹³⁰ Na začátku 20. století vzniklo mnoho důvodů ke tvorbě ideologických stříhových filmů – ať už šlo o oslavu nacismu *Triumf vůle* (Leni Riefenstahl, 1935), ideovou podporu třídního boje v *Kinopravda* (1922–1925) nebo o pozvednutí chuti bojovat ve válce, která ale probíhala na jiném kontinentu, v propagačním seriálu *Zač jsme bojovali* (Frank Capra, 1942). Stříhový film se stal mocným nástrojem propagandy, ať už byla jakákoliv. Montáž totiž dokáže archivní materiály zohýbat různým způsobem, přitom jim však nemusí ubírat nic na jejich autenticitě. A je to právě tato přetrvávající autenticita, díky které divák snadněji přijme za své myšlenky, které jsou montáží vyjádřeny. Záleží potom na svědomí samotných tvůrců, k čemu takovou přesvědčovací sílu použijí.

„Většina kritiků se shoduje na tom, že nebezpečí *found footage* leží v jejím potenciálu být použita mimo původní kontext. Aniž bychom věděli, odkud obrazy opravdu pochází, je pro diváky velmi snadné propadnout nostalgii nebo dojmu velmi věrné nápodoby minulosti. *Found footage* se tedy nejlépe hodí coby hrubý materiál pro dokumentární filmy, protože bude přesně pasovat pro jakýkoliv autorův záměr.“¹³¹ Využití *found footage* v mockumentech se proto přímo nabízí.

¹²⁷ NAVRÁTIL, Antonín. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974. s. 52

¹²⁸ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. s. 466

¹²⁹ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. s. 434

¹³⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 128

¹³¹ AITKEN, Ian. *Encyclopédia of the Documentary Film*, Vol. 1, A-G. New York: Routledge, 2006. s. 431 pod heslem *found footage*, volný překlad.

3.5.1 SPOLEČENSKÝ APEL VE STŘIHOVÉM MOCKUMENTU

„Montáž je podmíněna etikou autora, tedy rovněž jeho světonázorem, morálkou jeho třídní příslušnosti. Tato podmíněnost je zvláště výrazná u ‚ideologické, politické montáže‘.”¹³²

Antonín Navrátil

Právě mockumenty usilují o to, aby vytrhly diváka z pasivního přijímání názorů servírovaných dokumentárními filmy. Jejich metodou je napodobování vybraného dokumentárního modu, který ale používají pro fiktivní vyprávění. Divák by měl tuto mystifikaci dříve či později prohlédnout a přehodnotit svůj vztah k dokumentárnímu filmu obecně. Stříhový film, jako jedna z častých forem dokumentárního filmu, se ukázal jako vhodná předloha.

Mockument *Zelig* vypráví o fantastických schopnostech Leonarda Zeliga, a přitom je celý vystavěn v duchu dobových stříhových filmů (o roli výkladového komentáře jsme se zmiňovali už v předešlém textu této práce).¹³³ Míchá dohromady archivní materiály a dotáčky, aniž by je od sebe jakkoliv montážně odděloval.¹³⁴ Aby k sobě pasovaly, je potřeba držet se vzájemně vznikajících předsnímacích jednot jako jsou jednota prostoru, atmosféry, rekvizit, kostýmů, osvětlení a také optického vyjádření (použití objektivů, styl záběrů),¹³⁵ a zároveň se spontánně dopouštět různých chyb (roztřesený obraz způsobený nervozitou, nedokončené panorámy nebo nedokonalá skladebnost záběrů).¹³⁶ Ve filmu *Zelig* jsou do archivů dosazovány postavy, které tam původně nebyly, i pomocí digitálních triků.¹³⁷ Ale jakkoliv je iluze splynutí archivů a dotáček

¹³² NAVRÁTIL, Antonín. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974. s. 71

¹³³ Podobným stylem se vyznačuje i *Forgotten Silver*.

¹³⁴ Montážní spojení dvou typů materiálů ve filmu *Zelig* dobře vystihuje výraz *seamless editing*, v doslovném překladu *bezešvý stříh*. In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 98

¹³⁵ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Nakladatelství AMU; Praha. 2012. s. 45–52

¹³⁶ KRESSL, Vladimír. *Stříhový film*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. s. 30

¹³⁷ Také ve filmu *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1993) byl Tom Hanks trikově vsazen do záběrů s Kennedym. Stejně, jako ve filmu *Zelig*, se pomocí triků vytváří nová socio-historická konstrukce. In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 97

dokonalá, montáž zde plní jen funkci jakéhosi lepidla jednotlivých gagů. Upozornění, že *pravda* je relativní pojem i v dokumentárních filmech, je vzneseno v žertovném duchu, aniž by to divák vnímal jako hrozbu. Zelig je bezstarostnou groteskou s výbornou gradací. Jeho struktura není prodchnuta žádnou ideou, která by mohla mít nějaký hlubší společenský dopad, jako tomu bylo u propagandistických stříhových filmů. Vtipy na adresu Ku-klux-klanu, Židů, Hitlera, senzacechtivé veřejnosti nebo psychologů nelze považovat za společenský apel. I proto je *Zelig* zařazen do prvního stupně mockumentů – Parodie.¹³⁸

Filmový materiál v *The War Game* také budí zdání, že pochází z různých reportáží pořízených na různých místech. Ale narozdíl od mockumentu *Zelig* stojí na ideologické montáži, která v mnohém připomíná zapálenou skladbu Dzigy Vertova.¹³⁹ Vertov často staví na kontrastech mezi zlou buržoazní společností a utlačovanými dělníky. Protože se snaží “zachytit život při činu”, natáčí obyčejné skutečné lidi (*naturščiky*) pokud možno pohyblivou reportážní kamerou. Usiluje o zachycení typických detailů, které mohou nést význam.

I Watkins pracuje s neherci, které staví do předpřipravené situace.¹⁴⁰ Zlo je u něj zastoupeno autoritami podporujícími atomovou válku nebo lidmi z ulice, kteří cítí, že pokud by SSSR zaútočilo, je v pořádku se pomstít. Místo Vertovova chudého pracujícího lidu Watkins stříhá na expresivní záběry trpících občanů. Vše s jasně formulovaným autorovým komentářem (Vertov používá mezititulky, Watkins má komentátora). Oba autoři mají silné sociální cítění – Vertov touží po vítězství pracující třídy, Watkins zase po světovém míru.

Za stříhový mockument můžeme považovat i film *Banksy: Exit Through the Gift Shop*. Film se snaží přesvědčit diváka, že existuje Thierry Guetta, který

¹³⁸ ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 111

¹³⁹ Kromě toho bychom v *The War Game* snadno mohli vypožorovat i postupy Sergeje Ejzenštejna. Všimněme si patosu, s jakým je v *The War Game* vykreslen kolektivní hrdina (davy trpících), prodlužování filmového času nebo montáže atrakcí (chlapec s těžce popálenou rukou lapá po vzduchu a dívá se do kamery).

¹⁴⁰ Ačkoliv je otázka, nakolik se sám Vertov trápil otázkami inscenovanosti. Když natáčel scénu z nepmanského života pro film *Šestina světa* (1926), požádal jednu buržoazní rodinu, aby ve svém domě uspořádali hostinu s jazzem, tancem a alkoholem. Jak se lidé bavili, postupně zapomněli na kameru i filmový štáb. A Michail Kaufman je natočil. Je toto skutečné zachycení života při činu? In: NAVRÁTIL, Antonín. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974. s. 81

se infiltroval mezi streetartové umělce, setkal se s Banksym a stal se úžasně úspěšným umělcem Mr. Brainwashem. *Banksy: Exit Through the Gift Shop* kombinuje časosběrný materiál napodobující estetiku home-movies, *mluvící hlavy* ikonických osobností street artu a reportážně snímané situace z ilegálních výletů na střechy budov. Vytváří iluzi, že autorem většiny záběrů ze sprejování je Thierry Guetta, avšak z kvality materiálu se dá poznat, že se natáčelo na několik různých typů kamer.¹⁴¹ Je možné, že film obsahuje záběry, které si různí umělci točili sami.

Umělecká činnost Mr. Brainwashe má konceptuální poselství. Stačí barvou pocákat fotografie celebrit a lze to prohlásit za umění. Když porovnáme tvorbu Banksyho a Mr. Brainwashe, zdá se, že uměleckým výrazem k sobě mají velmi blízko. Mr. Brainwash je jednou velkou chodící společenskou satirou. Jeho spray s potiskem *Campbell's Soup* v sobě nese stejný humor jako Banksyho *Death of a Phone Booth* (2006). Nebo Elvis s kulometem místo kytary? V takových nečekaných absurdních spojeních se Banksy vyžívá. Na jeho graffiti mají děti kulometry, vyměňují si role s policisty a radikální anarchisté házejí místo kamením pugety. Zřejmě i díky této podobnosti bývá film označován za hoax film (druhý stupeň mockumentu). Spekuluje se, že Thierry je najatým hercem, Banksyho alter egem nebo Banksym samotným.¹⁴²

Kromě tradiční dokumentární formy a faktografického diskurzu film relativizuje i kult umělce. Ukazuje, že streetartové umělci nepracují na svých projektech sami. Zaměstnávají další umělce jako pomocnou sílu. Snímek kritizuje galerie jako instituci a ponouká k tomu, abychom o umění aktivně uvažovali a nejen slepě obdivovali, co se kde vystaví.

¹⁴¹ Některé situace jsou natočené na několik kamer. Občas se objeví záběry s Thierryem, jak někoho točí, čímž se upozorňuje na inscenovanost celého filmu.

¹⁴² Shepard Fairey ale říká: "Víte, pravda je někdy divnější než fikce. Hodně lidí si myslí, že je to nějaký druh artového pranksu. Ale vážně to tak není." In: *Shepard Fairey on Banksy; rozhovor pro WNYC* [online]. 21.4.2010. [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=KiVxOzMFxgw>>

3.5.2 PROBLEMATICKÁ REKONSTRUKCE

„Cílem fikce není poskytnout iluzi skutečnosti, ale zobrazit skutečnost.“¹⁴³

François Jost

Víme, že dokumentární film může mít mnoho podob a inscenace, rekonstrukce ani účast herců mu není cizí. Nejslavnější film Roberta J. Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní* (1922) je chápán jako dokumentární, ačkoliv jde vlastně o rekonstrukci už jednou natočeného díla.¹⁴⁴ Ostatně v počátcích dokumentární kinematografie bylo velmi obtížné se inscenací vyvarovat, protože technika byla velmi nemobilní a hlučná.

Některé filmové rekonstrukce nesly významný politický podtext. Hraný film *Křížník Potěmkin* (Sergej Ejzenštejn, 1925) zobrazuje vzpouru námořníků, která byla předzvěstí bolševické revoluce, s upřímným bratrským zápallem. Ve snímku *Deset dní, které otřásly světem* (Sergej Ejzenštejn, 1928) se zase objevuje scéna přepadení Zimního paláce, která ale průběh Říjnové revoluce zobrazuje v rozporu se skutečnými dějinnými událostmi a podílí se tak na posilování mýtů o revolučních silách dělnického lidu. A i když je *Deset dní, které otřásly světem* fikční dílo, bývají jeho záběry občas použité v dokumentech o Říjnové revoluci. To představuje morální problém stejně, jako když se ve filmu o holokaustu objeví archivní záběry z terezínského filmu *Vůdce daroval Židům město* (Kurt Geron, Karel Pečený, 1944) aniž by byly patřičně vysvětleny.¹⁴⁵ Avšak přesto, že je historická rekonstrukce z pohledu etiky problematická, představuje obvyklý způsob, jak lze ve filmu zobrazit události z minulosti nebo

¹⁴³ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 54

¹⁴⁴ V extrémních podmínkách na Belcher Islands získal přibližně 70 000 stop exponovaného negativu. V Torontu ve střížně však měl nehodu – upustil na film cigaretu. Nitrátová filmová podložka se velmi rychle vznítla. Flaherty zachránil pouze jedinou (dnes už ztracenou) kopii, která byla z tohoto negativu střížena – tzv. *Harvard Print*. Musel odjet znovu na sever a celý film inscenovaně zrekonstruovat. In: AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film*, New York: Routledge, 2006. s. 422–423

¹⁴⁵ *Vůdce daroval Židům město* (Kurt Geron, Karel Pečený, 1944) vznikl v kulisách, které byly postaveny za účelem ukázat Červenému kříži, jak se Židům v Terezíně dobře žije. Samozřejmě podoba filmu ani zdaleka neodpovídá skutečným událostem. In: KRESSL, Vladimír. *Stříhový film*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. s. 38

jakýkoliv jiný děj, který by se jinak natočit nedal.¹⁴⁶ V případě mockumentu například děj fiktivní.

Peter Watkins na rekonstrukcích postavil hned několik svých děl.¹⁴⁷ Jako téma filmu si vybíral události, ze kterých buď nebyl dostupný žádný filmový materiál, nebo které byly spíš hypotetické, například *The War Game*. Obsah filmu a celá výchozí situace tedy byly fiktivní.

S jejich inscenovaností se nikdy netajil. Do exteriérových kulis obsazoval neherce, které nechal improvizovat na dané téma. Tímto způsobem dokázal docílit vysokého stupně intenzity, jež konvenčnější způsoby natáčení postrádaly. Sám říká, že mu šlo o určitý zvláštní společný zážitek, který byl spontánně zaznamenáván na filmový pás v reportážním stylu.¹⁴⁸ Může taková historická rekonstrukce, jako je třeba Watkinsův film *The Forgotten Faces* (1961), vyprávět něco o skutečném světě? Jak je možné, že neherci podali tak přesvědčivé herecké výkony?

Když Philip Zimbardo vytvořil zcela fiktivní situaci,¹⁴⁹ kdy dobrovolníky rozdělil na vězně a dozorce a umístil je do prostoru věrně napodobující vězení, počáteční hra se také velmi brzy proměnila v autentickou žitou realitu. Ačkoliv byli vybráni psychicky odolní lidé, brzy se zcela identifikovali se svými rolmi. Daná situace úplně změnila jejich charakterové vlastnosti. Vězni začali vykazovat příznaky těžkého mentálního a emočního stresu. U dozorců se uvolnily sklony k extrémnímu sadismu. Selhali i experimentátoři. Přestože vše pozorovali, nenapadlo je pokus zastavit. Experiment byl ukončen až díky Christine Maslach, která se na pokus přijela podívat až několikátý den jeho trvání a měla tak od událostí odstup.¹⁵⁰ Jestliže tedy lidem vytvoříme situaci v odpovídajícím prostředí a rozdáme jim konkrétní role, jejich chování a prožívání může být velmi snadno ovlivněno. Proto, v případě sledování historické rekonstrukce, se divák může stát svědkem velmi autentické hry, která nemusí

¹⁴⁶ BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. s. 115

¹⁴⁷ *The Forgotten Faces* (1961), *Culloden* (1964), *The Punishment Park* (1971), *La Commune* (2000)

¹⁴⁸ *Introduction to the Listing of my Films* [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <http://p Watkins.mnsi.net/part2_home.htm>

¹⁴⁹ Stanfordský vězeňský experiment byl uskutečněn v roce 1971.

¹⁵⁰ Radkin Honzák: *Stanfordský experiment* [online]. 9.2.2020. [cit.2020-19-05] Dostupné z <<https://psychologie.cz/stanfordsky-experiment/>>

být od skutečnosti příliš vzdálená. Filmový materiál, který je záznamem této hry, tak může mít působivost non-fikčního materiálu (včetně jeho schopnosti plnit zdání očitého svědectví), a tím pádem reprezentovat realitu.

Filmová rekonstrukce je tedy účinným a zároveň nebezpečným nástrojem. Je na místě zdůraznit, že tvůrce (střihač) by měl k takovému silnému materiálu přistupovat podle svého nejčistšího svědomí, protože stejně jako může stvořit filozoficky i historicky objektivní dokumentární fikci, lze stvořit (někdy dokonce i bezděky) polopravdu nebo lež. A ta může být stejně průrazná a naléhavá jako pravda.¹⁵¹ V případě mockumentu, který si zahrává s fakty a autenticitou, by měl tvůrce diváka vždy upozornit na smyšlenost takového díla. Pokud to neudělá, jde o obyčejný podvod, který se v případě, kdy divák nepochopí, že jde o fikci, může později stát součástí nějaké větší lži s hlubšími důsledky pro společnost. Zvláštní nebezpečí vzniká právě u hoax filmů (mockumentů druhého stupně), reflexivních dokumentů a mockumentů třetího stupně, u kterých bývá rozkódování fiktivního základu komplikovanější. Tato díla se pak mohou snadno stát součástí konspiračních filmů a fake-news, které v současné době stále úspěšněji obydí prostor, jenž před nimi obýval propagandistický film.

¹⁵¹ NAVRÁTIL, Antonín. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974. s. 71

3.6 AUTENTICKÝ A STYLIZOVANÝ ZVUK

„Zvuk je nejsilnější a nejpružnější vazebné pouto. Vždyť zvuk vlastně váže, spojuje, prostředkuje spojení diváka, strženého světem ‚stínů a světel‘, tedy realitou nepůvodní, odvozenou s přirozeným životem mimofilmovým, protože zvuk je vždy jevem přirozeným, původním, bezprostředním.“

Jan Kučera¹⁵²

Jak jsme si mohli všimnout v předchozích kapitolách, mockumenty jsou obrazově více méně podobné – pracují s archivy (*found footage*), výpověďmi a s priznanou kamerou. Podíváme-li se však na zvukovou složku mockumentů, můžeme být překvapeni její pestrostí.

„Pokud je tvůrce (stříhového) filmu omezen formálními nedostatky filmového archivního materiálu, má zcela svobodnou volbu výrazových prostředků v oblasti zvuku.“¹⁵³

Z hlediska zvukové skladby jsme se zatím věnovali jen komentáři, na který jsme však nahlíželi převážně z významotvorného než z estetického úhlu pohledu. Ale pojďme se zaměřit také na ruchy, hudbu, filmové ticho a zvukovou stylizaci nahrávek. Z hlediska tvůrčího přístupu můžeme mockumenty rozdělit na ty, které pracují s co největší autenticitou, a ty, které k nám promlouvají v nadsázce.

David Holzman's Diary se zvukovou složkou zachází velmi volně. Jednotlivé fragmenty podkresluje oblíbenými písničkami nebo subjektivním komentářem. Zvuky jsou většinou diegetické, nestylizované a vlastně ničím zajímavé. Větší důraz je kladen na to, co se děje v obraze, než mimo obraz. Pro *The Blair Witch Project* je zvuková kompozice mnohem důležitější. Jde sice o horor, ale neslyšíme žádnou dramatickou hudbu ani hororové efekty. Stejně jako obraz, tak i zvuk co nejvíce připomíná autentický záznam, důkazný materiál nebo home-video. Pokud se z lesa ozývají podivné zvuky, slyšíme je v kvalitě odpovídající zvuku z levné digitální kamery.

¹⁵² KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi: Jan Kučera*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 72

¹⁵³ KRESSL, Vladimír. *Stříhový film*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. s. 32

Jak víme z filmu *Alien* (Ridley Scott, 1979) – nejstrašidelnější je to, co nemůžeme vidět, protože naše představivost dostane prostor. V *The Blair Witch Project* se nejděsivější události odehrávají v noci. V obraze se jen míhají chabě osvětlené větve, takže podoba obrazu se redukuje téměř do podoby strukturálního filmu. Divák je ponecháván ve tmě jen se zvukem vyděšeného dechu kameramanky. Ze zvukových fragmentů, které se ozývají z hlubin lesa, si domýšlí, co právě čarodějnice dělá a jak daleko asi je.

The Blair Witch Project tak jde proti klasickým hororům, kde jsou zvuky nadsazené, a používá naopak tiché obyčejné ruchy praskání klacků nebo vzdálené ťukání kamene o kámen, čímž divákovy smysly bystří. Jan Kučera nazývá takový charakter zvuku „stínem“ předmětů, které vidíme na plátně či obrazovce (nebo o nichž víme, že v dramatickém světě existují).¹⁵⁴ Tyto zvuky mohou v určitých okamžicích převzít funkci a význam dramatické hudby – to znamená umocňovat emoce, spojovat záběry v jednotnou scénu nebo naopak od sebe dva děje oddělit.¹⁵⁵

Také *The War Game* pracuje se zvukem autenticky. Soustřeďuje se hlavně na mluvené slovo a ruchovou kompozici. Hudba zazní jen na konci filmu, když si skupina přeživších přehrává koledu z gramofonové desky.

Sirény, výbuchy, dětský pláč a křik – to jsou ruchy, se kterými Peter Watkins buduje působivé atmosféry plné hrůzy a chaosu. Díky takto zaplněnému zvukovému prostoru dosahuje někdy až fyzických prožitků. Obzvláště silný otřes zažije divák ve chvíli, kdy lidé umírají na následky otravy plynem – místo křiku pojednou zavládne filmové ticho, které umocňuje atmosféru smrti.

Zajímavé je, že pokud si *The War Game* promítneme němý, můžeme si povšimnout jemností, díky kterým se dá rozpoznat inscenovanost scény: postavy nejednají tak spontánně, jak by se mohlo při ozvučeném filmu zdát. Očima hledají kameru, jejímž směrem by provedli domluvené gesto. Nejsou to totiž profesionální herci. To znamená, že složitá zvuková kompozice může také

¹⁵⁴ KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi: Jan Kučera*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972 s. 71

¹⁵⁵ KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi: Jan Kučera*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972 s. 72

odpoutat divákovu pozornost od nedostatků a dokonce zdánlivě vylepšit špatné herecké výkony.

Proti autentickému zvukovému zpracování stojí filmy *Zelig* a *Ropáci*, které dávají přednost výrazné stylizaci.

Woody Allen ruchů používá minimálně. Většinu zvukové plochy tvoří mluvené slovo nebo hudba. Výpovědi postav jsou často zvukově zkrácené tak, aby se zdálo, že nahrávka byla pořízena na začátku dvacátého století.¹⁵⁶ Slyšíme *lupance*¹⁵⁷ a zvukový šum. Původní jazzové skladby jsou doplněny písněmi Dycka Hymana v dobovém stylu.¹⁵⁸ Zvuková skladba vlastně pracuje na stejném principu, jako skladba obrazová – doplňuje archivní materiál dotáčkami.

Zvuková dramaturgie filmu *Ropáci* je mnohem kreativnější. Dialogy působí syrově, dokumentárně a přirozeně.¹⁵⁹ Jsou komponované tak, abychom měli pocit, že jsme s postavami přímo v centru dění. Využívá se i groteskní stylizované řeči, když v dálce uslyšíme „zpěv“ ropáků.

S hudbou se pracuje převážně v parodickém duchu. Bývá neadekvátně výpravná a efektní. Z nepříliš zajímavého děje, jako je například jízda autem, se pomocí záběrů a hudby stává děj dramatický. Stejně, jako v populárně naučných filmech, je nediegetická. Její nálada se odvíjí od sympatií, které štáb s ropáky pociťuje. V noci při poslechu ropáčího zpěvu se ozvou zamilované saxofony. V závěrečné scéně se romantický klavír ocitá v kontrastu se záběrem krajiny v oparu otravných plynů¹⁶⁰ a záběry bortících se břehů uhelných dolů. Tím se podtrhla myšlenka, že zničená příroda je pro ropáky rájem. Díky těmto zvukově obrazovým kontrapunktům vznikají různé ironické významy, které se dají chápat jako autorský komentář kritizující špatný stav životního prostředí.

¹⁵⁶ JOST, François. *Realita/fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 16

¹⁵⁷ *Lupanec* je zvuk, který vznikne v důsledku nedokonalého zvukového střihu. Obvykle se považuje za chybu. Zní jako výrazné lupnutí nebo prasknutí. Je rušivý a při zvukovém mixu se ho snažíme zahladit.

¹⁵⁸ *Leonard the Lizard, Chameleon Days, You Have Such Reptile Eyes* a další.

¹⁵⁹ Přirozenost vyplývá z jejich nedokonalosti. Někdy postavy špatně artikulují a není rozumět všemu.

¹⁶⁰ Význam tohoto záběru tvůrci podpořili stylistickým zpracováním ve stylu filmu *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Použili kamerovou jízdu s transfokací, která vyvolává pocit závratě z prostorového zkrácení krajiny.

Když se podíváme na zpracování atmosféry a ruchů, zjistíme, že autoři sice vychází z přirozených zvuků, ale většinou mezi ně vsadí některý stylizovaný. Třeba když se do dolů spouští kameraman na laně, slyšíme dýchací přístroj, ačkoliv tam nikdo žádný nemá. Při zpracování scény pitvy ropáka bahnomilného si autoři vypůjčili stylizaci z běžných scén z lékařského prostředí. V průběhu neustále pípají přístroje a cinká lékařské náčiní. Scéna působí spíše jako dramatická záchrana života, než jako pitva. Expresivní zvuk má i scéna, kdy ropáka vidíme poprvé. Ocitneme se uprostřed bublající masy bahna, tryskajících vodopádů a neustále se přelévající hmoty. Do toho se ozývají nadšené, ale sotva slyšitelné výkřiky vědců. Navozují pocit, že jsme tam s nimi – přímo v centru dění.

Rozdíly ve zvukové dramaturgii se podřizují cílům konkrétního mockumentu. Autentickými zvuky se autoři snaží ošálit divákovy smysly a vtáhnout ho do děje, což se ukázalo jako charakteristické pro hoax filmy a dekonstrukce. Stylizovanými zvuky je divák naopak upozorňován, že jde o fikci nebo dokonce o ironii (typické pro první stupeň mockumentu). V případě filmu *Ropáci* vložil Jan Svěrák velký důraz na výrazně ozvučené ropákově teritorium. Nadsazené industriální zvuky vůkolní přírodu doslova válčují, z čehož mají ropáci a vědci pochopitelně radost. Na zničeném životním prostředí ale ve skutečnosti nic radostného není. Ironický film *Ropáci* lze tedy jednoznačně označit za ekologický.

3.7 SOUDRŽNOST VYPRÁVĚNÍ

„Autor si může svobodně vymýšlet a my uznáváme jeho svobodu. Když se rozhodne, že jeho postavy se v důsledku atomového záření zmenší nebo zvětší nebo se stanou neviditelnými, nic mu v tom nebrání.

Žádáme po něm jen jedno: aby neměnil pravidla
každé dvě minuty.”

François Jost¹⁶¹

Na první pohled by se mohlo zdát, že mockumenty oplývají tolika mocnými nástroji manipulace, že autorovi poskytují absolutní tvůrčí svobodu. Jakoby se v nich mohlo stát cokoliv. Pravdou však je, že mockumenty na sebe přebírají montážní a dramaturgické postupy, které se uplatňují jak v dokumentárních, tak v hraných filmech.

Mockumenty by se daly zařadit do více než jednoho filmového žánru. *This Is The Spinal Tap* spadá do dokumentárního filmu stejně jako do žánru komedie. *The Blair Witch Project* naplňuje jak znaky dokumentu, tak hororu. Tomuto mísení žánrů odpovídají i jednotlivá dramaturgická rozhodnutí.

Pro žánr hororu je typické vytvoření silné atmosféry strachu a nejistoty. *The Blair Witch Project* obojího dosahuje skrze neklidnou kameru, která je často namířená do tmy a pomocí autentického zvuku. Pro komedii je zase klíčová práce s gradací vtipu, který se rozvíjí nejlépe až do úplné absurdity. Jednotlivé gagy ale musí vycházet z logiky jednání a vlastností postav (*Zelig*) stejně, jako z logiky popisovaného prostředí (*Ropáci*). Obojí lze chápat jako jedno ze základních pravidel filmové dramaturgie.

„Prvním zákonem fikce je tedy soudržnost. 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 její pochopení.”¹⁶²

¹⁶¹ JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 34

¹⁶² JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. s. 26

Když si divák v průběhu filmu *Zelig* zvykne na to, že Leonard oplývá schopností přebírat na sebe podobu a schopnosti lidí, jež ho obklopují, bez problémů přijme i většinu manipulací s archivními záběry, kde se Leonard ocitá například po boku Adolfa Hitlera. Také závěr filmu, kdy se Zelig promění v pilota a vykoná rekord v přeletu Atlantského oceánu, je – vzhledem k vlastnostem této filmové postavy – soudržný.

Podobně logicky přijme divák sdělení, že když se ropák bahnomilný nadýchá příliš čerstvého vzduchu, hrozí mu smrt. Ve filmu totiž bylo podrobně ukázáno, v jak úžasně špinavém prostředí se ropákům daří.

Nelze tedy tvrdit, že v mockumentech je dovoleno vše. Fiktivní svět a postavy, o nichž mockument pojednává, musí být naopak velmi pečlivě vybudovány. Toto může být důvod, proč se rozpadá struktura filmu *Rok ďábla* (Petr Zelenka, 2002). V tomto filmu se dá těžko určit, kdo je protagonista, protože všem postavám a jejich příběhům je dána stejná důležitost. Řešení jednotlivých situací nevychází z filmových postav, ale uplatňuje se princip *deus ex-machina*.¹⁶³ Film za sebe řadí řadu nevysvětlitelných úkazů, které však postrádají soudržnost s celkem.¹⁶⁴ Sice se díky těmto zásahům shůry začne děj ubírat nečekaným směrem, ale film ztrácí jakýkoliv vnitřní řád a s ním i strukturu, které se může divák zachytit.¹⁶⁵ Dostaví se únava a postupem času se může divák zcela odpojit. To znamená, že v mockumentu je dovoleno lhát, ale jen podle předem smluvených pravidel, které stanovuje žánr (potažmo dokumentární modus), jež je mockumentem napodobován, a které si film s divákem domluví v průběhu expozice díla. Ve filmu *The Blair Witch Project* bez problému akceptujeme, že se v lese pohybuje zlá čarodějnice, ale už bychom pravděpodobně těžko přijímali, kdyby se ve filmu objevilo třeba UFO.

¹⁶³ Zničeho nic se ve filmu objeví Jaz Coleman, který s dosavadním příběhem nijak nesouvisí, a začne významně zasahovat do děje filmu.

¹⁶⁴ Karel Plíhal přestal z ničeho nic mluvit a v závěru filmu se rozplynul.

¹⁶⁵ POLENSKÝ, Tomáš. *Narativní trhliny a jejich kompenzace*. In: ČIHÁK, Martin a kol. *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: Edice PAF, 2015. s. 17

4. ZÁVĚR

V diplomové práci jsme si ověřili, že mockument vychází ze struktur dokumentárního filmu. Paroduje dokumentární film, kritizuje jeho výsadu reprezentovat reálné události a podryvá jeho uvěřitelnost, přičemž užívá vyjadřovacích prostředků a kódů samotného dokumentárního filmu: komentář, pohyblivou kameru, *mluvící hlavy* a střih archivních materiálů. Mohou se objevit materiály podobné historické rekonstrukci, které se tváří, jako kdyby se opíraly o skutečné dějinné události. Tyto nástroje mají stejnou účinnost jak v dokumentárním filmu, tak v mockumentu.¹⁶⁶

Potvrdili jsme, že mockumenty těží i z kódů hraného filmu. Společně sdílí prvky jako jsou fiktivní obsah, použití herecké akce, inscenace a principy klasické dramaturgie. Velmi důležité je pravidlo soudržnosti filmového vyprávění a dodržování zavedených dramaturgických skladebných struktur, díky kterým se divák může orientovat v ději a také identifikovat případnou mystifikaci.

Když na mockumenty aplikujeme členění dokumentárními mody (které jsou pro mockumenty předmětem napodobování), převažuje výkladový, observační, performativní, participační a reflexivní modus. Některé mockumenty, podobně jako dokumentární filmy, mísí několik dokumentárních modů najednou.¹⁶⁷ Poetický modus se zatím zdá nevyužívaný. Dokumenty poetického modu si (narozdíl od většiny ostatních modů) tolik nezakládají na představě, že jsou objektivním odrazem skutečnosti. Jsou považovány spíše za okrajové umělecké vyjádření určené pro úzké publikum. Domnívám se, že poetický modus se zřejmě ještě nevyčerpal natolik, aby se mohl stát předmětem parodie. Kromě toho fakta a narace jsou pro něj vedlejší a tím pádem ani není s čím manipulovat.

¹⁶⁶ V některých případech může dokonce dojít k záměně fiktivního díla za dokumentární. To se stalo například u rozhlasové hry *Válka světů* (Orson Welles, 1938) nebo u mockumentu *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1996). In: ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. s. 47

¹⁶⁷ Prvky výkladového modu můžeme najít v mockumentech *Zelig*, *Ropáci* a *The War Game*. Observační modus využívá nejvíce *Zelig*. Participační modus bychom našli ve všech našich příkladech mockumentů, které jsme podrobili analýze, kromě mockumentu *Zelig*. Performativní je jednoznačně *The Blair Witch Project*, *Banksy: Exit Through the Gift Shop* a *David Holzman's Diary*. Za reflexivní bychom označili hlavně *David Holzman's Diary* a *Banksy: Exit Through the Gift Shop*.

Z předchozí analýzy výrazových prostředků mockumentů vyplývá, že každý ze tří stupňů mockumentu může využívat tentýž nástroj, ale s úplně jiným záměrem. Pokusíme se nyní shrnout závěry, ke kterým jsme došli.

Mockumenty vykazují výrazné rozdíly ve způsobu práce s diváckým očekáváním a ve vyzývání diváka k aktivitě. Parodie (mockumenty prvního stupně) se nesnaží diváka oklamat. Používají tak výraznou nadsázku, že divák od prvních okamžiků ví, že sleduje fikci, a očekává bezstarostnou hru. Proto si společně s tvůrci může užívat radost plynoucí ze snadno rozpoznatelných komických spojení a neuvěřitelných situací. U mockumentů druhého stupně (Kritika a hoax) vede k rozeznání fiktivnosti delší cesta, ačkoliv obsahují prvky, které jasně směřují k fiktivnímu diskurzu (čarodějnice, probíhající jaderná válka, postava Banksyho, jehož skutečná identita je veřejnosti stále neznámá). Tyto filmy jsou záměrně nejednoznačné a používají sugestivnější nástroje (rekonstrukce, kamera z ruky), než mockumenty prvního stupně. Proto mohou být dokonce zaměněny za skutečný dokumentární film a může vzniknout hoax. Na druhou stranu toto zamlžování pravdy umí udělat velmi dobrou reklamu a vynést mockument, který je ve většině případů spíše okrajovou filmovou formou, do proudu mainstreamové kinematografie a otevřít tak široké veřejnosti kritickou diskuzi o statusu dokumentárního filmu a jeho privilegovaného postavení při zobrazování skutečnosti. To se podařilo filmu *The Blair Witch Project*. Mockumenty třetího stupně, Dekonstrukce, na svou inscenovanost neupozorňují vůbec, jsou mnohem zakódovanější a určené pro sofistikované diváky. Divák si na jejich fiktivnost musí přijít sám v průběhu filmu. Neobsahují mysteriózní prvky. Pracují s událostmi a postavami, které jsou uvěřitelné. Formálně jsou dokumentárnímu filmu zřejmě nejbližší, především pokud bychom mluvili o reflexivním modu dokumentu, ale zároveň jsou jeho nejušněvějšími kritiky.

Proces natáčení je přiznaný ve většině mockumentů napříč všemi třemi stupni. Využívá se hand-held kamera a také zobrazení přítomnosti filmového štábu. V Parodii chtějí tvůrci zdůraznit, že se díváme "jen na film". V Kritice a hoaxu se naopak snaží navodit dojem, že se díváme na záznam reality.

Kamera je v nich nástrojem sloužícím k oklamání diváka. Dekonstrukce nabízí možnost reflexe vztahu kamery (kameramana, režiséra) ke skutečnosti a problémů reprezentace této skutečnosti. Zpochybňuje výchozí bod pro vznik dokumentárního filmu, totiž že je možné kamerou postihnout skutečnost.

Pokud se zaměříme na strukturu mockumentů, zjistíme, že dávají přednost chronologickému vyprávění s přesným vedením filmového průvodce, který může mít různé podoby (komentátor nebo filmová postava). Zdá se, že se zvyšujícím se stupněm mockumentu se objevuje čím dál subjektivizovanější průvodce. Neznamená to však, že by Parodie musela nutně obsahovat objektivní komentář. *This Is The Spinal Tap* tento prvek zcela postrádá a volí subjektivní úhel pohledu postavy Martyho DiBergiho. To je přístup typický spíše pro mockumenty druhého a třetího stupně. Na příkladu průvodce vidíme, že se mockumenty, podobně jako dokumentární filmy, vzpírají jakémukoliv striktnímu rozdělování do zobecňujících kategorií.

Mluvící hlavy a interview najdou využití ve všech stupních mockumentů. V Parodii jsou předmětem parodování. V Kritice a hoaxu pomáhají přesvědčit diváka o proklamovaných pravdách. V Dekonstrukci slouží jako přímý kanál k divákovi, kterým může autor předkládat své vlastní úvahy o vztahu dokumentárního zobrazení (založeném na referenci fotografického obrazu k realitě) ke skutečnosti.

Podíváme-li se na práci s *found footage* v duchu stříhového filmu, zjistíme, že v Parodii stříh pomáhá vytvářet komično a neuvěřitelnost. V Kritice a hoaxu zase slouží k přesvědčování a následného znejišťování diváka, čímž dochází k neustálému přehodnocování validity filmového sdělení a nabourávání diskurzu faktuality typického pro dokumentární filmy. Dekonstrukce nekombinuje materiál pořízený z několika různých zdrojů k vytvoření významu, soustřeďuje se na to, aby film působil spíše jako autentický záznam s minimem stříhů. Společenský apel vytváří nejvíce druhý a třetí stupeň mockumentu.

Rekonstrukci využívají všechny tři stupně mockumentu. Tak, jako v dokumentárním filmu, i v mockumentu mohou být herecké výkony natolik spontánní, že inscenovaná rekonstrukce může být zaměněna za skutečné archivní záběry. Způsob zacházení s takovým materiálem se odvíjí od etických

a morálních hodnot tvůrců, kteří s tímto materiálem pracují. Tvůrci by si měli uvědomit, že klamavé významy mohou vznikat i nechtěně.

Realisticky zpracovaný zvuk je typický pro druhý a třetí stupeň mockumentu. Slouží k posílení autenticity díla. Stylizovaný zvuk najde využití hlavně v prvním stupni mockumentu. Ve filmu *This Is The Spinal Tap* je zvuk, konkrétně hudba, přímo tématem parodie. Ve filmu *Ropáci* se ironicky pojatá zvuková stylizace stává nástrojem, který divákům zprostředkovává kritický autorský komentář k neutěšenému stavu životního prostředí.

V mockumentech divák dostává nejedno varování, které by ho mělo upozornit na fiktivnost díla. Mnohdy jsou velmi jemná a vyžadují pozorného a aktivního diváka. Některá upozornění vychází z parodie: absurdní humor nebo očividná lež. Jiná jsou doslovná: titulky nebo komentář. Avšak nástroje dokumentárního filmu, které se snaží zkonstruovat co nejdělejší zdání reálného dokumentárního zobrazení, jsou natolik silné, že divák fikci nemusí vždy rozpoznat. Pokud divák lež neidentifikuje, nejen že si dílo nemůže pořádně užít, ale může ho celé špatně pochopit: bude si třeba myslet, že na jeho zemi byla právě svržena jaderná bomba a propadne panice. Proto by se s ironií a nadsázkou mělo pracovat velmi opatrně i v dokumentárních filmech, aby nedošlo k dezinterpretaci díla. Užitečným nástrojem může být například výrazné přehánění (například zvuková stylizace ve filmu *Ropáci*).

Mockument představuje výzvu pro dokumentární film, protože navádí diváky, aby přehodnocovali samotné základy dokumentárního zobrazování. V některých případech mohou mockumenty nabídnout divákům mnohem širší souvislosti, než jaké si může dovolit dokumentární film. Narozdíl od dokumentárního filmu mockumenty neuzavírají pomyslnou smlouvu s divákem, že budou vyprávět příběh založený na faktech. Místo aby byly limitovány faktualitou, tak ji neustále nabourávají a zdůrazňují svou nezávislost na faktuálním vyprávění.

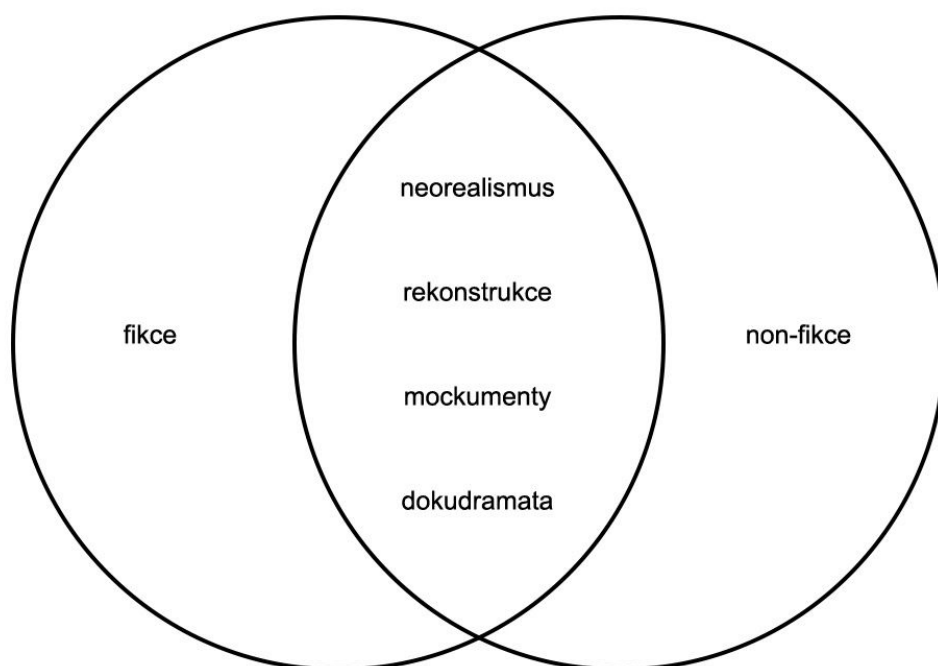
Přestože mockumenty vytváří fiktivní světy, mají moc sdělit nám něco pravdivého o naší společnosti. Mohou upozorňovat na nějaký konkrétní společenský jev nebo kritizovat určité historické období (*Zelig*). Prostřednictvím satiry mohou pružně reagovat na události, které jsou diskutovanými

společenskými tématy, a přispět k jejich znovu nahlédnutí (*This Is The Spinal Tap*, *Ropáci*, *The War Game*). Předpokladem ovšem je, že divák se bude aktivně účastnit na rozkódování dokumentárních kódů.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obrázek 1:

Schéma vztahu fikce a non-fikce.¹⁶⁸



¹⁶⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 160

Obrázek 2:

Srovnání loga Paramount Pictures Corporation a Paranoid Pictures

(*Banksy: Exit Through the Gift Shop*, 2010).



Obrázek 3:

Porovnání filmové dekorace balkonu z filmu *Zelig* (Woody Allen, 1983) (A) s fotografií centrálního balkonu Baziliky Svatého Petra¹⁶⁹ (B) a skutečným archivním záběrem papeže Pia XI. (C), jak žehná poutníkům ve Vatikánu (*The New Pope Pius XI*, Pathé 1922).

(A)



(B)



(C)



¹⁶⁹ The central balcony of St. Peter's Basilica in Vatican, Rome, Italy [online]. [cit. 2020-02-06]. Dostupné z: <https://www.123rf.com/photo_48593137_the-central-balcony-of-st-peter-s-basilica-in-vatican-rome-italy.html>

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Monografie:

AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film*, Vol. 1, A-G. New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-97637-5.

ARISTARCO, Guido. *Dějiny filmových teorií*. Přeložil Ivo HEPNER, přeložil Eva ZAORALOVÁ. Praha: Orbis, 1968.

BERNARD, Jan a FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014.

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

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIČ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

ČIHÁK, Martin. *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: Edice PAF, 2015.

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

HALLEY, Guy. *Kronika sci-fi: Obrazové dějiny nejslavnějších děl science-fiction v celé galaxii*. Praha: Volvox Globator, 2015. ISBN 978-80-7511-169-2.

JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-056-2.

KRAUS, Jiří. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1415-3.

KRESSL, Vladimír. *Střihový film*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.

MIHĂILESCU, Călin-Andrei a Walid HAMARNEH, ed. *O fikci nově: teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přeložil Lubomír DOLEŽEL. Praha: Academia, 2017. Možné světy. ISBN 978-80-200-2661-3.

NAVRÁTIL, Antonín. *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1974.

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

ROSCOE, Jane a HIGH, Craig. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001. ISBN 0-7190-5641-1.

SCHWARTZ, A. Brad. *Broadcast Hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*. New York: Simon & Schuster, 2015. ISBN 0809031639.

SCHNEIDER, Steven Jay, ed. *101 hororů, které musíte vidět, než umřete*. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-319-9.

SJÖRMAN, Vilgot. *I Am Curious (yellow): complete scenario*. New York: Grove Press. 1968.

STRACHOTA, Karel, PORYBNÁ, Tereza a Helena ZAJÍCOVÁ, ed. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Člověk v tísni, 2012. ISBN 978-80-87456-24-8.

VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Nakladatelství AMU; Praha. 2012. ISBN 978-80-7331-230-5.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. ISBN 221-141-84.

Periodika:

CHAPMAN, James. The BBC and the Censorship of The War Game. *Journal Of Contemporary History*. Vol.41 (leden, 2006) ISSN 0022-0094.

KORDA, Jakub. MOC/K/ ĎÁBLA: slepé uličky mystifikačního dokumentu. *Cinepur* Roč. 14, č. 47 (září 2006)

TESAŘ, Antonín. Skupiny, které nebyly. *Cinepur* Roč. 17, č. 72 (2010)

ŠRAJER, Martin. M jako mystifikace. *Cinema* Roč. 21, č. 5 (2011)

Internetové prameny:

Den, kdy Ameriku vyděsila Válka světů (30. říjen 1938). [online] 30.10. 2016. [cit.2020-04-14] Dostupné z <<https://www.televizeseznam.cz/video/slavnedny/den-kdy-ameriku-vydesila-vaika-svetu-30-rijen-1938-152767>>

How the Blair Witch Project Fooled Everyone in 1999 (Screen Rant) [online]. 14.10. 2019 [cit. 2020-10-04]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=GOB8zTSohdg>>

Introduction to the Listing of my Films [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <http://pwatkins.mnsi.net/part2_home.htm>

Orson Welles - War Of The Worlds - Radio Broadcast 1938 - Complete Broadcast. [online]. 16.12. 2010. [cit. 2020-14-04]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=XsOK4ApWI4g>>

Peter Watkins Films, The War Game [online]. 1.6.2015. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z <<http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>>

Radkin Honzák: Stanfordský experiment [online]. 9.2.2020. [cit.2020-19-05] Dostupné z <<https://psychologie.cz/stanfordsky-experiment/>>

Shepard Fairey on Banksy; rozhovor pro WNYC [online]. 21.4.2010. [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=KiVxOzMFxgw>>

The central balcony of St. Peter's Basilica in Vatican, Rome, Italy [online]. [cit. 2020-02-06]. Dostupné z: <https://www.123rf.com/photo_48593137_the-central-balcony-of-st-peter-s-basilica-in-vatican-rome-italy.html>

The Interviews: An Oral History of Television, Rob Reiner on "This is Spinal Tap" [online]. [cit. 2020-15-04] Dostupné z: <<https://www.facebook.com/FoundationInterviews/videos/2658489423731/?t=127>>

THE OFFICIAL ACADEMY AWARDS® DATABASE. [online]. 9.2.2020. [cit. 2020-01-05] Dostupné z <<http://awardsdatabase.oscars.org/>>

The Street Artist Mr. Brainwash Is Opening Up a Museum Dedicated to Himself (and Other Artists He Admires) in Los Angeles [online]. 21.2.2020. [cit. 2020-17-05] Dostupné z: <<https://news.artnet.com/art-world/mr-brainwash-museum-los-angeles-1781949>>

The Swiss Spaghetti Harvest [online]. [cit. 2020-02-06]. Dostupné z: <http://hoaxes.org/archive/permalink/the_swiss_spaghetti_harvest>

<<https://www.blairwitch.com>>

<<https://www.mrbrainwash.com/>>

<<http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>>

Teoretické závěrečné práce:

GRADOVOVÁ, Irina. MOCKUMENT. AMU, KSD, Praha, 2014.

JELÍNEK, Jakub. Divácké očekávání ve vztahu k autenticitě díla. AMU, KSS, Praha, 2018.

KOUBEK, Petr. Nalezený čas. AMU, KSD, Praha, 2013.

ORASKÝ, Jan. Fiktivní dokumentární film. AMU, KSS, Praha, 2006.

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ A ROZHLASOVÝCH DĚL

Alien (Ridley Scott, 1979)
Banksy: Exit Through the Gift Shop (Banksy, 2010)
Bontoc Eulogy (Marlon Fuentes, 1995)
Cannibal Holocaust (Ruggero Deodato, 1980)
Cesta na Měsíc (Georges Méliés, 1902)
Cizinec s kamerou (Elizabeth Barret, 1999)
Český sen (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004)
Daughter Rite (Michelle Citron, 1978)
David Holzman's Diary (James McBride, 1967)
Der ewige Jude (Fritz Hippler, 1940)
Deset dní, které otřásly světem (Sergej Ejzenštejn, 1928)
Don't Look Back (D. A. Pennebaker, 1967)
F for Fake (Orson Welles, 1974)
Forgotten Silver (Peter Jackson, 1995)
Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1993)
Historie občanské války (Dziga Vertov, 1921)
I Am Curious (yellow) (Vilgota Sjömana, 1967)
Kinopravda (Dziga Vertov, 1922–1925)
Křižník Potěmkin (Sergej Ejzenštejn, 1925)
La Commune (Peter Watkins, 2000)
Mňága - Happy End (Petr Zelenka, 1996)
Muž s kinoaparátem (Dziga Vertov, 1929)
Nanuk, člověk primitivní (Robert J. Flaherty, 1922)
No Lies (Mitchell Block, 1973)
Občan Kane (Orson Welles, 1941)
Obyčejný fašismus (Michail Romm, 1965)
Pád dynastie Romanovců (Esfir Šubová, 1927)
Peeping Tom (Michael Powell, 1960)
Privilege (Peter Watkins, 1967)
Punishment Park (Peter Wtkins, 1971)

Reds (Warren Beatty, 1981)
Rok d'ábla (Petr Zelenka, 2002)
Ropáci (Jan Svěrák, 1988)
Soukromé století (Jan Šikl, 2002)
Surname Viet Given Name (Trinh T. Minh-ha, 1989)
Šestina světa (Dziga Vertov, 1926)
The Blair Witch Project (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999)
The Forgotten Faces (Peter Watkins, 1961)
The Holy Mountain (Alejandro Jodorowsky, 1973)
The Last Waltz (Martin Scorsese, 1978)
The Swiss Spaghetti Harvest (Charles de Jaeger, 1957)
The War Game (Peter Watkins, 1966)
This Is Spinal Tap (režie Rob Reiner, 1984)
Triumf vůle (Leni Riefenstahl, 1935)
Válka světů (Orson Welles, 1938)
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)
Vůdce daroval Židům město (Kurt Gerron, Karel Pečený, 1944)
Výročí revoluce (Dziga Vertov, 1918)
Zač jsme bojovali (Frank Capra, 1942)
Zelig (Woody Allen, 1983)