

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2023

Martin Melichar

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Přístup kreativních tvůrců ke skutečným událostem v
hrané seriálové tvorbě**

Martin Melichar

Vedoucí práce: PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV School**

**Film, Television, Photography, and New Media
Production**

MASTER'S THESIS

**Filmmaker's approach towards recreating real events in
drama series format**

Martin Melichar

Thesis supervisor: PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Přístup kreativních tvůrců ke skutečným událostem v hrané seriálové tvorbě

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 28. května 2023

.....

Martin Melichar

Poděkování

Na tomto místě patří velký dík vedoucímu práce PhDr. Petrovi Bednaříkovi, Ph.D. z Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy. Děkuji Michalovi Reitlerovi za cenné přednášky a dialogy v magisterském studium, jež mě k tématu navedly. Za konzultace a rozhovory rovněž děkuji jmenovitě Lence Szántó, Tomášovi Feřtkovi, Matějovi Podzimkovi, Jakubovi Režnému, Janu Šternovi a Janu Lekešovi.

Abstrakt

Magisterská práce s názvem *Přístup kreativních tvůrců ke skutečným událostem v hrané seriálové tvorbě* prozkoumává, jakým způsobem filmoví, potažmo televizní tvůrci pracovali a pracují se skutečnými událostmi nebo osobnostmi v hrané seriálové tvorbě. Zajímá mě jejich přístup, jak se vytváří dramatický oblouk, aniž by výsledné dílo deformovalo realitu. Metodou nestrukturovaných rozhovorů se scenáristy, dramaturgy a kreativními producenty jsem podrobil analýze pět vybraných seriálů veřejnoprávní České televize. Jedná se o seriály *České století* (2014), *Bohéma* (2017), *Dukla 61* (2018), *Metanol* (2018) a *Ochránce* (2021). Na základě kvalitativní analýzy si čtenář udělá představu, jakým způsobem se pracuje s námětem, který vychází ze skutečné události. Jak probíhají rešerše k počátečnímu nápadu, jak se konstruuje drama na pozadí skutečné události. Jak spolupracuje dramaturg, scenárista, kreativní producent a režisér. Z práce vyplývá, že hloubkové rešerše jsou pro vznikající projekty ve fázi vývoje klíčové. Producenti na základě rešerší rozhodnou, zda má projekt potenciál pro realizaci. Výsledkem zkoumání jsou dva základní tvůrčí přístupy k zobrazování skutečných událostí. Nejbezpečnější přístup pro producenta je vykoupit veškerá práva k příběhu nebo zobrazovaným osobám, pokud chce skutečnost vyprávět jedna ku jedné. Nejčastějším přístupem však bývá inspirace skutečnými událostmi, kdy se tvůrci odkazují na autorskou (uměleckou) licenci. Často se práva nepodaří vykoupit nebo není možné z časových a jiných důvodů příběh jedna ku jedné odvyprávět. Práce nemá sloužit jako návod, spíše by měla inspirovat producenty a další tvůrce k úvaze nad produkcí skutečných příběhů v hrané tvorbě.

Abstract

The master's thesis *Filmmakers' Approach to Real Events in Drama Format* explores how film and television creators have been working with real events and personalities in fiction format. I am interested in their approach to dramatic story-arc without distorting reality. I employed the method of unstructured interviews with scriptwriters, script editors and creative producers in order to analyze five selected series produced by Czech Television: *Czech Century* (2014), *Boheme* (2017), *Dukla 61* (2018), *Methanol* (2018) and *The Protector* (2021). Based on the qualitative analysis readers will gain better understanding of methods utilized in working with stories based on real life including initial research phase, story crafting, and collaboration of a scriptwriter, a script editor with a creative producer and a director. The thesis proves the in-depth research is crucial for the development stage of the projects. Producers use research to decide whether a project has potential to be realized. The research results in two basic creative approaches. The safest approach is to buy all rights to the story and portrayed people. However, the most common approach tends to use real-life events as an inspiration. The reason filmmakers rely on artistic license is the unavailability of the rights for purchase. Sometimes the time constrictions or other obstacles play a role. The thesis is not intended as a guide but rather it aim to inspire producers and other creators to think of the production of real stories in fiction format in informed way.

Obsah

Úvod.....	2
1. Vymezení tématu – skutečné události ve fiktivní tvorbě	4
2. Historické příběhy v československé audiovizí	7
2.1 Od vzniku kinematografie po druhou světovou válku – vypjatý historicismus	7
2.2 Poválečná fikce zobrazovaná realističtějšími prostředky	10
2.3 Šedesátá léta	12
2.4 Od normalizace po rok 1989	14
2.4.1 Československá televize	15
2.5 Porevoluční tvorba	17
3. Metodologie výzkumu	19
4. Událost jako téma ve vybraných hraných seriálech České televize.....	21
4.1 České století	21
4.2.1 Producentický přístup v projektu České století a kritika médií.....	25
4.2 Bohéma	27
4.3 Metanol.....	32
4.3.1 Producentický přístup v Metanolu.....	35
4.4 Ochránce	38
4.4.1 Producentický přístup u seriálu Ochránce	40
4.5 Dukla 61.....	44
4.5.1 Od námětu po scénář, rešerše, dramaturgie, producentický přístup	44
4.5.2 Doprovodné dokumenty a jejich role.....	47
4.5.3 Autentičnost události a vyprávění, ohlasy v médiích	47
Závěr.....	51
Seznam použitých zdrojů.....	53

Seznam příloh

- Příloha 1 – Rozhovor s Jakubem Režným, 21.03.2023
- Příloha 2 - Rozhovor s Matějem Podzimkem, 02.03.2023
- Příloha 3 - Rozhovor s Lenkou Szántó, 04.05.2023
- Příloha 4 – Rozhovor s Tomášem Feřtekem, 02.05.2023
- Příloha 5 – Rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

Umělci zobrazují činné lidi, a ti jsou nutně buď dobří, anebo špatní. Vždyť povaha je takřka vždy dána tímto dvojím, tj, co do povahy se všichni od sebe liší špatností a ctností. Proto je zobrazují buď lepší, než je známe, anebo horší, anebo právě takové. Tak to činí například malíři: Polygnótos totiž zobrazoval lidi dokonalejší, Pausón naopak horší a Dionýsos takové, jací jsou ve skutečnosti. Je zřejmé, že tyto rozdíly budou u každého z uvedených zobrazení a že každé z nich bude jiné, protože v tomto smyslu zpodobuje něco jiného.

(Aristotelés, Poetika, 4. století před naším letopočtem)

Úvod

Čteme příběhy v prozaické literatuře. Sledujeme příběhy ve filmech nebo v televizních seriálech. Pokud nás vyprávěný příběh podle skutečnosti zaujme, máme sklon si k postavám později vyhledávat další informace. Porovnáváme dohledaná fakta s informacemi, které jsme se dozvěděli z literárního nebo audiovizuálního díla. Tato diplomová práce se zaměřuje na audiovizuální díla, konkrétně na dramatické seriály z produkce České televize. Veřejnoprávní televize má ze své podstaty sílu. Sílu ve smyslu důvěryhodnosti. Když Česká televize odvysílá hraný film nebo seriál, kterým chtějí tvůrci rekonstruovat určitou skutečnou (dějinnou) událost, diváci České televize nahlíží na tyto počiny kriticky a vyžadují věrohodné dílo. Daří se tvůrcům (v České televizi) naplňovat toto poslání? Na tuto otázku se pokusím zodpovědět na následujících řádcích diplomové práce.

Motivací k realizaci výzkumu přístupů k zobrazování skutečných událostí nebo postav v hrané seriálové tvorbě je pro mě skutečnost, že problematika není nikde podrobněji zanalyzovaná v rámci jednotného ucelenějšího textu. Práce nemá za cíl podrobně obsahově zkoumat, zda dané dílo přesně odpovídá zobrazované realitě, či nikoliv. Chci se zaměřit na přístup tvůrců, tedy scénáristů, dramaturgů, režisérů a v neposlední řadě kreativních producentů, ze kterých se v posledních letech, především s rozvojem quality TV, stávají důležití a klíčoví spoluautoři. Abych nebyl v diplomové práci příliš obecný, vybral jsem si jako případové studie několik novodobých seriálů z produkce České televize, které jsem podrobil detailnější analýze. U některých seriálů jsem se zaměřil i na mediální ohlas, který s mým zkoumaným tématem úzce souvisí. Jako podklad pro diplomovou práci mi posloužily, kromě samotných filmů a seriálů, odcitované literatury a dalších zdrojů, především rozhovory s tvůrci. Konkrétně jsem hovořil s Jakubem Režným, autorem námětu a spoluscenáristou minisérie *Dukla 61*, s Matějem Podzimkem, který jako dramaturg a scenárista pracoval mimo jiné na projektech *Ochránce*, *Metanol* a *Dukla 61*. Dále jsem hovořil s Lenkou Szánto, autorkou námětu minisérie *Metanol*, s Tomášem Feřtekem, který je hlavním autorem seriálu *Ochránce*. V neposlední řadě jsem vedl rozhovor s kreativním producentem Michalem Reitlerem, který stojí rovněž za projekty *Dukla 61*, *Ochránce*, *Metanol* a mnohými dalšími. Kratší rozhovory jsem vedl s Janem Šternem, kreativním producentem cyklu *Bohéma* a Janem Lekešem, kreativním producentem *Českého století*. V textu z rozhovorů cituji a kompletní přepis rozhovorů s J. Režným, M. Podzimkem, L. Szánto, T. Feřtekem a M. Reitlerem je v příloze této práce. Snažil jsem se zjistit, jaký je autorský klíč k vývoji a produkci seriálu podle skutečné události, aby byla zachována autentičnost a zároveň fungovala dramatická linka pro diváka. Někdy je pro tvůrce těžké protnout se v obou rovinách, často jde o zásadní producentské rozhodnutí, kde už z mnoha důvodů nelze vyprávět skutečnost a je nutné vztáhnout se k umělecké licenci. Je v tom dávka umění skloubit aspekt skutečnosti a dramatičnosti.

V první kapitole se pokusím vysvětlit, proč jsou skutečné události ve fiktivní tvorbě tak populárním žánrem ve společnosti. Dotknu se také právního vymezení, neboli v tomto případě

umělecké licence, se kterou tvůrci nejen v audiovizi často pracují, aby mohli vyprávět nebo převyprávět skutečné příběhy. Ve druhé kapitole stručně zmapuji několik audiovizuálních děl, které se věnovaly skutečným či historickým událostem nebo se k nim vztahovaly. Zmapování rozdělím do pěti podkapitol podle období. Postupně se od rané kinematografie začátku 20. století dostanu až k současné filmové a televizní tvorbě. Třetí kapitola bude věnována metodologii výzkumu diplomové práce. Základem budou nestrukturované rozhovory, které budou přílohou práce. Povedu interview s několika klíčovými tvůrci pěti seriálů České televize – scénáristy, režisisty, dramaturgy, režiséry a s kreativními producenty. V případě, že nebudu mít jejich vyjádření prostřednictvím mnou pořízeného interview, použiji jejich citace z médií nebo jiných veřejně dostupných zdrojů. Rozbory jednotlivých seriálů - v pořadí *České století*, *Bohéma*, *Metanol*, *Ochránce*, *Dukla 61* – budou obsaženy ve čtvrté kapitole. Tato kapitola bude klíčová pro výsledky mého výzkumu. Vybral jsem si pět typově odlišných hraných seriálů z produkce České televize, každý z nich představuje trochu jiný žánr, tudíž předpokládám i jiný tvůrčí přístup. Úzce se budu držet svého tématu zkoumání, tedy jakým způsobem autoři pracují s reálnými událostmi, v jakém případě je skutečná událost pouze pozadím dramatického děje. Zajímá mě, jak scénárista vytvoří modelovou rodinu nebo postavu, aniž by označil osobu skutečnou a zároveň divákovi díky této postavě popíše atmosféru nebo ducha doby. V těchto situacích je důležité rozhodnutí producenta. Když scénárista (nebo režisista) objeví reálnou postavu, kterou chce dostat do příběhu, je na producentovi, aby vykoupil práva a zajistil souhlas, aby tvůrci mohli příběh osoby odvyprávět. Na několika případech se pokusím ilustrovat, jakou roli v těchto případech hraje etika. V závěru shrnu všechny metody, které tvůrci mohou při zobrazování skutečných událostí aplikovat. Zdůrazňuji, že výsledky zkoumání této práce se vztahují pouze k hraným dramatickým seriálům České televize. V žádném případě je nelze zobecňovat, přesto si dovolím tvrdit, že mnou zkoumaný vzorek je sice malý, ale natolik pestrý, aby výsledky výzkumu přinesly reprezentativní tvůrčí přístupy.

1. Vymezení tématu – skutečné události ve fiktivní tvorbě

Fakta versus fikce. Problematika, která se vyskytuje hlavně v literatuře a ve filmu, respektive v televizi. Odborná i laická veřejnost vede o faktech a fikci nekonečné diskuse a těžko lze na tuto problematiku aplikovat právo. „S morální a etickou rovinou právo pracovat neumí. Je na morální odpovědnosti toho, kdo s daným příběhem pracuje, jak si uvědomuje závažnost dopadu příběhu a jak citlivě ho zpracuje./.../ Nikdo nemá copyright na osobní příběh, ať je ten příběh sebepohnutější, tak osobě, která ho prožívala, nepatří. Ve chvíli, kdy osoba svůj příběh zveřejní a uvede ho do povědomí veřejnosti, tak si tento příběh může kdokoliv přisvojit, zpracovat ho nebo z něj vycházet (s výjimkou toho, když ho daná osoba sama tvůrčím způsobem zpracuje jako autorské dílo). Když osoba svůj příběh nezveřejní, tvůrci, kteří chtějí příběh takové osoby zpracovat, se zaštití uměleckou licencí, která je zakotvená v občanském zákoníku. Bez ní by například nevzniklo mraky knih na celém světě, protože autoři v nich samozřejmě používají reálné příběhy,“ vysvětluje právní zakotvení František Vyskočil, který se specializuje na autorské právo.¹ Právě umělecká licence, někdy nazývaná autorská licence, je něco, čím se dnes většina filmařů zaštití, když natáčí příběhy podle skutečných událostí nebo se jimi inspiroují. „Umělecké zobrazení totiž nevyžaduje faktor pravdivosti, neslouží k informování a nemusí sdělovat jasná fakta. Znázorněný námět se tak stává vyjádřením vnitřního světa umělce. Realita tak může být pouze prostředkem, nikoliv cílem jeho snažení.“² Umělecká licence je v občanském zákoníku definována následovně: „Podobizna nebo zvukový či obrazový záznam se mohou bez svolení člověka také pořídit nebo použít přiměřeným způsobem též k vědeckému nebo uměleckému účelu a pro tiskové, rozhlasové, televizní nebo obdobné zpravodajství.“³ ⁴ Tuto teorii potvrzuje i kreativní producent České televize Jan Lekeš, který stojí mimo jiné za televizním cyklem *České století*, které budu později analyzovat: „Tyto věci se právně dokonale ošetřit nedají. Nejlepší je získat písemný souhlas od osob, které jsou zobrazovány, nebo od jejich příbuzných. To je ale v případě projektu, jako je *České století*, prakticky neproveditelné. Všichni oslovení by si museli přečíst scénář a dát svolení. Museli bychom čekat na vyjádření v době, kdy se scénář většinou stále dynamicky mění v závislosti na autorech, realizačních možnostech apod. V této situaci, by se pravděpodobně stalo, že jeden člověk by souhlas nedal. A co pak? Přepisovat tak dlouho, až bude spokojený? A potom ovšem znovu vyžadovat souhlas i od ostatních, protože se věc změnila? Dalším problémem je, že i jednou daný souhlas může osoba později změnit, třeba ve chvíli, kdy film uvidí, takže ani souhlas není žádná jistota. Prakticky se tedy pouze snažíme

¹ František VYSKOČIL. Skandal v české literatuře: Alena Mornštajnová vs. Toy Box. Jak časté jsou spory v umělecké branži? In: Akcent. Český rozhlas Vltava. 10.05.2023 <https://vltava.rozhlas.cz/skandal-v-ceske-literature-alena-mornstajnova-vs-toy-box-jak- caste-jsou-spory-v-8989449>

² SPILKOVÁ, Monika. Zpravodajská a umělecká licence v kontrastu svobody projevu a ochrany osobnosti. Brno, 2013. Dostupné z: <https://theses.cz/id/una7xz/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta..

³ Zákon č. 89/2012 Sb. – Zákon občanský zákoník

⁴ Tato diplomová práce nemá za cíl mapovat právní důsledky použití umělecké licence či zásahů do osobnostních práv, proto se nadále nebudu tímto aspektem podrobněji zabývat.

neodchylovat se od historicky jasně daných skutečností a popřípadě získat souhlas v nejméně exponovaném případě, většinou, tam, kde se nějaká kontroverze předem předpokládá. Ale zkušenost je taková, že pak případný problém přijde stejně z té nejméně očekávané strany,“ líčí svou zkušenost Jan Lekeš z České televize.⁵

Proč je dnes zajímavé točit příběhy na základě skutečných událostí? Chtějí to diváci a chtějí to i televize, které zjistily, že jde o velkou díru na trhu. Podle televizního producenta Michala Reitlera jsou předlohy skutečných událostí na (televizním) trhu žádané hlavně z důvodu, že se nás to týká. „Stalo se to, to znamená, může se to stát znovu. Už samotnou selekcí vybíráte událost, která je něčím mimořádná. Někdo vám pohodlně zprostředkuje literaturu faktu, událost zdramatizuje a sníží tím práh určitého diváckého přijetí. Vy se tím dostanete do světa, o kterém jste málo věděli. Toto je sám o sobě vítězný mix. Když jde o fikci, která se nestala, tak je důležité téma. Celé je to hra na to, abychom si šli vyprávět zajímavý příběh. Zatímco, když vám někdo předloží věc, která se stala, je to jiné. Čím je ta věc divnější, tím více žasnete. U fikce si toto nemůžete dovolit. Nepravděpodobnost ve fabulaci je chyba. Nepravděpodobnost u reálného příběhu je největší poklad,“ zamýšlí se Michal Reitler nad současným fungováním skutečných nebo neskutečných příběhů ve fikci.⁶

Dramaturg, scénárista a kreativní producent Matěj Podzimek si myslí, že nejdůležitějším aspektem u skutečných příběhů jsou hloubkové rešerše. „Trh je plný absolventů scenáristiky na FAMU, kteří byli vedeni k tomu, aby vyjadřovali sebe, své vlastní příběhy, to, co je napadá. Koho ale zajímají filmy nebo příběhy, na které přijde tisíc lidí. Televize potřebovaly něco, co přitáhne velkou pozornost. Skutečné příběhy. Zjistilo se, že úžasným zdrojem poznatků a způsobu psaní, který sedí ke skutečným událostem, jsou novináři. Než začnou novináři psát, jsou zvyklí udělat si rešerši,“ říká Matěj Podzimek.⁷ Podzimek je jedním z tvůrců, který se dlouhodobě věnuje zobrazování skutečných událostí ve fiktivní tvorbě a rešerši vidí jako naprosto zásadní věc pro vznik autentického a věrohodného hraného díla. Stejně jako on, si i další tvůrci a autoři audiovizuálních děl jsou vědomi toho, že se dnes vyplatí zafinancovat předvývoj a věnovat se rešerši pečlivě. Díky rešeršim totiž nezjistí autor pouze detailní informace o prozkoumávané události nebo postavě, ale dostane se tak, někdy možná nevědomky, k silným autentickým příběhům, které se stanou základem pro budoucí seriál nebo film.

Pro Michala Reitlera, který byl dlouholetým kreativním producentem v České televizi a v současnosti působí na pozici ředitele vývoje obsahu Nova Group, jsou rešerše rovněž klíčovým motorem k celému dílu. Autor rešerší by si podle něj měl pamatovat, s čím do rešerše vstupoval a na čem stojí jeho fascinace, protože právě fascinace je hybnou silou celého audiovizuálního díla. „Chci vědět, čím je svět, který člověk rešeršuje, specifický. Důležité je ve

⁵ Jan LEKEŠ – citováno z emailové komunikace z 12.05.2023

⁶ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁷ Příloha č. – rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimkem, 02.03.2023

specifičnu hledat rozpor mezi tím, jak se daný svět jeví na začátku rešerše a jaká je jeho reálná podstata. To je vzrušující. Jako příklad bych zmínil své projekty *Božena* a *Dukla 61* v České televizi. Boženu Němcovou mám osobně spojenou se povinnou literaturou na základní škole, kterou jsem neuměl ocenit, bylo to pro mě nudné učivo. Když začnete dělat rešerše, tak zjistíte, jak byla moje představa chybná. Dílo *Babička* vznikla jako reakce na zoufale neuspokojivou situaci z jejího života. Vrací se do doby, kterou si idealizuje, aby byla aspoň někde šťastná. V případě televizního seriálu *Dukla 61* o tragickém důlním neštěstí vůbec nemáte tušení, že někde zahynulo tolik horníků. V době, kdy povolání horníka mělo vysoké postavení. Poměr vydělaných peněz a dosaženého vzdělání byl nejvýlučnější v celé historii hornictví. Tyto věci jednoduše nevíte. Když se ponoříte do rešerší, tak každá taková věc zvyšuje atraktivitu látky, protože jste objevil něco, co se neví.“⁸

Podle dramaturga a scénáristy Tomáše Feřteka je u skutečných událostí přitažlivé pro diváky to, že případy znají z médií. Není to pro ně cizí, už o tom četli, slyšeli, viděli reportáže v televizi nebo se informovali jiným způsobem. „Dlouho jsem si myslel, že je to jakési zdejší specifikum, že to vyplývá z typické české skepse. Tady nemívají žádný závratný úspěch domácí čistě žánrové příběhy, ale naopak, když řeknete, že to či ono je natočeno podle skutečné události, u zdejšího publika to hned stoupne na ceně. Ale trochu jsem změnil názor; odkazy na „skutečné příběhy“ se dnes objevují ve filmové a televizní tvorbě po celém světě, v té evropské a americké zvlášť. Možná je to tím, že v mnohosti toho, co můžete sledovat, najednou získáváte nějaký základní klíč k výběru, měřítko, podle něhož můžete soudit, jestli se vás ten příběh nějak dotkne, nebo ne. A je pravda, že velmi pomáhá, když je lidem ta kauza povědomá, pamatují si ji z médií. A my často pracujeme s tím, že kauza se nějak v médiích jevila, lidé si ji nějak pamatují, ale realita byla buď zcela opačná, nebo přinejmenším složitější,“ myslí si Tomáš Feřtek.⁹

Podle režisérky Terezy Kopáčové, která je sice vystudovaná dokumentaristka, ale dlouhodobě se věnuje hrané tvorbě na základě skutečných událostí, diváci intuitivně cítí, že to, co je reálné, je důležitější než úplná fikce. „Jakkoli ta nás někdy dokáže náramně pobavit, v důležitosti většinou vyhrájí naše reálné životy a reálné problémy. Protože ty prostě řešit musíte. Prostě je všichni známe, všichni se s tím nějak pereme a jakýsi manuál nebo alespoň sdílení je pro nás užitečné. Taková všeobecně žitá témata mám já úplně nejraději,“ říká Kopáčová¹⁰, která mimo jiné režírovala televizní série *Případ Roubal* (Voyo), *Metanol* (Česká televize) nebo *Ochránce* (Česká televize).

⁸ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁹ Česká televize. Presskit seriálu *Ochránce*, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/epress/>

¹⁰ Česká televize. Presskit seriálu *Ochránce*, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/epress/>

2. Historické příběhy v československé audiovizi

Než se dostanu k samotnému hlavnímu předmětu mého zkoumání, kterým budou přístupy tvůrců k zobrazování skutečných událostí u několika vybraných současných hraných seriálů nebo minisérií z produkce České televize, stručně zmapuji, jak se v historické české, respektive v československé audiovizi, ukazovaly (skutečné) dějinné události. Záměrně píšu dějinné události, protože historické události a osobnosti typu Jana Žižky nebo Jana Husa byly pro mnoho tvůrců námětem, kterým se vyjadřovali k tehdejší současnosti, ať už z důvodů politických nebo společenských. Výběr snímků od vzniku moderní kinematografie po devadesátá léta je namátkový, protože není možné na prostoru této práce postihnout všechna díla, která se věnovala historickým nebo skutečným událostem. Do historického vývoje audiovize vstoupila v padesátých letech televize, která seriálovou produkcí, již se později budu věnovat, spustila. Stručné zmapování historie v této kapitole slouží jako ilustrace toho, že už v rané kinematografii byla předloha skutečných událostí častým jevem. Cenným zdrojem pro mě byla především u tvorby po druhé světové válce studie historika Petra Koury. Samozřejmě vznikaly po válce i jiné snímky, ale v těch o druhé světové válce se velmi odrážela propaganda, dobová ideologie a manipulace s dějinami, aby byla zvýrazněna úloha KSČ. Z tohoto důvodu jsem snímky vybral. V žádném případě nechci výběrem audiovizuálních děl po druhé světové válce v této práci snižovat hodnotu nebo relevanci snímků ostatních, ale kvůli prostoru se budu držet právě tématu druhé světové války.

2.1 Od vzniku kinematografie po druhou světovou válku – vypjatý historicismus

První polovina dvacátého století byla mimo jiné definována vznikem Československa v roce 1918. Utvářel se nový koncept českých dějin, který se odrážel i v nejmladším umění, kinematografii. Silné vlastenectví a historická témata rezonovala napříč společností. „Historický film jest pro všechny režiséry světa metou, k níž chtějí dospěti.“¹¹ Pro režiséry byla historie obrovskou studnou inspirací pro natáčené látky. Vznikaly filmy, které oslavovaly postavy spojené s historií českých zemí. V tehdejších kinech (biografech) diváci viděli předobrazy kněžny Libuše, Karla IV., Jana Amose Komenského, Jana Žižky nebo Františka Palackého. Takovým snímkem bylo třeba dílo *Za svobodu národa* z roku 1920 od režiséra Václava Binovce. „Slovenská lékařka Maryša tam v ruském lazaretu přesvědčuje české

¹¹ Quido E. KUJAL, O režii historického filmu, *Český filmový zpravodaj*, 1923, č. 41, s. 1

zajatce o jejich vlastenecké povinnosti vstoupit do vznikajících československých legií a argumentuje přitom slavnou národní minulostí. Na plátně se přitom zjevují obrazy českých velikánů i s příslušnými citáty, které s nimi byly v národním historickém povědomí spojovány.¹² Například doboví Režiséři Richard Branald nebo Thea Červenková byli velkými zastánci výjimečnosti českých dějin a byli přesvědčeni, že filmy s touto tematickou se prosadí ve světě. Červenková natočila film o staroměstské popravě českých pánů v roce 1621. I jiní režiséři se až do vývoje zvukového filmu často obraceli k historickým látkám, přestože už tehdy filmové kritiky upozorňovaly na nevyspělost českého filmu, který na velké historické snímky neměl finanční ani umělecké kapacity.

Změna nastala v polovině 30. let, kdy začalo být Československo ohrožováno nacistickým Německem. I filmaři se zapojovali do hnutí na obranu republiky, například Otakar Vávra natočil *Filosofskou historii* (1937) a *Cech panen kutnohorských* (1938), ve kterém Zdeněk Štěpánek ztvárnil roli bouřliváka Mikuláše Dačického z Heslova. Štěpánek v době uvedení snímku napsal: „Dačický byl šlechtic, který nade vše miloval vlast, nenáviděl cizáků úředníků, kteří tuto zemi spravovali /.../ miloval pravdu /.../ctil Jana Žižku a Mistra Jana Husa /.../ lze jen litovat, že takových české království nemělo víc. Zdá se, že celá střední Evropa by byla dnes vypadala jinak a jistě by nám nepůsobila takových starostí jako dnes.“¹³ Během let protektorátu se filmaři pokoušeli různými způsoby dostat do svých snímků odkazy na slavné dějiny, jedním ze způsobů byly například dlouhé záběry na panoráma pražského Hradu, jedním ze symbolů české státnosti. Národní motivy, akcentované během války, vystřídal po druhé světové válce motivy sociální.

V létě roku 1945 došlo ke znárodnění československé kinematografie. V prvním českém barevném velkofilmu *Jan Roháč z Dubé* (1947) režiséra Vladimíra Borského byla akcentována česko-polská spolupráce. Po únorovém převratu roku 1948 měly historické filmy sloužit potřebám komunistické strany a jejího směřování. „Jeho tematika musí sledovat nejslavnější období našich dějin a hlavně velikou bojovou tradici komunistické strany v zápase za svržení kapitalistického panství a za vítězství socialismu.“¹⁴ Kontrolu nad filmovou produkcí a ideologickou čistotou převzala Filmová rada jako vrcholný dramaturgický a fakticky též cenzurní orgán. Za zmínku stojí natočení husitské trilogie od režiséra Otakara Vávry v 50. letech (*Jan Hus*, 1954; *Jan Žižka*, 1955; *Proti všem*, 1957). Natáčení probíhalo pod přísným drobnohledem ÚV KSČ, na natáčení prvních záběrů v barrandovských ateliérech byli přítomni i členové sovětské filmové delegace a množství novinářů informovalo veřejnost o postupu práce. Trilogii, v hlavní roli se Zdeňkem Štěpánkem, vidělo v kinech do konce 80. let více než 6,5 milionů diváků a další miliony lidí vidělo snímky v televizi¹⁵. „Trilogie, trvající celkem 347

¹² Jiří RAK, První reakce českého filmu na vznik samostatného Československa, *Dramatické umění*, 1988, s. 125

¹³ Luboš HLAVÁČEK, *Nesmrtelní ve filmu. Umělci a umění v dílech světové kinematografie*, Praha, Orbis, 1961, s. 71-73

¹⁴ *Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu*. Usnesení předsednictva ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu, Kino 1950, s. 188-189

¹⁵ Václav BŘEZINA, Aleš DANIELIS, Jindřiška ŠVECOVÁ, Jan VYMĚTAL. Československé filmy ve filmové distribuci I. Dlouhé hrané zvukové filmy 1930-1987, Praha 1988, s. 69, 70, 180

minut, si v součtu vyžádala 344 natáčecích dnů a výrobní náklady dosáhly 33,05 milionů československých korun. Tato suma představovala více než pětinu finančních prostředků vydaných v letech 1954, 1955 a 1957 na celovečerní hrané snímky¹⁶.“ Podle historičky Evy Doležalové je husitská trilogie problematická vzhledem k tomu, v jaké době vznikala a není podle ní pravdivým zobrazením skutečnosti. „Film je sice vnějškově či reáliemi poměrně přesný, ale ideologicky deformuje významnou epochu našich národních dějin, kterou bez pochyby husitství a osobnost Jana Husa je. Nebezpečí je v tom, že tyto filmy jsou zpracovány ideologicky a nehledají, jak to bylo doopravdy. A tím se paradoxně ideologie 50. let minulého století udržuje dodnes.“¹⁷

¹⁶ J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1951-1955; 1956-1960*, Praha 1973, I. Díl, s. 80, 89, 90

¹⁷ Ivana Chmel DENČEVOVÁ. Husitská trilogie Otakara Vávry je pravdivým zobrazením historie?! In: *Jak to bylo doopravdy*. Český rozhlas Plus, březen 2020, Česká republika. <https://plus.rozhlas.cz/je-vavrova-husitska-trilogie-pravdivym-zobrazenim-historie-dodnes-udrzuje-8164331>

2.2 Poválečná fikce zobrazovaná realističtějšími prostředky

Většina snímků se před a během druhé světové války obracela především do daleké historie, kde vyzdvihovala nebo popisovala jednání významných historických postav. Jak již bylo výše popsáno, jednalo se hlavně o velikány typu Jana Husa či Václava IV., jehož postava měla být zneužita k propagaci spolupráce s německými okupanty. Požadavek natáčet národní historické velkofilmové přetrvával, protože se ale ve většině případů jednalo o velmi dávnou historii, nikdo z tvůrců zobrazované období historických postav pochopitelně nezažil, tvůrci tak vycházeli z dostupných historických pramenů a literárních mýtů.

Jistý zvrat nastal po druhé světové válce, kdy vedle filmů historických, například zmíněná husitská trilogie, začaly vznikat i snímky, které chtěly zachytit nedávnou německou okupaci Československa. Některé měly problém s novou linií komunistické kulturní politiky a byly záhy zakázány. Změna však nastala v tom, že autoři už mohli čerpat z (vlastních) prožitků nedávné minulosti, z vyprávění osob, které například na vlastní kůži zažily koncentrační tábor nebo jiné formy tlaku ze strany vedení Protektorátu Čech a Moravy. Tím jejich filmy nabíraly na autentičnosti, autoři začali pracovat s realitou a vkládali tak například do svých snímků i záběry již existujících dokumentů. Takovým filmem byla třeba *Daleká cesta* (1949) režiséra Alfréda Radoka, která se zabývá osudem židovského obyvatelstva v době nacistické okupace. „Film začíná několika záběry z proslaveného a zbytečně mytizovaného *Triumfu vůle* (1935) Leni Riefenstahlové, dokumentárního filmu o sjezdu nacistické strany v Norimberku v roce 1934/.../divák je postupně za využití expresionistických filmových postupů vtahován do procesu omezování osobní svobody Židů a jejich partnerů v okupované Praze. Filmový děj se prolíná s dokumentárními záběry, na kterých sledujeme hlavní události protektorátních dějin. Pozornost Alfréda Radoka je však zaujata jediným místem – terezínským ghettem, v němž zemřel počátkem roku 1945 mezi jinými i režisérův otec./.../Další přínos Radokova filmu spočívá ve velice věrném zachycení života v terezínském ghettu. Autenticitu podtrhuje skutečnost, že jako komparsisté se natáčení filmu zúčastnili bývalí terezínští vězňové. Kombinace realistických záběrů s uměleckými vytváří skutečně působivý celek.“¹⁸ Dalším snímkem, který rovněž hrané frekvence doplňuje dokumentárními prvky a tím vytváří až reportážní charakter, byla *Němá barikáda* (1949) Otakara Vávry. Autorem námětu a scénáře byl spisovatel Jan Drda a film popisuje události z pražského Květnového povstání. „...Přesto se však Vávra nevyhnul jistým manipulacím. Tak předně je ve filmu silně nadhodnocena role KSČ na úkor České národní rady, o níž jsou ve filmu zmínky naprosto marginální. Signál k zahájení Pražského povstání podle Vávrova filmu nedalo Vojenské velitelství Velké Prahy v čele s generálem Karlem Kutlvašem, jak tomu bylo ve skutečnosti¹⁹,“ ale „podzemní vedení“ KSČ. To však bylo v jarních měsících roku 1945 v těžké krizi, nehledě na skutečnost, že to byl

¹⁸ Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 223-224

¹⁹ *Dějiny Prahy II*. Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti, Praha – Litomyšl. 1998. str. 405

naopak komunista Josef Smrkovský, kdo ještě v dopoledních hodinách 5. května 1945 přemlouval delegáty pražských dělníků, aby s aktivním vystoupením proti okupantům několik dnů posečkali.“²⁰ Ve filmu zazní různé manipulativní věty typu, že Američané nepřicházejí na pomoc, protože se jim „nechce.“ Hlavní postavou filmu je kolektivní hrdina – lid, což také podtrhuje komunistickou interpretaci filmu. V roce 1950 natočil Jiří Weiss *Poslední výstřel*, který „povídá o snaze českých dělníků zachránit vysoké pece vítkovických železáren, které chtějí zničit ustupující němečtí vojáci. Ve filmu hráli s jedinou výjimkou sami neherci a byl natočen ve slezském dialektu. Ačkoliv by se na první pohled mohlo zdát, že Jiří Weiss tímto filmem vykročil vstříc požadavkům nové doby a natočil dílo pro lidové masy, nebylo to tak představiteli vládnoucího režimu vnímáno. S filmem, uvedeným na karlovarském filmovém festivalu, projevila nespokojenost sovětská delegace./.../*Poslední výstřel* byl charakterizován jako „kosmopolitní“, za jeho inspiraci byl označen „britský buržoazní civilismus“ a Weissovi bylo vyčteno přezírání profesionálního herectví.“²¹

Režisér Václav Gajer natočil v roce 1957 film *Ročník jedenadvacet*, který se stal prvním českým filmem realizovaným v koprodukcii s Německou demokratickou republikou. „*Ročník jedenadvacet* je příběhem nuceně nasazeného mladého Čecha Honzíka, který se v Říši zamiluje do německé zdravotní sestry Käthe. Základní dějová linie filmu tak připomíná archetypální příběh Romea a Julie – oba milenci jsou totiž za svoji lásku odsuzováni svými soukmenovci. Zamilované nerozdělí ani skutečnost, že Honzíkův otec zahyne v koncentračním táboře, zatímco Käthin bratr je příslušníkem SS. Film je sice místy stylizovaný až kýčovitý, ale poměrně přesně zobrazuje realitu nuceného nasazení./.../Film lze také vnímat jako první pokus o česko-(východo)německé smíření.“²²

²⁰ Detlef BRANDES. *Češi pod německým protektorátem*. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945. Praha. 1999. str. 446

²¹ Petr KOURA. *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989*. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 225

²² Petr KOURA. *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989*. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 228

2.3 Šedesátá léta

Za zvláštní podkapitolu stojí šedesátá léta, která znamenají pro českou kinematografii zlatý věk, ze kterého čerpají současní filmaři dodnes. Politické a s ním spojené umělecké uvolnění umožnilo vznik vynikajících (nejen) filmových děl. Například na samotné téma německé okupace vzniklo během 60. let na třicet celovečerních filmů, které zachycovaly období druhé světové války. Jedním z nejúspěšnějších filmů v dějinách české kinematografie byl snímek Jiří Weisse – *Romeo, Julie a tma* (1960). Silný nadčasový příběh zpracovaný podle stejnojmenného románu Jana Otčenáška byl oceněn na šesti zahraničních festivalech. V tomtéž roce natočil režisér Jiří Krejčík *Vyšší princip*. „Film pojednává o třech maturantech, zatčených v době druhého stanného práva na základě udání./.../kromě silného příběhu je snímek také velmi dobrou studií lidských charakterů v době okupace./.../Vyšší princip byl inspirován skutečnou událostí, která se odehrála v Příbrami květnu 1942. Tehdy byl gestapem zatčen a později popraven sextán příbramského gymnázia za to, že ve škole při prohlížení jistého protektorátního časopisu znehodnotil Heydrichovu fotografii. Spolu s ním byl zatčen i ředitel gymnázia, který při svých přednáškách dvojsmyslně vykládal antické dějiny. Udání učinili dva studenti, kteří byli příslušníky kolaborantské organizace Vlajka.“²³ Vidíme zde jasné tendence režisérů inspirovat se či točit skutečné události. V plodném roce 1960 natočil režisér Vojtěch Jasný snímek *Přežil jsem svou smrt*, autorem scénáře byl bývalý vězeň koncentračního tábora Mauthausen Milan Jariš. Díky autentickému prožitku scénáristy se tento film i přes dobovou tendenčnost stal podle kritiků jednou z nejlepších psychologických studií o životě v nacistickém koncentračním táboře.

Na poslední zmíněný film navázala ve svých dílech v polovině šedesátých let takzvaná generace nové vlny. Tito tvůrci se ve svých uměleckých experimentech soustředili především na psychologii postav a „namísto heroizace a oslavy hrdinů odboje tak v jejich filmech nacházíme zobrazení obyčejných lidí v extrémních situacích. Válečné události často tvoří ve filmech nové vlny pouze kulisu pro vykreslení dramatu jedince ve střetu se systémem – tedy téma v šedesátých letech veskrze aktuální. Některé z těchto filmů pak nabývají i charakteru podobenství a přímo tak odkazují na střet člověka s jakoukoliv totalitou.“²⁴

Prvním z řady filmů od tvůrců takzvané nové vlny s tematikou druhé světové války je považován film *Transport z ráje* (1962), který natočil režisér Zdeněk Brynych podle povídek Arnošta Lustiga, který byl jako Žid poslán v roce 1942 do Terezína a později do koncentračních táborů Osvětim a Buchenwald. V roce 1945 zázrakem unikl z transportu smrti a do konce války se skrýval v Praze. *Transport z ráje* je tak velmi autentickou výpovědí spisovatele, který si zažil věznění nacisty na vlastní kůži. Dalším významným snímkem s okupační tematikou z období nové vlny je *Smrt si říká Engelchen* (1963) režiséřského dua Elmar Klos a Ján Kádár, který

²³ Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 229-230

²⁴ Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 231

přinesl nový pohled na partyzánské hnutí. Autor stejnojmenného románu Ladislav Mňačko se sám na konci války účastnil partyzánského hnutí a režisér Elmar Klos do natáčení promítal své vlastní zkušenosti z odbojové práce, tím získal film na ryzí autentičnosti.

Jeden z nejvýznamnějších snímků nové vlny – *Démanty noci* (1964) natočil Jan Němec, rovněž podle povídky Arnošta Lustiga *Tma nemá stín*. Snímek „představuje výbornou psychologickou sondu do myšlenkového světa uprchlíka z koncentračního tábora – na scénáři filmu se podílel též Arnošt Lustig který sám v dubnu 1945 podobný útěk absolvoval. Kromě toho využil Jan Němec při realizaci filmu autentický pramen – deník psaný umírajícím chlapcem, kterému se útěk z koncentračního tábora na sklonku války podařil.“²⁵ Rok po uvedení Němcových *Démantů noci* získal český film s okupační tematikou světové renomé. *Obchod na Korze* dua Klos – Kádár byl jako první československý film oceněn americkým Oscarem. O dva roky později se stejný úspěch podařil režisérovi Jiřímu Menzelovi za film *Ostře sledované vlaky* (1966). Tři českoslovenští režiséři zažili holocaust na vlastní kůži – Alfréd Radok, Ján Kádár a Juraj Herz. Posledně jmenovaný byl vězněn v koncentračním táboře Ravensbrück a „ve filmu *Spalovač mrtvol* (1968), který natočil podle stejnojmenné knihy Ladislava Fukse /.../ukázal, jak se aktivním posluhovačem nacismu a poté i vrahem mohl stát kultivovaný a navenek slušný člověk. Jakkoliv se mohl zdát *Spalovač mrtvol* ve své době provokativní a nadnesený, dnešní bádání mu do určité míry dává za pravdu.“²⁶ Velmi autentický snímek *Atentát* natočil v roce 1964 Jiří Sequens. Tvůrci se ve snímku zachycujícím atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha inspirovali skutečnými událostmi a dobovými fotografiemi, díky čemuž film působí až reportážním dojmem.

²⁵ Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 234

²⁶ Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 236

2.4 Od normalizace po rok 1989

Normalizace zasáhla i kinematografii a většina výše zmíněných snímků z 60. let musela do trezoru, protože neodpovídala představám vedení socialistického státu. Začaly vznikat ne příliš povedené životopisné filmy komunistických odbojových pracovníků – například film *Klíč* (1971) režiséra Vladimíra Čecha, který se věnoval osudům předsedy II. Ústředního výboru ilegální KSČ Jana Ziky a další podobně laděné snímky. Jedním z největších projektů v 70. letech byla trilogie režiséra Otakara Vávry. Prvním z nich byl angažovaný film *Dny zrady* (1973). „Hrálo zde více než 100 profesionálních herců a údajně až 60 tisíc komparsistů. Téměř čtyřhodinový velkofilm popisuje události, které vedly k podepsání Mnichovské dohody a následnému zničení Československa. Reportážní a dokumentární charakter filmu pak poskytuje veliký prostor k manipulaci a zkreslování; herečtí představitelé byli pečlivě vybráni podle fyziognomické podobnosti s historickými osobnostmi, které měli představovat. Odborným poradcem filmu byl nechvalně proslulý normalizátor české historiografie Václav Král, a tak nepřekvapí, že ve filmu je celá řada nepřesností a zkreslení, která jsou však zabalena do reálných událostí a autentických výroků historických osobností.“²⁷ „Nic nedomýšlíme, vůbec pak už nevymýšlíme. Sama historie těch dnů je natolik dramatická, že si ji nikdo tak dramatickou nemohl vymyslet. A vymýšlet si v našem případě rovnalo by se lži. To nechceme a nebude,“²⁸ řekl v jednom z dobových rozhovorů Otakar Vávra. Tento snímek slouží jako dobrý příklad toho, jak se v tehdejší době natáčely „autentické“ historické filmy, které byly silně poplatné své době, tedy socialistickému smýšlení a orientací směrem k Sovětskému svazu, což dokládá i druhý a třetí snímek z Vávrovky trilogie *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* z roku 1976.

V osmdesátých letech nastalo určité uvolnění, ale kvality filmů z let šedesátých už natočené snímky nedosáhly. Velmi aktivním režisérem byl v té době například Karel Kachyňa, který kromě adaptace povídek Oty Pavla *Smrt krásných srnců* (1986) natočil film *Oznamuje se láskám vašim* (1988), na jehož scénáři se podílel i pronásledovaný novinář Dušan Hamšík. Do té doby nebylo alespoň podle dostupných zdrojů příliš obvyklé, aby se na filmových dílech (scénářích nebo námětech) spolupodíleli novináři. Jejich schopnost vyřešeršovat danou látku nebo přímo odvyprávět odžitý příběh byl jistě důležitým zdrojem pro výsledný scénář. „V letech 1945-1989 bylo u nás natočeno celkem 85 celovečerních hraných filmů, které jsou situovány do období druhé světové války. Průměrně se tedy v této době natáčely v Čechách 2 filmy s okupační tematikou ročně. Mnohé z těchto filmů jsou spíše výpovědí o době svého vzniku, nežli o období Protektorátu Čechy a Morava./.../Není zcela bez zajímavosti, že filmy s okupační tematikou patří k nejúspěšnějším snímkům československé kinematografie na

²⁷ Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 239

²⁸ Robert KOLÁŘ. Dny zrady v jednom natáčecím dnu. Mladá fronta. 10.08.1973. *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. str. 239

mezinárodním fóru. Vezmeme-li v úvahu „nejprestižnější“ světovou filmovou cenu – Oscara, pak ze tří československých filmů ověnčených touto cenou jsou dva situovány do doby okupace (zmníněné *Obchod na korze* a *Ostře sledované vlaky*). Také v posledních letech byly nominovány na tuto cenu z českých filmů především filmy „okupační“ – *Musíme si pomáhat* (2000) a *Želary* (2003).²⁹

2.4.1 Československá televize

Důležitým milníkem pro mnoho tvůrců byl vývoj Československé televize (ČST) v 50. letech. Na tvorbě se však silně podepsala skutečnost, že televize u nás začala vysílat pět let po uchopení moci Komunistickou stranou Československa a dějiny Československé televize tak kopírují politický vývoj a směřování země, včetně snah o změnu politického kurzu v roce 1968, kterou tvrdě zabrzдила normalizace. Jak v rozhlase, tak v televizi vznikala angažovaná tvorba. Výrazný byl například televizní seriál *Třicet případů majora Zemana* v režii Jiřího Sequense. V *Třiceti případech majora Zemana* chtěl komunistický režim především zpropagovat práci příslušníků Sboru národní bezpečnosti (SNB). „Ačkoliv autoři a další tvůrci seriálu později zdůrazňovali čistě kriminalistický žánr seriálu, v němž byl politický náter jen nutným dobovým přívěškem, již samotný ideový námět svědčí o naprostém opaku. Autoři podle svých slov zamýšleli vytvořit dílo, které by bylo právě protiváhou klasických detektivek, ať už domácí či zahraniční provenience./.../V zamýšleném cyklu měl být představen nový hrdina jako „příslušník naší bezpečnosti, člověk, který oněch třicet let bojů o novou republiku prožil v tvrdé službě, v třídních i společenských zápasech, které formovaly jeho charakter a jeho lidský profil.“^{30 31} Významnou televizní osobností v období normalizace byl scénárista Jaroslav Dietl. Stojí za seriály, jako je *Nemocnice na kraji města*, *Plechová kavalierie*, *Žena za pultem* nebo *Malý pitaval z velkého města*. „Souběžně s rozvojem televize přibývalo diváků. V září 1962 bylo již milion platících diváků, v březnu 1965 byly hlášeny 2 miliony koncesionářů, v prosinci 1969 byla překročena hranice 3 milionů a v roce 1978 překročil počet hlášených přijímačů 4 miliony.“³² (Československá) televize měla obrovský vliv na veřejné mínění a jelikož neexistoval duální systém (veřejnoprávní a privátní sektor), měla ČST monopol na veškerou produkci. Zajímavostí je, že téměř všechny výše zmíněné seriály se v České televizi reprízovali i po roce 1989, avšak v odlišném sociopolitickém kontextu. „Za výraznou, formativní událost této dekády tedy považují rozhodnutí tvůrců programu tyto seriály znovu zařazovat do vysílání. Byla to nejen televizní, ale zejména společenská a politická událost, která má při zpětném pohledu význam jako čin z oblasti politiky paměti,“³³ říká socioložka médií Irena

29 Petr KOURA. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny, 2004. str. 242

30 Petr BLÁŽEK. Petr CAJTHAML. Daniel RŮŽIČKA. Kolorovaný obraz komunistické minulosti. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny, 2004. str. 283-284

31 APF ČT, neuspořádáno, přírůstkové číslo 54/95. Ideový návrh seriálu Třicet slavných případů majora X. In: *Film a dějiny*. Petr Kopal. Praha. Nakladatelství Lidové noviny, 2004. str. 284

32 Česká televize. IN: www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/

33 Irena REIFOVÁ. Anketa o filmových a televizních „devadesátkách“. *Cinepur*. 31. ročník, číslo 144. str. 85

Reifová v anketě časopisu Cinepur *Pokud byste měli z filmové a/nebo televizní produkce devadesátých let vyzdvihnout „zásadní počiny“, které by to byly a proč?*. K tomu dodává, že „...reprízy televizních seriálů vyrobených před rokem 1989 přinesly zpět vizualitu socialistické každodennosti, pro mnoho lidí znamenaly jakýsi úlevný „návrat domů.“ Umožnily imaginárně, v představách prožít obnovu kontinuity se socialistickou minulostí nebo minimálně tematizovat problém společnosti, která s takovou nepřemostitelnou rupturou musí žít.“³⁴

³⁴ Irena REIFOVÁ. Anketa o filmových a televizních „devadesátkách“. *Cinepur*. 31. ročník, číslo 144. str. 85

2.5 Porevoluční tvorba

Audiovizuální kultura se po politických změnách v Československu v roce 1989 velmi často obracela do nedávné minulosti. Nejen filmoví tvůrci přicházeli s různými interpretacemi českých dějin, postkomunismus tak nastolil úplně nové podmínky pro historický film. „Jednotlivé snímky a historické seriály přinášejí (občas provokativní) alegorické a ideologické interpretace českých dějin, jež se jako většina historických filmů zároveň obracejí k problémům současné společnosti. Historické filmy se těší nejen zvýšenému zájmu filmových kritiků, ale zajímají se o ně historici, další humanitní vědci a často také široká veřejnost. Snímky podněcují intelektuální debaty, které se mnohdy odklánějí od racionálního hodnocení a stávají se záminkou pro prezentaci emocionálních světonázorových hodnot. Často se jedná o prezentaci osobních názorů na české dějiny, případně je prostřednictvím hodnocení historie zástupně hodnocena současnost.“³⁵ Výroba filmů přešla od státního monopolu do soukromých produkcí, byla zrušena cenzura a tvůrci tak získali prakticky neomezené možnosti interpretace dějin. „Mnozí čeští filmaři si historické náměty dokonce pragmaticky vybírají, protože předpokládají zvýšený zájem médií a veřejnosti, což jim umožňuje snadnější financování.“³⁶ Natáčení historických snímků o nedávné minulosti je sice produkčně náročnější, ale pro filmaře zajímavé, protože se mají o co opřít. Pamětníci jsou stále naživu, o jednotlivých obdobích (politických a společenských) a epochách vycházejí četné knihy v podobě literatury faktu. V Československé televizi se začaly objevovat zakázaní tvůrci a umělci, televize začala vysílat „trezorové“ filmy a pořady. Se změnou režimu samozřejmě souvisela velká ekonomická transformace a s tím související změna financování filmů, distribuce a celého audiovizuálního systému, kam spadá i Československá televize. Účelem této kvalifikační práce však není popsat financování audiovizuální kultury po roce 1989, proto tuto kapitolu přeskočím.

Za vůbec první porevoluční nezávislý film je považován *Tankový prapor* režiséra Víta Olmera z roku 1991. Film natočený podle částečně autobiografického románu emigranta Josefa Škvoreckého, jehož děj je situován do roku 1953, dokazuje, že tvůrci měli velký zájem ukazovat nedávné dějiny, v tomto případě formou komedie, kde je znázorněna absurdnost celého (vojenského) minulého systému. Co se týče uvedení historických snímků po listopadu 1989, tak *Tankový prapor* se stále drží v návštěvnosti v kinech na prvním místě s více než 2 miliony diváků. Na druhém místě jsou *Černí baroni* (1 470 531 diváků), následují *Kolja* (1 346 669 diváků), *Tmavomodrý svět* (1 196 601 diváků) a *Pelíšky* (1 060 375 diváků). Další filmy už milionovou hranici nepřekročily. Nad půl milionů diváků ještě udělaly snímky *Pupendo*, *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Šakalí léta*.³⁷

³⁵ Luboš PTÁČEK. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989 – kulturně-politický kontext. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 13

³⁶ Luboš PTÁČEK. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989 – kulturně-politický kontext. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 13

³⁷ Číselné údaje o jednotlivých návštěvnostech filmů po roce 1989 jsou uvedeny v kapitole Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989 – kulturně-politický kontext. Luboš PTÁČEK In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 14

V této práci se chci zaměřit hlavně na díla, která pracovala s reálnými (historickými) událostmi a udělala z nich téma. Příklady výše zmíněných filmů pracují hlavně s fikcí, která je zobrazována na pozadí určité historické epochy. Historická událost však většinou není v těchto dílech hlavní téma, proto si tvůrci nemuseli lámat hlavu nad tím, zda věrohodně zobrazují dobové reálie, i když se o to určitě v četných případech snažili. Mnoho snímků tak sloužilo především k pobavení (komiální zápletky), než k reflexi minulosti.

3. Metodologie výzkumu

Na pěti hraných seriálech České televize budu demonstrovat různé přístupy autorů k zobrazování skutečných událostí nebo i přístup, kdy je jistá událost pouze inspirací. Ze seriálů, které zobrazují historická témata, jsem vybral *České století* (2014), *Bohému* (2017) a *Duklu 61* (2018). Abych zvýšil reprezentativnost studie, vybral jsem jako další výzkumné jednotky dvoudílnou minisérii *Metanol* (2018) a seriál *Ochránce* (2021), abych měl srovnání v přístupu tvůrců k látkám historickým a novodobým. Historické cykly, *České století* a *Bohéma*, vznikly v režii Roberta Sedláčka. Minisérii *Dukla 61* režíroval David Ondříček. *Metanol*, který popisuje známou kauzu z roku 2012, režírovala Tereza Kopáčová. Z deseti dílů seriálu *Ochránce* režírovala šest rovněž Tereza Kopáčová a čtyři režisér Tomáš Mašín. Klíčem k mému výběru byla díla České televize, abych porovnal audiovizuální tvorbu při podobných podmínkách vzniku, tedy hranou seriálovou tvorbu. Jelikož jsem jednotky výzkumu – seriály - vybral účelově s určitým úmyslem, v žádném případě neusiluji o širší generalizaci dané problematiky. Na zkoumaných vzorcích chci ukázat, jak funguje praxe. Vybral jsem si díla veřejnoprávní České televize, protože mají ze své podstaty nejširší divácký a mediální dosah a ohlas. Má studie není hodnotící, vybral jsem seriály, kterým se někdy méně, někdy více podařilo zachovat autentičnost skutečné události a funkční dramatickou linku, důležitou pro udržení pozornosti diváka. Zajímaly mě odlišné přístupy. Hodnocení výsledných audiovizuálních děl není meritem této diplomové práce. Nevynechal jsem mediální kritiku jednotlivých seriálů, protože ta je pro výslednou diváckou tvorbu názoru často směrodatná a důležitá.

Pracuji s měkkými daty, která bývají citlivá, jemná a kontextová. Vycházím z kvalitativní analýzy formou dotazování. „Dotazování představuje metodu sběru dat, při němž nezískáváme data přímo, ale zprostředkovaně. Jestliže se chceme dozvědět něco o určitém jednání, je nejvhodnější jej pozorovat. Někdy ale tuto možnost nemáme nebo nás více zajímá, jak jednatelé své jednání interpretují, jak mu rozumějí, co si o něm myslí, co je k němu vedlo, jaká jsou jejich přání nebo potřeby, jež mělo splnit. Takové údaje pozorováním nemůžeme získat, a proto volíme dotazování.“³⁸ Mými hlavními informanty, nebo komunikačními partnery, budou dramaturgové, scénáristé a kreativní producenti. Z pořizovaných interview budu citovat a celé přepisy jsou součástí diplomové práce v podobě příloh. S informanty povedu nestrukturované hloubkové rozhovory na bázi dialogu. „Výzkumný rozhovor je specifickou, uměle navozenou sociální situací, která vzniká na popud tazatele. Jde o kontextově zakotvený interaktivní proces získávání dat o postojích, názorech, přáních, plánech, chápání věcí nebo jejich hodnocení apod. Rozhovor není neutrálním nástrojem sběru dat, ale aktivní interakcí mezi výzkumníkem a informantem, při němž dochází k produkci významů,“ popisuje

³⁸ Reneta SEDLÁKOVÁ. *Výzkum médií – Nejužívanější metody a techniky*. Grada Publishing. 2014. str. 156

metodologii interview analytik David Silverman, který se specializuje na kvalitativní výzkumy.³⁹ Mimo jiné tím potvrzuje fakt, že má studie nemůže být generalizující, ani hodnotící. Můj hlavní okruh výzkumných otázek se bude točit kolem práce scénáristů, dramaturgů, kreativních producentů ve fázi vývoje seriálů a jejich vlivu na výsledné audiovizuální dílo. Předpokládám, že mi ze sběru a analýzy získaných informací od respondentů vyplynou různé tvůrčí přístupy.

V případě analýzy hrané seriálové tvorby mě zajímá sběr rešerší, práce s odbornými konzultanty, specifikace vzniku scénáře na základě skutečných událostí nebo případy, kdy se tvůrci rozhodnou vyprávět životní osudy osobností našich dějin. U některých mnou vybraných seriálů pouštěli tvůrci ještě před televizním uvedením jednotlivé epizody odbornému publiku (je mi známo v případě seriálu *Ochránce* a minisérie *Dukla 61*) lidem, o kterých seriál pojednával nebo jejichž příběh vyprávěl, či se jím inspiroval. Bude mě zajímat, jak autoři pracují s jejich reakcemi.

³⁹ David SILVERMANN. *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: Sage. 2003

4. Událost jako téma ve vybraných hraných seriálech České televize

4.1 České století

Televizní seriál *České století* (2014) v devíti dílech rozkrývá klíčové události československých dějin 20. století od roku 1918 do roku 1992. Seriál se zaměřuje hlavně na psychologii jednotlivých klíčových aktérů dějin. Autorem scénáře je historik Pavel Kosatík, podle kterého neexistuje hranice mezi reflexí skutečných činů a slov dané historické postavy a její umělecké interpretace. „Ta hranice podle mě neexistuje a musí se řešit případ od případu. Možná byste byli zaskočení, jak je podstatných historických pramenů ve skutečnosti málo. Nikde si nepřečtete, co si povídali Mečiar s Klausem v červnu 1992 ve vile Tugendhat nebo kdo koho z Dubčekova vedení v Moskvě v srpnu 1968 přesvědčil, aby otočili, když Kriegel jediný neotočil. Prameny většinou fixují jenom výsledky: když někdo sedne a dá něco na papír, ať je to zápis ze schůze, anebo dopis příteli, dělá to proto, že si předtím něco sesumíroval. Ale pravda je taky to, co takové kontrole uhýbá/.../Historiografie má v takových případech prázdné ruce. Když nemáte pramen, musíte to přiznat. Ale logika filmového vyprávění je naštěstí jiná, tam ani nemůžete na deset minut zhasnout a říct pardon. Nabijete své postavy fakty, ale pak už je vedete jako postavy dramatické.“⁴⁰ Podle Pavla Kosatíka je mapování historie, ať už ve filmu, či v literatuře, vždy odrazem doby, ve kterém dílo vzniká. Stejně tak problematičtější je autorská objektivita, protože každý autor má své sympatie a antipatie. „Hodně lidí si myslí, že se dá minulost takzvaně rekonstruovat, ale kdyby o tom chvíli přemýšleli, zjistili by, že to není možné, stejně jako se nedá zastavit čas. Celá historie jsou jenom naše představy o tom, jaká ta minulost mohla být. Nedělejme si iluze, že jsme schopní pochopit beze zbytku, o co minulým lidem šlo. Většina z nich například byli křesťané, většina z nás křesťané nejsou, takže je evidentní, že na porozumění například v tom máme slabší aparát. Obecně asi platí, že si člověk vybírá z minulosti jen to, co je mu k nějakému praktickému užítku. Já tam hledám odpovědi na to, proč je současná česká společnost v krizi.“⁴¹ Projekt *České století* vyvolal mnoho dohadů a názorů. Je to dáno především skutečností, že všechny hlavní postavy a události jsou z historického hlediska relativně mladé. Dvacáté století je období, které si mnozí dnes žijící pamětníci vybavují, znají, nebo alespoň si myslí, že znají dobové jednání postav. Projekt tak snáze vyvolá kritiku, protože se „každý“ chce k dílu vyjádřit a vnést svou verzi dějin. Režisér *Českého století* Robert Sedláček popsal v srpnu 2014 v rozhovoru pro Aktuálně.cz, jakým způsobem pracoval s postavami, které ve scénáři vylíčil scenárista Pavel Kosatík: „Abych z historické osobnosti udělal filmovou postavu, musím jí samozřejmě hodně věcí

⁴⁰ Česká televize. IN: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10362011008-ceske-stoleti/7056-rozhovor-s-pavlem-kosatikem/>

⁴¹ Česká televize. Rozhovor s Pavlem Kosatíkem. IN: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10362011008-ceske-stoleti/7056-rozhovor-s-pavlem-kosatikem/>

sebrat, některé přidat, ale určitě nesmím jít proti jejímu smyslu. Můžu upravit formu nebo formality, ale nesmím se zpronevřit obsahu. Nemůžu třeba z Václava Havla udělat skrytého obdivovatele komunistických myšlenek, protože víme, že jím nebyl, ačkoliv levicový je.“⁴² Redaktor Aktuálně.cz Martin Svoboda položil ve zmíněném rozhovoru otázku, co bylo Sedláčkovým největším záměrným uhnutím od skutečnosti a Sedláček odpovídá: „...A kdy jsem pro drama a tempo záměrně obětoval historickou realitu? Z mého pohledu tam toho moc není. Například u Havla jsem jednání s Václavem Černým poněkud urychlil a zjednodušil. Ze seriálu se zdá, že jednají ve spěchu těsně před událostí, že se rozhoduje mezi dvěma kandidáty a že Černý odmítl, přičemž nic z toho není přesné. Černý nejprve vyjádřil půl roku dopředu skepsi a později naopak stál o to, být mluvčím Charty. Tak tam máte posun. Dlouhodobější proces vyznívá jako „teď, nebo nikdy“. Výraznějších odklonů od faktů si ale nejsem vědom.“⁴³ Zajímavé je, když Sedláček mluví o tom, jak přistupoval k postavám, které stále žijí. Přestože k nim cítí jako soukromá osoba negativní emoce, snažil se jako tvůrce od těchto emocí ustoupit. „Rozhodně jsem nic neudělal jemněji. Musel jsem se ale hlídat, abych se třeba nemstil Václavu Klausovi za to, co jsem pod jeho dvacetiletou vládou musel všechno číst a poslouchat, jaké lidi vytáhl k moci a já je musel vydržet. Musel jsem se od všeho, čím mě v souvislosti s Klausem tyranizovala média a on jim to vnutil, osvobodit, protože vykonal nepochybně i mnoho dobrého.“⁴⁴

Propojení rolí historika a scenáristy nebývá ve filmových projektech obecně příliš obvyklé. Z poslední doby vznikla zajímavá desetidílná série *Neznámé dějiny Spojených států* (2012) režiséra Olivera Stonea a historika Petera Kuznicka. Přestože se jedná o dokumentární seriál, podobně jako *České století* tvůrci zprostředkovávají obraz dějin Spojených států amerických 20. století pomocí vybraných klíčových událostí. V historické dokumentární tvorbě tvůrci pracují hlavně s autentickými výpověďmi aktérů nebo svědků, které doplňují archivy. Stříhovou skladbou sice můžete zkonstruovat vlastní historickou realitu, dobová autenticita však bude vždy zachována. Pokud historici spolupracují na dokumentárním filmu, musí pečlivě vyhodnotit všechny informace z archivních materiálů. „Co historici nazývají událostí, není v žádném případě zachyceno přímo a v úplnosti, nýbrž vždy jen neúplně a nepřímou, prostřednictvím dokumentů či svědectví.“⁴⁵ Historik Pavel Kosatík, který je zároveň vystudovaným právníkem, je považován „za schopného a seriózního autora, který nepodléhá pokušení bulvarizace a senzacechtivosti a snaží se vidět své postavy komplexně, se všemi rozpory“,⁴⁶ píše Oto Horák ve své recenzi *Českého století* v magazínu Cinepur v prosinci 2013. Kritika u *Českého století* ocenila jak věrohodné jednání postav, ke kterému tvůrci používali

⁴² Aktuálně.cz. Rozhovor s Robertem Sedláčkem. 25.08.2014. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/rozhovor-s-reziserem-robertem-sedlackem-o-ceskem-stoleti/r~1cad1b64205111e4807c002590604f2e/>

⁴³ Aktuálně.cz. Rozhovor s Robertem Sedláčkem. 25.08.2014. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/rozhovor-s-reziserem-robertem-sedlackem-o-ceskem-stoleti/r~1cad1b64205111e4807c002590604f2e/>

⁴⁴ Aktuálně.cz. Rozhovor s Robertem Sedláčkem. 25.08.2014. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/rozhovor-s-reziserem-robertem-sedlackem-o-ceskem-stoleti/r~1cad1b64205111e4807c002590604f2e/>

⁴⁵ Paul VEYNE. *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec 2010, s. 12.

⁴⁶ Oto HORÁK. Dichtung und Wahrheit (České století, problémy, možnosti), Cinepur, 12.12.2013. Dostupné online z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2724>

například dostupné přepisy magnetofonových záznamů, tak věrné repliky lokací, které byly vybudovány na základě dobových fotografií. „Touto deklarovanou autenticitou na rovině obrazu i slova tvůrci seriálu motivují diváka, aby posuzoval jejich dílo z hlediska faktů o minulosti, kterými disponuje, což rozhodně není primární úlohou fikčního díla./.../Minulost poznáváme hlavně prostřednictvím konstruovaných příběhů, které o ní vypráví historici. Minulost sama o sobě nemá význam.“⁴⁷ Tato teze historiků narativního konstruktivismu konstatuje, že „narativní konstruktivisté vidí minulost jako amorfní „historické pole“ evidovaných událostí, které nemá žádné přirozené členění, je to okamžik, kde je třeba rozlišit mezi polem historických událostí a historií, jako žánrem s různými podobami, v nichž ji můžeme sledovat v průběhu století.“⁴⁸

U *Českého století* režisér Robert Sedláček a scenárista Pavel Kosatík přiznávají, že jde o jejich interpretaci dějin. Již v úvodní titulkové sekvenci je napsáno „České století podle Pavla Kosatíka a Roberta Sedláčka.“ Touto formulací tvůrci celkem elegantně uzavřeli s diváky hned na začátku jakousi smlouvu, ve které transparentně oznamují, že nejde o žádný objektivní náhled na československé dějiny 20. století, nýbrž o jejich interpretaci s dodržením základních historických faktů, což je garantováno jménem historického publicisty Pavla Kosatíka. „My jsme udělali všechno proto, aby to nemohlo být považováno za rekonstrukci. Bránili jsme se použití dokumentárních záběrů. Dokonce i rozhlasová vystoupení jsme nechali předělávat herci, aby v tom nebyl žádný audiovizuální dokument. A také proto, aby to diváka netáhlo k tomu myslet si, že to takto bylo. My se držíme historické pravdy, jak chodili, jak mluvili a co si oblékali. Ale zároveň přiznáváme, že hrajeme na hřišti, na kterém byli jenom aktéři,“⁴⁹ řekl v rozhovoru pro Českou televizi Robert Sedláček. Tato skutečnost například velmi odlišuje *České století* od projektu *Dukla 61*, kde se naopak s archivními audiovizuálními materiály pracuje a autenticitu podtrhávají výpovědi pamětníků, které jsou součástí minisérie. Rozdílnost u obou sérií je i v práci s postavami. V *Dukle 61* jde o smyšlené archetypální postavy, které sice vycházejí z rešerší, filmové postavy však ve skutečnosti neexistovali. V *Českém století* naopak tvůrci chtěli dosáhnout vnější elementární podobnosti mezi hlavními postavami a jejich hereckými představiteli. Rozdílnost v přístupu je samozřejmě daná i tím, že většina společnosti a diváků ví, jak vypadal Tomáš Garrigue Masaryk nebo Václav Havel, ale ředitele Dolu Dukla v Havířově v 60. letech kromě příbuzných těžko někdo identifikuje. V *Českém století* se u některých postav objevují i grafické titulky, které diváka informují, kdo je danou postavou, aby si ji mohl v rámci historického kontextu snadněji zařadit. „Častokrát jsme s režisérem Robertem Sedláčkem debatovali nad tím, jak moc se držet stylizace bývalého pana prezidenta. Přece jen jeho mluvený projev je velmi specifický. Nechtěl jsem ho parodovat, proto jsem hledal určité znaky, které by ho jasně identifikovali, ale zároveň je pro nás důležitější to, co

⁴⁷ Filip LUCINKIEWICZ. Seriál *České století* z hlediska audiovizuální historiografie. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 133-134

⁴⁸ Paul VEYNE. *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec 2010, s. 31.

⁴⁹ Citované z <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10362011008-ceske-stoleti/bonus/13495/>

říkám, ne jak to říkám,⁵⁰ řekl v rozhovoru pro Českou televizi herec Jaroslav Plesl, který v *Českém století* ztvárnil Václava Klause. Podle slovenského filmového publicisty Filipa Lucinkiewicze nikdy není možná absolutní autentická stylizace. „Tak jako minulost samu, ani člověka není možné zrekonstruovat v jeho objektivní celistvosti. Nutně dochází k redukování člověka a jeho života jen na určité, pro autora relevantní aspekty./.../Historické poznání o člověku je organizované do sady účelově vybraných vlastností, činů nebo tvrzení o něm získané na základě práce s prameny a literaturou.“⁵¹

V této souvislosti je důležitý pojem narativních konstruktivistů, kteří kladou důraz na psaní historických textů. Pokud tvůrci při psaní námětů nebo scénářů pracují právě s historickými texty, je nutné tyto texty vnímat v rámci společenského klimatu, ve kterém vznikly. Podle publicisty Lucinkiewicze proto obraz dějin nikdy není statický, ale dynamický, což potvrzuje i scénárista *Českého století* Pavel Kosatík: „Ze škol jsme zvyklí na hotové pravdy o historii. To, co se stalo, je ale každou chvílí jiné – jinak to chápe generace meziválečná, jinak ti, co vyrůstali za komunismu, a jinak lidi dnes. My jsme se snažili vyhmátnout to, co je podstatné pro současnou dobu,“ řekl Kosatík v rozhovoru pro Českou televizi v říjnu 2016.⁵² Z toho vyplývá, že každý tvůrce se dívá na dějinné události jinak a přistupuje k nim svým osobitým způsobem, z čehož vychází jedna z tezí publicisty Lucinkiewicze: „Existuje přímá vazba mezi historiografickými a fikčními díly, která zároveň oslabuje vědecký charakter historiografických děl a naopak umocňuje jejich uměleckou hodnotu.“⁵³ Lucinkiewicze zajímalo, zda *České století* ještě aspiruje na status historické práce právě z hlediska narativního konstruktivismu. Problém podle něj není v tom, že Kosatík se Sedláčkem v *Českém století* kombinovaly dominantní inscenované fikční charaktery se základní charakteristikou dokumentů, pomocí kterých chtěli prezentovat jistá fakta doby. Větší problém vidí Lucinkiewicz v tom, že pokud by mělo dílo plnit roli historické práce (z pohledu narativních konstruktivistů), nemohlo by být takto kontinuálně vyprávěno bez argumentů a komentářů. „V dokumentárním filmu na tento druh diskurzu nejčastěji narazíme v doprovodném komentáři (voice-over). Ten se sice v *Českém století* na některých místech vyskytuje, ale místo argumentace se v něm opisují situace, tedy poskytují informace, které konstruují zápletku.“⁵⁴

Dokudrama *České století* dodnes vyvolává mnoho otázek, neurčitých odpovědí a sporů o pravdu v československých dějinách. Určitě se jedná o televizní projekt, který ve společnosti, a mezi historiky, rozpoutal vášnivé diskuse. Přestože tvůrci vybrali dějinné události podle svého vlastního uvážení a vypíchlí příběhy, které jim osobně připadají důležité nebo je prostě chtěli odvyprávět, nelze jim upřít snahu o vytvoření díla, které bude mít v základu edukativní

⁵⁰ Citované z <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1028530-si-jdou-klaus-s-meciarem-pod-platanem-znovu-potvrdili-sametovy-rozvod>

⁵¹ Filip LUCINKIEWICZ. Seriál *České století* z hlediska audiovizuální historiografie. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 137

⁵² <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/247534-ceske-stoleti-masaryk-boura-monarchii-byl-prorok-nebo-obchodnik/>

⁵³ Filip LUCINKIEWICZ. Seriál *České století* z hlediska audiovizuální historiografie. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 138

⁵⁴ Filip LUCINKIEWICZ. Seriál *České století* z hlediska audiovizuální historiografie. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 142

charakter, přestože podle zmíněných narativních konstruktivistů *České století* nesplňuje status historické práce. Otázka je, zda by audiovizuální dílo v podobě fikce mělo být statutárně historickou prací. „*České století* se rozhodně snaží o pravdivost, ne přísně ohraničenou vědeckou historií, ale svobodněji vymezenou estetikou a její historickou fikcí, protože přímo v epizodě není možné určit interpretaci dějin. Při sledování narativu seriálu divákovi není oznámeno, co je výsledkem rigorózní manipulace s prameny a co je výsledkem kreativního vyplňování mezer mezi nimi. *České století* tak můžeme považovat buď za příliš fikcionalizující historické dílo faktu, nebo za výraznou historizující fikci. Důkazem je to, že inspiruje nejen k polemice o tom, co se vůbec stalo v minulém století, ale i o tom, kde leží hranice mezi historií a fikcí v audiovizuální tvorbě.“⁵⁵

4.2.1 Producentický přístup v projektu *České století* a kritika médií

Tvůrci televizního cyklu *České století* přistoupili na to, že budou sice vyprávět příběhy velmi známých skutečných aktérů českých dějin, kterým ponechali jejich pravá jména, ale většina dialogů a situací, především těch z osobního života, jsou smyšlené, tedy věci autorské licence. „Cyklus *České století* neusiluje o rekonstrukce nejpravděpodobnějšího průběhu tehdejších událostí, nýbrž o vytvoření situací, v nichž diváci mohou studovat a spoluprožívat s historickými postavami jejich pocity, pochyby, odhodlání i obavy. Vybírá si napínavé konflikty, jejichž důsledky se dramaticky promítaly do života lidí a ovlivňovaly směřování našeho národa na dlouho dopředu,“⁵⁶ říká režisér cyklu Robert Sedláček. Podle kreativního producenta *České století* Jana Lekeše je každá rekonstrukce dějin do určité míry autorskou licenci. „Z podstaty není možné udělat přesnou rekonstrukci dějin. Zmiňovaný titul (*České století* podle Pavla Kosatíka a Roberta Sedláčka) tuto skutečnost připomíná a zároveň jaksí bokem poukazuje na důležitou skutečnost, že se oba autoři snažili přistupovat k výkladu dějin s maximální možnou odpovědností a upřímností. O autorskou licenci u *Českého století* jde, ale z hlediska přístupu obou autorů je vlastně velice malá,“ říká kreativní producent ČT Jan Lekeš.⁵⁷

Značně rezervovaně se k seriálu vyjadřovala média. Většinou se kritici přikláněli k názoru, že *České století* není dobře natočeno, ale je dobře, že vzniklo. Kosatík se Sedláčkem si podle většiny tehdejších kritik vzali příliš velké sousto. Například kritik Martin Svoboda uvedl na Aktuálně.cz svou recenzi v listopadu 2013 titulem *Seriálová mise Českého století selhává. Ale chvályhodně*. „Od Kosatíka a Sedláčka bych si rád poslechl desetidílný set přednášek na téma „náš výklad české historie“. Svě teze, myšlenky a názory však nedokáží zcela propojit v usledovatelný „příběh“. V jejich seriálu potřebuje každý díl jasně konstruovaný konflikt reprezentovaný konkrétními postavami s jasnými motivacemi. Je třeba budovat napětí, na

⁵⁵ Filip LUCINKIEWICZ. Seriál *České století* z hlediska audiovizuální historiografie. In: *Film a dějiny* 6. Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. str. 154

⁵⁶ Česká televize. Presskit cyklu *České století*, dostupně z: <https://www.ceskatelevize.cz/epress/>

⁵⁷ Jan LEKEŠ – citováno z emailové komunikace z 12.05.2023

konci nabídnout nějakou katarzi, aby se divák v prime timu bavil. Zvládnout to vše a zároveň ještě plnohodnotně reflektovat sto let dějin ve středu Evropy je úkol nejen nadlidský, ale vyloženě nadseriálový. Při tomto selhání si ale České století zaslouží svou existenci. Na rozdíl od tolika jiných projektů, jež Česká televize zaštiťuje. Protože většina dosavadních děl obsahuje semínko konfliktu i tématu k diskusi. Rozhodně nejde o suché převyprávění konzervativního vidění dějin, v což by se století jistě proměnilo v rukou značné části jiných tvůrců. Proto jakkoliv se na něj dá snadno nadávat za tolik nedostatků, pořád lze tento projekt ocenit alespoň za důsledek, když ne vždy za provedení," míní Martin Svoboda.⁵⁸

Projekt vzbuzoval velká očekávání. „Česká televize nedávno spustila svůj dlouho avizovaný ambiciózní seriál nazvaný *České století* a na obrazovkách má za sebou už druhý díl. Jeho scénáristou není nikdo jiný než Pavel Kosatík (režisérem je Robert Sedláček), renomovaný autor pozoruhodných historických sond do naší minulosti a jejich výrazných postav. Tudiž byl seriál příslibem opravdu zajímavé podívané. Nakonec spolu s režisérem svůj majstrštyk inzerovali jako hodně nevšední pohled na české dějiny. V tom se jistě nemýlili. Jenže nejde o hraný dokument typu historických seriálů od britské BBC s nějakým zasvěceným a faktografickým rozbořem, ale o místy hodně divoký spektakl veskrze vlastní interpretace českých dějin plný zkratk a lidu tak divácky blízkých metod bulváru,“ napsal novinář Jan Brabec ze serveru Lidovky.cz v listopadu 2013.⁵⁹

„*České století* bylo nejambicióznějším loňským televizním projektem, jenže zklamalo začátečnickými chybami, které plynuly hlavně z nedostatečně zvládnutého scénáře. Pokračování se zatím zásadně neliší od předešlých děl, kdy už se cyklus některých nedostatků zbavoval. Nejnápadnější jsou, zdá se, za námi: ubylo knižně šroubovaných dialogů, divadelního projevu a neumělého, naivně vyznívajících inscenování. Scénář se teď vymaňuje i z dosud zjevné vazby na žánr grafického románu, i když komplexnějšímu filmu se zatím přibližuje hlavně po technické stránce. Ani tentokrát se totiž nepodařilo zachytit historické události v působivě vystavěném, plnohodnotném dramatickém textu a zbavit se ilustrativnosti, která cyklus posouvá spíš k dokudramatu,“ napsala kritička Eva Zajíčková v deníku Právo.⁶⁰

⁵⁸ Martin SVOBODA. Seriálová mise České století selhává. Ale chvályhodně. Aktuálně.cz. 22.11.2013. <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/recenze-serialu-ceske-stoleti-reziseru-roberta-sedlacka/r-f0ef613652eb11e3a080002590604f2e/>

⁵⁹ Jan BRABEC. Škoda, zase to naše české, směšné století. Lidovky.cz. 13.11.2013. https://www.lidovky.cz/ceska-pozice/skoda-zase-to-nase-ceske-smesne-stoleti.A131105_153330_pozice_137298

⁶⁰ Eva ZAJÍČKOVÁ. České století je zpátky. Nahlédlo do roku 1968. Právo. 18.11.2013. <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-ceske-stoleti-je-zpatky-nahledlo-do-roku-1968-255040>

4.2 Bohéma

„Podíval jsem se na první díl Bohémy (vysílá Česká televize) a zarazila mě mimo jiné jedna věc. Když už je to o konkrétních lidech a událostech, proč se nedržet aspoň těch "velkých" faktů? Ústředním tématem bylo, že Zdeněk Štěpánek (pro případný konflikt zájmů dodávám, že je to děda) měl oznamovat v rozhlase Mnichovskou dohodu. Jenže tu ohlásil Jan Syrový. Zdeněk Štěpánek četl informaci o ultimátu Anglie a Francie z 21. 9. 1938. Je to velmi snadno dohledatelné, dokonce jsou oba projevy na internetu. Není to tlačení na pilu zbytečné? Chápu, že pak by nešla rozvíjet linka, že to oznámení někdo Štěpánkovi vyčítal, ale podle mě je to dramatické samo o sobě a není třeba nic přibarvovat,“ napsal 16. ledna 2017 po odvysílání prvního dílu šestidílné minisérie *Bohéma* (2017) šéfredaktor týdeníku Respekt Erik Tabery na svém facebookovém profilu.⁶¹ Vyjádření Erika Taberyho velmi dobře ilustruje přístup tvůrců *Bohémy* k historickým faktům. Záměrně jsem pro tuto práci vybral Bohému, protože sérii pro Českou televizi natočil režisér Robert Sedláček, který je i autorem výše zmiňovaného *Českého století* z roku 2014. Autorkou scénáře *Bohémy* je filmová publicistka, spisovatelka a scénáristka Tereza Brdečková. Na rozdíl od Pavla Kosatíka není historičkou, což ji ale zcela jistě nediskvalifikuje pro psaní historických scénářů, protože se předpokládá, že tvůrci při podobných projektech s historiky spolupracují. Na Bohémě v roli odborných poradců figuroval vedle filmové vědkyně Terezy Czesany Dvořákové historik Petr Koura, který se specializuje na české politické a kulturní dějiny dvacátého století.

Seriál *Bohéma* v šesti epizodách popisuje prostředí filmových barrandovských celebrit a jejich fungování v problematických 30. a 40. letech Československa, především v dobách Protektorátu Čechy a Morava i v poválečném období, kdy se v únoru 1948 chopili moci komunisté. Podle scenáristky Terezy Brdečkové není *Bohéma* dokudrama, nýbrž se jedná o televizní román, který pracuje s fakty do určité míry volně. V rozhovoru pro internetovou televizi DVTV v lednu 2017 uvedla, že jejich seriál určitě nelže. Konkrétně reagovala na výše zmíněný příspěvek Erika Taberyho o scéně se Zdeňkem Štěpánkem: „Tak jak to máme v tom filmu, tak to popisuje Zdeněk Štěpánek ve svých pamětech, stejně tak jeho životopisec Vostrý ve své biografii. Štěpánkovi o Štěpánkových pamětech říkají, že jsou zmanipulované komunisty, ale nikoliv tato scéna, předpokládám./.../Štěpánkův projev, tak jak ho máme v tom seriálu, je do určité míry (umělecká) licence. Když máte takovou větu jako „o nás bez nás“, tak by bylo naprosté šílenství se jí vzdávat, když jste autorem seriálu, který je román.“⁶² Brdečková zároveň dodává, že tvůrcům nešlo o to ukazovat přesná historická fakta, ale ukázat lidi v určitých situacích a přiblížit tak divákovi atmosféru, které museli čelit. Obhajuje tak i skutečnost, že sice Zdeněk Štěpánek v rozhlase neohlásil Mnichovskou dohodu, jako je tomu v seriálu, ale podle Brdečkové, která čerpala ze Štěpánkových pamětí určitě není celá scéna nepodložená, i když

⁶¹ Erik TABERY. [Podíval jsem se na první díl Bohémy...] In: Facebook [online]. 16. ledna 2017 09:53 [cit. 2017-01-16]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/erik.tabery/posts/10154397130417523>

⁶² Tereza BRDEČKOVÁ. In: DVTV [online]. 19.01.2017. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/brdeckova-bohema-tech-nesrovnalosti-je-tam-fura-tohle-neni-n/r-2699f554de5211e68ea50025900fea04/r-3b4b6730f76111e68ad70025900fea04/>

Štěpánek četl informaci o ultimátu Anglie a Francie, jak uvádí Štěpánkův vnuk, novinář Erik Tabery. V citovaném rozhovoru pro DTV s Martinem Veselovským Brdečková uvádí, že původně chtěla, aby postavy byly fiktivní, čímž by se podle ní zamezilo podobným spekulacím a celý projekt by se tak mohl zaštitit uměleckou licenci. Brdečková tvrdí, že na „reálných“ postavách trvala Česká televize, i režisér Robert Sedláček. „Tereza (Brdečková) původně koncept napsala s jmény, které byly smyšlené, ale já jsem to odmítl režírovat, protože některé postavy byly tak jasné, že já bych točil takovou jinou druhou přiblblou republiku./.../Nebavili bychom se o tam tak vášnivě, lidé (diváci) by nepřemýšleli a nezačali znovu klikat a zjišťovat, kdo je Zdeněk Štěpánek, kdo byl Burian a co se vlastně dělo,“ řekl v rozhovoru pro Český rozhlas Plus režisér *Bohémy* Robert Sedláček.⁶³ To, že Česká televize trvala na co největší podobu s realitou potvrzuje i kreativní producent projektu Jan Štern: „Co se týče věrnosti postav předlohám, pak my jsme zvolili maximální podobu s reálem, ale s tím, že některé děje i postavy vytvoříme fiktivně. Většina seriálu je založena na skutečných postavách a dějích, menšina je umělecká fikce. Chybou bylo, že jsme toto jasně neřekli v titulcích seriálu, který se navenek tvářil, jakože jde o ztvárnění jedna ku jedné. Správně mělo být v titulcích uvedeno, že seriál je inspirován osudy našich slavných herců a filmařů a že některé postavy a scény jsou umělecká fikce. Na nátlak marketingu, který chtěl založit atraktivitu seriálu na maximální podobnosti postav s reálnými lidmi, jsme tak neučinili. Což byla moje chyba, k níž se hlásím. Proto jsme pak byli snadno napadnutelní zejména rodinou Zdeňka Štěpánka, která protestovala proti některým změnám oproti skutečnosti. Dnes bych změnil úvodní titulky, což by byla jediná změna, kterou bych provedl,“ říká Jan Štern za Českou televizi.⁶⁴ Podle Michala Reitlera, který tehdy také působil v České televizi jako kreativní producent (ne u projektu *Bohéma*), je sport o fakt v projektu *Bohéma* jasným pochybením producenta. „Není možné reálnou postavu skandalizovat a připisovat jí soukromé linky, které nemáte s rodinou odsouhlasené. Je to zle neetické a považuji to za faul. V projektu *Bohéma* autoři některé postavy přejmenovali, některé ne. My jsme to udělali u *Devadesátek*, ale měli jsme k tomu klíč, aby to diváky nemátlo. Zachovali jsme jména pouze odsouzeným a výrazně známým. Třeba podezřelým jsme jména měnili. V *Bohémě* vyprávěli vztahovku a není jediný důvod, proč si nezajistit práva. U odsouzených si to dovolit můžete. Navíc je tam jasné rozhodnutí soudu, takže se držíte reality. Ale v případě *Bohémy*, když někomu vlezete do soukromí nebo do bytu, tak jak si můžete dovolit napsat, jaký měl vztah se svojí manželkou a že měl milenkou. Z České televize to pak předkládáte jako historickou zprávu. Neznám detail případu *Bohéma*, ale dobrý producent se pozná tak, že se toto na konci nestane. Projekt skončil tím, že je nespokojený autor scénáře, což je velký problém,“ tvrdí Michal Reitler, který z pozice kreativního producenta vedl mnoho projektů, které byly natočeny na základě skutečných událostí.⁶⁵

⁶³ Robert SEDLÁČEK. In: *Pro a proti*. Český rozhlas Plus, 2. březen 2017, Česká republika, <https://plus.rozhlas.cz/vzalo-mi-dech-jak-muzete-jednim-smahem-prepsat-dejiny-vytyka-erik-tabery-6520094>

⁶⁴ Jan ŠTERN – citováno z emailové komunikace z 19.04.2023

⁶⁵ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

„Určitě si myslím, že má svobodná tvorba právo na volnost. Podle mě je však nutné to přiznat a vyprávět to tak, že je to fikce./.../Musí být jasná pravidla, aby bylo jasné, jestli jde o rekonstrukci nějakého příběhu nebo jestli to je fikce./.../Je to jednoduché, děje se to například u řady zahraničních titulů, kde je napsáno, že je to buď postavené na skutečné události, pak je to snaha o co nejpřesnější rekonstrukci. Nebo je tam napsáno, že se to nezakládá na pravdě nebo je to volně inspirováno./.../Ve chvíli kdy vykreslujete něčí soukromý život, který téměř v ničem neodpovídá realitě, postavu vykreslujete jenom v tom nejhorším, co je možné./.../Je tam spousta detailů, které mají jít pouze k tíži a já tomu vůbec nerozumím, protože ten příběh (Zdeňka Štěpánka) je dramatický sám o sobě,“ řekl na stanici Český rozhlas Plus v pořadu *Pro a proti* vnuk Zdeňka Štěpánka Erik Tabery. Jako příklad zmiňuje to, že Zdeněk Štěpánek podle tvůrců opustil svoji ženu kvůli tehdy šestnáctileté dívce, což byla Taberyho babička a ve skutečnosti ji podle něj bylo dvaadvacet let. Nelze podle něj jedním dílem přepsat dějiny, protože si diváci budou postavy a děj pamatovat právě tak, jak to viděli v seriálu *Bohéma* v České televizi. Příprava tvůrců na natáčení byla podle něj ledabylá.⁶⁶ Ve stejné relaci se nesouhlasně vyjádřil i režisér *Bohémy* Robert Sedláček, podle kterého tvůrce žádné hranice nemá, hranice podle něj určuje divák a společnost, která dílo buď přijme nebo nepřijme. „To, co zde popisuje Erik Tabery, v tom vůbec nevidím. Pro mě je Zdeněk Štěpánek kladná figura po tom všem, co mu bylo naloženo. Tu větu o těch šestnácti letech tam řekne v hádce zhrzená Elena Hálková, když už ví, že bude konec a Zdeněk (Štěpánek) ze vztahu odejde. Tu holku nazve pískletem a jestli řekne šestnáct nebo dvacet, je to pro ni to samé, protože je to o dvě generace mladší holka, než je věk Zdeňka Štěpánka,“ interpretuje přístup tvůrců režisér Robert Sedláček.⁶⁷

Podle scénářistky Terezy Brdečkové televizní román spočívá v tom, že autoři si mohou částečně vymýšlet, a tím vyvolat emoce. To platí i o literárním románu. Jako příklad uvádí svůj román *Zrcadlo Serafina* (2016), který se odehrává v 16. století v dobových reáliích, ale příběh a postavy jsou vymyšlené. V tomto lze s Brdečkovou souhlasit. Vrátime-li se zpět k projektu *Bohéma*, tak zde narážíme na problém, že pokud jako tvůrce vyprávíte příběh postavy, která buď žije, nebo žila v době nedávné či žijí její potomci, budete s tímto faktem nutně konfrontováni a pouštíte se na tenký led. Scenáristé, dramaturgové, režiséři a kreativní producenti hledají v událostech dramatické momenty, na kterých (nejen) televizní vyprávění stojí. „Pro fikční televizi je proces vyprávění (realizace narativu) definujícím principem, výchozím předpokladem je tvůrčí (autorská) konstruovanost pořadu na úrovni postav i příběhu.“⁶⁸ Z tohoto tvrzení filmového vědce Petra Kordy vyplývá, že nejdůležitějším procesem při tvorbě fikčního příběhu v televizi je vytvoření děje, bez ohledu na to, zda vyprávíme či

⁶⁶ Erik TABERY. In: *Pro a proti*. Český rozhlas Plus, 2. březen 2017, Česká republika, <https://plus.rozhlas.cz/vzalo-mi-dech-jak-muzete-jednim-smahem-prepsat-dejiny-vytyka-erik-tabery-6520094>

⁶⁷ Robert SEDLÁČEK. In: *Pro a proti*. Český rozhlas Plus, 2. březen 2017, Česká republika, <https://plus.rozhlas.cz/vzalo-mi-dech-jak-muzete-jednim-smahem-prepsat-dejiny-vytyka-erik-tabery-6520094>

⁶⁸ Petr KORDA. Úvod do studia televize 1. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc. 2014. str. 39

nevyprávíme skutečné události nebo postavy. Podle Kordy jsou tvůrci (autoři) hlavní konstruktéři příběhu, to znamená jejich přístup je vždy jedinečný. Pokud tak tvůrci chtějí vyprávět skutečnou událost, vždy za ni budou (podle principu televize) hledat silný příběh. Tím se dostáváme k následné polemice o uvěřitelnosti a (historické) pravdě. Diváci si po shlédnutí daného díla mohou myslet, že se událost, kterou viděli v televizní sérii nebo filmu (platí samozřejmě i pro kinofilmy) v kontextu odvyprávěného příběhu, opravdu takto udála. Ve skutečnosti mohlo jít o vytvoření fiktivního prostředí a postav, aby celá událost působila více dramaticky, pro diváka tudíž přitažlivěji. Každá skutečná událost má své vlastní drama, každý má svou vlastní definici dramatu. Je na tvůrcích, jak budou skutečnou událost nebo příběh skutečné postavy vyprávět, ale umění narativu skutečných událostí právě spočívá v tom najít dostatečně silné drama v celém procesu makrosvětla, jak se udál a co nejméně se odchýlit od historické reality. To však neplatí o televizním románu, jak o něm hovoří výše zmíněná scénáristka série *Bohéma* Tereza Brdečková. V (televizním) románu mají tvůrci svobodu absolutní a nemusí se ohlížet na (historická) fakta. „Mě fakta zajímají úplně stejně jako pana Taberyho, ale dramatika má jiné zákonitosti. Pro mě nad fakty stojí smysl. „Proto se na to dívám jinak. Mám nějaký způsob myšlení, nějaký způsob interpretace věcí a sázím na diváky, kteří pochopili, o co jde, co je zkratka, co je nadsázka, a že celá *Bohéma* je o rozpadu charakterů, to je to drama,“ říká Robert Sedláček.⁶⁹

„Jedním z nejzávažnějších nedostatků celého cyklu je nedůsledné scénáristické rozhodnutí o míře realismu a historickém rámování celého příběhu. Nikdo soudný nemůže zpochybňovat nárok tvůrců na uměleckou licenci a úpravu historické skutečnosti (či toho, co za ni vydávají historici) dle svých potřeb. Na filmové (případně televizní) dílo nelze klást stejné požadavky jako na vědeckou monografii. Spory o tom, zda Zdeněk Štěpánek pronesl řeč v rozhlase 21., nebo až 30. září, jsou naprosto zbytečné a svědčí spíše o myšlenkových obzorech jejich aktérů./.../I dílo obsahující řadu historických nepřesností v detailech může ve svém celku odpovídat dějinnému poznání a může toto poznání nejen ilustrovat, ale i posouvat. Důležitý je použitý narativ, zachycení vztahů mezi jednajícími aktéry a vystižení kontextu, do něhož je jejich jednání zasazeno. Právě tyto kategorie (a nikoli minuciózní faktografické nepřesnosti) lze označit za určující při hodnocení díla,“ napsal v roce 2017 v časopise *Cinepur* historik Jaroslav Pinkas, který se zabývá filmovými a televizními reprezentacemi minulosti.⁷⁰ Podle něj je největší problém seriálu *Bohéma* právě v jeho nedůsledném historickém rámování a nejasnost reálných a fiktivních postav. „Jakkoli lze chápat obavy tvůrců z veřejných kontroverzí (které se ukázaly jako reálné, což ilustruje případ postavy herce Štěpánka), rozhodnutí substituovat ženské hrdinky do postavy Lilli Králové nebylo šťastné./.../Substituce

⁶⁹ Robert SEDLÁČEK. In: *Pro a proti*. Český rozhlas Plus, 2. březen 2017, Česká republika, <https://plus.rozhlas.cz/vzalo-mi-dech-jak-muzete-jednim-smahem-prepsat-dejiny-vytyka-erik-tabery-6520094>

⁷⁰ Jaroslav PINKAS. *Bohéma – Fikce a realita v televizním seriálu*. *Cinepur*. 22. ročník, číslo 111. str. 78

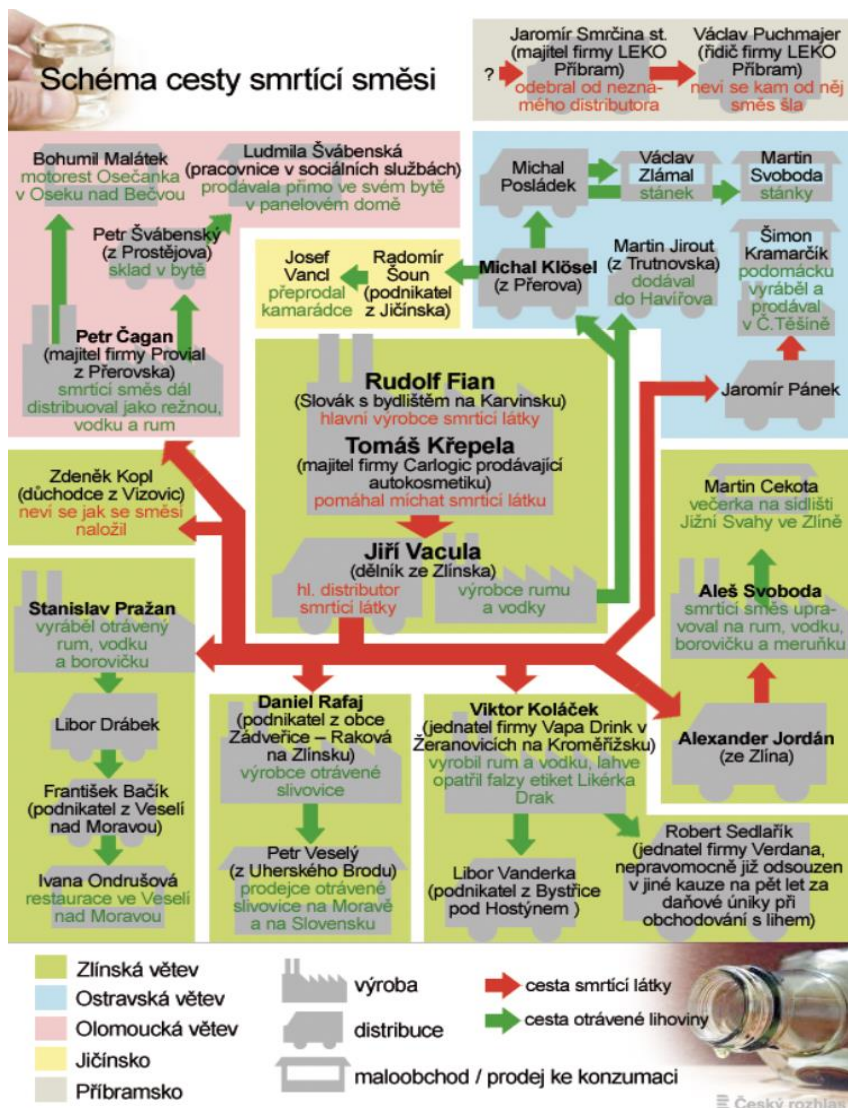
ženských postav do jedné fiktivní postavy je více než jen dramaturgické rozhodnutí, má totiž závažné důsledky pro strukturu fikčního světa, uvádí Pinkas ve své analýze.⁷¹ Přestože je k seriálu kritický, považuje Bohému za dobrý televizní seriál, který dobře postihl plurimedialitu moderní společnosti a klíčový význam médií, které zasahují do životů všech a vytváří politické a společenské klima. Slabinu vidí Pinkas v neuspořádaném a nepromyšleném scénáři, který potenciál celého tématu spíše oslabil a vystavil tak dílo celé řadě zbytečných ataků.

⁷¹ Jaroslav PINKAS. Bohéma – Fikce a realita v televizním seriálu. *Cinepur*. 22. ročník, číslo 111. str. 78

4.3 Metanol

Dvoudílná minisérie *Metanol* vznikla na základě skutečné události, takzvané metanolové aféry z roku 2012, kdy po požití metanolu zemřelo celkem 48 lidí a 117 jich bylo otráveno. Podle dostupných zdrojů mají mnozí lidé následky po požití dodnes, například mají problémy se zrakem, nebo o něj zcela přišli. „První člověk zemřel na otravu metanolem 3. září 2012 v Havířově. Po něm to bylo dalších 47 lidí. Nejvíce obětí bylo z Moravskoslezského kraje, další pak z Vysočiny, Jihočeského, Středočeského nebo Zlínského kraje. Hlavními organizátory, kteří dali životu nebezpečnou směs do oběhu, byli Tomáš Křepela ze Zlína a Slovák Rudolf Fian, obchodní zástupce Křepelovy firmy. Oba byli za obecné ohrožení odsouzeni na doživotí. Doživotí pro dvojici mužů žádal státní zástupce Roman Kafka. Obžaloval celkem 31 lidí, hlavní líčení u zlínského soudu se týkalo deseti z nich. Kauza přiměla stát zpřísnit pravidla pro výrobu a prodej lihovin. Byl zaveden nový typ kolků, zákon omezil maximální velikost spotřebitelských balení tvrdého alkoholu na tři litry a z prodeje lihu a lihovin učinil koncesovanou živnost. V důsledku kauzy s jedovatým metylalkoholem se policie

soustředila také na pátrání po nelegálních výrobnách. To pomohlo odhalit rozsáhlé obchody s nezdaněným lihem, za kterými stál jako hlavní organizátor Radek Březina ze Zlína.⁷² Složitost celé metanolové kauzy znázorňuje schéma cesty smrtící směsi (obrázek vlevo), které vytvořil Český rozhlas.



⁷² Veronika ŽERAVOVÁ, Petr UHŘÍK, Růžena VORLOVÁ. Základní informace o metanolové kauze 2012. Český rozhlas Zlín. 02.09.2022. <https://zlin.rozhlas.cz/metanolova-afera-v-cesku-pohled-na-kauzu-po-10-letech-8818849/1>

Novinářka Lenka Szántó se v roce 2015 setkala přes osobní vazby se státním zástupcem, který byl u zmíněné metanolové kauzy. Tehdy se Szántó dostala ke stovdacetistránkovému soudnímu spisu a zjistila, že to je silný námět pro filmové nebo televizní zpracování. Sama říká, že prvotní instinkt u ní byla hlavně novinářská zvědavost, až druhotně si uvědomila, že by se mohlo jednat o vhodný námět k audiovizuálnímu zpracování. V té době již dlouhodobě spolupracovala s kreativním producentem Michalem Reitlerem, se kterým se před mnoha lety poznali na seriálu *Ulice* pro TV Nova. Reitler byl šéfredaktorem *Ulice* a Szántó byla součástí týmu, který připravoval do *Ulice* dějové linky. Tehdy kreativního producenta České televize Michala Reitlera námět Lenky Szántó nadchnul, vzal si ho pod svoji Tvůrčí a producentskou skupinu (TPS) a Lenka Szántó začala s rešersemi. „Celkem to trvalo rok. Nejprve jsem čerpala ze svědectví státního zástupce, kterého jsem znala přes jednoho mého známého policistu. Můj hlavní rešeršní materiál bylo odůvodnění rozsudku. Samozřejmě bylo i hodně otevřených zdrojů, protože ta kauza byla pečlivě mediálně pokrytá. Začala jsem si tvořit mapy, podle kterých jsem se orientovala a zjišťovala, jaké postavy jsou podstatnější a jaké méně. Později jsem se ve Zlíně potkala s hlavními vyšetřovateli. Ze začátku byli zdrženliví, moc se jim povídat nechtělo. Měli však referenci od zmíněného státního zástupce, což pomohlo. Můj prvotní úkol bylo získat k těm lidem vztah, aby mi důvěřovali, že téma nepojmu nějak senzačně nebo bulvárně. To se mi podařilo. Následně jsem začala tvořit kostru děje, což byla velká zásluha Michala Reitlera a spoluautora projektu Matěje Podzimka, který podobně jako na projektu *Dukla 61* (s Jakubem Režným), dělal převodní soustavu mezi mnou a Michalem Reitlerem. Celou rozsáhlou kauzu, rozvětvenou do všech stran, hlavní byla zlínská a ostravská větev, jsme různě ořezávali a koncentrovali tak, aby se to dalo vyprávět jako jednoduché drama,“ popisuje rešeršní a dramaturgické práce na projektu *Metanol* bývalá novinářka a dnes kreativní producentka Lenka Szántó.⁷³

Dramaturgické ořezávání *Metanolu* bylo podle tvůrců složité, celá kauza má velké množství aktérů. Jako tvůrce si musíte definovat z jaké perspektivy budete příběh vyprávět, proto je *Metanol* z dramaturgického přístupu komplikovaný. To byl hlavní důvod, proč se nemůže taková událost rekonstruovat v televizním provedení na prostoru tří hodin vysílání jedna ku jedné, tím pádem autoři přistoupili k metodě, že museli postavy, charaktery a případy slučovat. „My jsme se snažili, aby to, co tam zůstalo, zabíralo všechny sociální vrstvy. Chtěli jsme ukázat, že to nebyl pouze problém lidí, kteří si kupovali levný stáčený alkohol ve stánku, ale teoreticky to byl problém všech. V jeden moment jsme se začali soustředit na hlavní postavy a řekli jsme si, co se jich nedotkne, musí pryč. Když máte jako hlavní postavy dva vyšetřovatele, tak s kým se nepotkají, ten tam není,“ vysvětluje Lenka Szántó způsob přemýšlení nad scénářem a dramaturgické ořezávání.⁷⁴ Doplnuje ji producent Michal Reitler, podle nějž by museli v případě, že by to udělali jako skutečnou událost, vyprávět „postav příliš

⁷³ Příloha č. – rozhovor s autorkou námětu *Metanol* Lenkou Szántó, 04.05.2023

⁷⁴ Příloha č. – rozhovor s autorkou námětu *Metanol* Lenkou Szántó, 04.05.2023

mnoho a bylo by to tak na tři řady. Celá kauza se nevejde do 2x 90 minut. Vy potřebujete zjednodušovat. Autora, který dělá rešerši, dostanete do hrozné pasti. Jemu se zdá všechno důležité a fascinující, na druhou stranu je ale jeho fascinace motorem celého projektu.“⁷⁵ Bývalá novinářka Szántó tvrdí, že kdyby metanolovou kauzu zpracovávala jako publicistický materiál, vypadalo by to celé dost jinak. „Bylo by odlišné, co by tam ve výsledku zůstalo. Pro televizní drama je to velmi zhuštěné, několik obětí je zhuštěno do jedné, několik vyšetřovatelů je zhuštěno do jedné postavy, soudilo se to na několikrát v různých větvích, na různých místech. Tohle všechno je zjednodušené. To, co jsem udělala já, aby se to dalo vyprávět, udělal v podstatě státní zástupce s tou kauzou samotnou, aby se to vůbec dalo odsoudit. Dovedu si představit, že kdybych z toho udělala publicistický formát, tak by to bylo úplně něco jiného. Nebylo by to drama o obětech, ale bylo by to soudní drama o státním zástupci nebo jeho dilemat. Ale silnější a podstatnější z hlediska veřejného zájmu je to, co se stalo obětím a co se mohlo stát i dalším,“ vysvětluje svůj přístup Lenka Szántó.⁷⁶

Velmi pozitivní ohlas měl *Metanol* ve většině českých médií. Kritička Kristina Roháčková ze serveru iRozhlas.cz dala *Metanolu* 80 %. „Televizní film není pouze dramatizací skutečných událostí. První díl funguje jako silné sociální drama, druhý zase potěší fanoušky kriminálek. I přes formální změnu žánru si ale *Metanol* po celkových 180 minut stopáže udržuje napínavou atmosféru podpořenou archivními i sehranými vstupy z rozhlasu a televize. Nebýt známých hereckých tváří, nebylo by těžké splést si ho s vyspělejší zahraniční produkcí. Tím, jak kamera proklouzává po místnosti, zrychluje a zpomaluje, kde si o to příběh říká, a drží se detailů, navozuje režisérka Tereza Kopáčová pocit autenticity a mechanizace. Uvádí diváky do procesu a zároveň je pocitově vrací do nedávné minulosti. Záporné postavy přitom od začátku chytře stylizuje za mříže nebo snímá z nelichotivých přehnaně detailních úhlů.“⁷⁷ Pochvalně se o *Metanolu* vyjádřil i kritik z Lidových novin Marcel Kabát, podle kterého *Metanol* nabízí přesnou studii lidských typů zapojených do bezohledného hazardu s lidskými životy. „Základ pro filmové zpracování neblahé kauzy položila novinářka Lenka Szántó, která při psaní scénáře vycházela ze soudních rozsudků i z rozhovorů s vyšetřovateli, lékaři i oběťmi. Režie se pak ujala Tereza Kopáčová, dokumentaristka, která už dávno přesvědčila diváky o svých schopnostech v oblasti hrané režie především v úspěšném projektu *Soukromé pasti* na TV Nova. Výsledkem této spolupráce, doplněné ještě o podíl spoluscenáristy Matěje Podzimka, je na české poměry výjimečný televizní tvar, kde se snoubí reportážní prvky s prokreslenými lidskými příběhy a kde výsledná výpověď výrazně přesahuje pouhý popis událostí,“ píše kritik Marcel Kabát ve své recenzi.⁷⁸

⁷⁵ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁷⁶ Příloha č. - rozhovor s autorkou námětu *Metanol* Lenkou Szántó, 04.05.2023

⁷⁷ Kristina ROHÁČKOVÁ. Česká televize oživuje metanolovou aféru. Ve dvoudílném snímku odhaluje tragický dopad lidské hlouposti. Český rozhlas. 22.04.2018. <https://www.irozhlas.cz/kultura/televize/recenze-ceska-televize-metanol-kauza-2012-1804221130-kro>

⁷⁸ Marcel KABÁT. Když blbec dostane nápad. Televizní film *Metanol* má výraz a sílu. Lidové noviny. 23.04.2018. https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-kdyz-blbec-dostane-napad-televizni-film-metanol-ma-vyraz-a-silu.A180422_205159_in_kultura_ele

Kreativní producent Michal Reitler a jeho tým většinou režisérku nebo režiséra na daný projekt volí až ve chvíli, kdy mají takřka hotový scénář a vědí přesně, co a jak chtějí vyprávět. Některým režisérům tento přístup nemusí vyhovovat, protože mají výrazně autorské ambice a chtějí do tvorby scénáře vstupovat. Tereza Kopáčová, režisérka *Metanolu* ocenila silné scénáristicko-dramaturgické zázemí, které během natáčení měla. „Sedmdesát postav, stovky baňoků s metylem, tisíce lahví, tyhle kolkované starými kolký, tyhle novými, tyhle bez kolků. Jak vypadá černá stáčírna? Včera velký policejní zásah, dneska skládáme ještěrkou tisícilitrové kostky do garáže, která se nám propadá pod tou tíhou do sklepa a ještěrce se zadírá motor, zítra umírá paní na domovní chodbě příšernou smrtí, pozítří soud, který ve skutečnosti trval měsíce. S ničím z toho mi nepomohla vlastní zkušenost, na všechno jsem se musela zeptat – scénáristky, dramaturga, kriminalistů, kteří případ vyšetřovali, státních zástupců, kteří ho dozorovali, primáře z havířovské nemocnice. A pak všechny ty informace přetavit v hlavě do způsobu, jak to věrohodně natočit,“ popisuje komplikovanost natáčení režisérka Kopáčová.⁷⁹

4.3.1 Producentický přístup v *Metanolu*

Autoři v případě *Metanolu* zvolili z důvodů složitosti kauzy a množství postav přístup fikce inspirované skutečností, kdy v celém seriálu kromě zlínských vyšetřovatelů nezazní jediné skutečné jméno nebo název firmy, až na Tesco, ke kterému se dostanu později. Teoreticky tvůrci mohli v případě odsouzených použít jejich pravá jména, dokonce se jednalo o veřejně známou kauzu. Producent Michal Reitler tvrdí, že pevná pravidla na to, kdy můžete nebo nemůžete používat ve fiktivní tvorbě skutečná jména, nejsou. „Pravidla si tvořím po konzultaci s právním oddělením. Můžete eticky nebo ze společensky vyššího důvodu zachovat jména postavám, které se čehosi dopustili, byli odsouzeni a kauza je veřejně známá. To je z mého hlediska eticky v pořádku. Nesmíte tyto lidi rekriminalizovat a neměl byste jim lézt do soukromí. Proto dobře funguje, když pracujete se spisy. Aktuálně děláme pro Voyo příběh vraha Ladislava Hojera a my vycházíme pouze ze spisů, nevyprávíme o něm nic víc, než je ve spisu, to znamená, to co je úředně potvrzená realita. Ale už si nemůžeme začít třeba vymýšlet, jaký měl vztah s první přítelkyní, není-li to ve spisu. Proto v případě Hojera volíme vyprávění z perspektivy policisty, protože toho si můžete přejmenovat a udělat si s ním, co potřebujete. Policista je v tomto případě zástupce instituce a zástupce žánru. Jakmile tuto oblast opustíte, to znamená zločinec už by měl přítelkyni a vy ji necháte její civilní jméno a ona nebyla souzená, tak si nemůžete dovolit na ni po x letech ukázat prstem z televize s milionem diváků. Druhý den po odvysílání ji mohou potkat kolegyně a ptát se, proč žila s daným zločincem. Přesně

⁷⁹ Tereza KOPÁČOVÁ. In: Rozhovor pro Zlín Film Office. 14.11.2017. <https://www.zlínfilmoffice.cz/blog/aktuality-2017/rozhovor-pri-nataceni-ve-zline-se-dely-zvlastni-veci-vzpomina-reziserka-filmu-kaucha-metanol>

tam je ta hranice. “ vysvětluje Michal Reitler svůj producentský přístup.⁸⁰ Jak jsem uvedl výše, postavy se musely pro televizní účely zhuštit a zkoncentrovat, proto by nedávalo smysl držet pouze jména odsouzených, bylo by to pro diváka matoucí. Původní v *Metanolu* také zůstaly archivy z Českého rozhlasu a z České televize. „Vše je autorská licence. Pokud neděláte příběh, který je podepsaný s celou rodinou a všemi aktéry, jako je tomu například v případě aktuálně vznikající série *Iveta* (pro Voyo), tak je to fikce něčím inspirovaná. Že je to částečně autentické tak, jak to bylo v *Metanolu*, ještě neznámá, že se ti lidé mohou jmenovat tak, jak se jmenují ve skutečnosti. Ti lidé měli v reálu jiné motivace, vedli jinak dialogy, situace mezi nimi nebo z jejich soukromí byly úplně jinak a vy v tom případě nemůžete říkat, že to je rekonstrukce události, protože to tak není,“ vysvětluje autorka námětu Lenka Szántó celý princip.⁸¹ Jak jsem uvedl výše, všechny postavy a firmy byly pro televizní účely přejmenovány, zůstal jen název britského řetězce Tesco. Podle Lenky Szántó to byl v případě Tesca trochu právní problém, ale si to obhájili veřejným zájmem. „Věděli jsme, že to tak bylo, protože to bylo součástí vyšetřovacích spisů. Není podstatné, jak se jmenovaly firmy, ve kterých to ti darebáci míchali, podstatné je, že to bylo možné. Tesco reprezentuje něco jiného. Reprezentuje reálný problém, totiž veřejné ohrožení. Vidím v tom velký rozdíl. Myslím, že jsme tím nepoškodili obchodní jméno Tesca, protože to vyšetřovatelé zachytili včas a zboží se do řetězce Tesca nedostalo. Kdybychom používali jména firem, které tehdy existovaly a pak je někdo převzal, tak bychom jim obchodní jméno poškodili. Často jsou to právní a etické důvody. Stejně tak přistupujeme k lidem. Není nutné na každou osobní tragédii ukazovat prstem, kde přesně to bylo, kde přesně bydleli, kolik bylo mamince let a jak moc byla pozvracená,“ vysvětluje Lenka Szántó.⁸² Stojí zde za povšimnutí vysledovat tenkou hranici, kdy Lenka Szántó sice pracuje s úředně potvrzenými rozsudky, kde stojí jména nebo názvy firem, ale tvůrci si jsou moc dobře vědomi toho, že budou pro účely vysílání v České televizi celý příběh velmi zjednodušovat a zhušťovat, proto není správné, aby zde používali skutečná jména či názvy firem, kterých se metanolová aféra týkala.

Problém může pro tvůrce nastat ve chvíli, kdy mají skutečnou postavu, jejíž příběh je natolik silný, že ho chtějí odvyprávět, přestože od dané postavy nemají výslovný souhlas. Producent Michal Reitler vysvětluje, jakým způsobem byl tento problém řešen u projektu *Metanol*. „Stáli jsme o souhlas hlavní postavy, dcery, které na následky otravy metanolem zahynula maminka a otčím. Tato paní, kadeřnice z lidu, tehdy vystoupila před soudem, kde silně převažovala argumentace obhájců, kteří snižovali důvěryhodnost svědků, protože byli podle nich alkoholici z okraje společnosti. Zmíněná paní si tehdy stoupla před soud a spustila silný proslov, kterým zostudila obhájce a soud začal k případu přistupovat jinak. Tuhle postavu jsme chtěli, protože to bylo jak z amerického filmu, ale zároveň to byla pravda. Paní nám

⁸⁰ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁸¹ Příloha č. - rozhovor s autorkou námětu Metanol Lenkou Szántó, 04.05.2023

⁸² Příloha č. - rozhovor s autorkou námětu Metanol Lenkou Szántó, 04.05.2023

nedala výslovný souhlas, ale zároveň nám nedala výslovný nesouhlas. U vyprávění jejího příběhu jsme si dávali velký pozor a představovali si, až ona to jednou uvidí, aby nám nejenom nedala facku, ale řekli si, že s tím takhle může žít. Když souhlas nemáte, tak musíte o tu postavu extrémně dobře pečovat,“ říká Michal Reitler.⁸³ Autorka námětu a spoluautorka scénáře Lenka Szánto vysvětluje, jak se v případě *Metanolu* vytvářely postavy a jak se pracovalo s jejich jmény. „V *Metanolu* konkrétní rodiny víceméně existovaly, ale dali jsme si hlavně z etického hlediska práci, aby to nebyly přesně ony. Chtěli jsme zachovat princip, že jedné paní opravdu umřeli maminka i tatínek během dvou dnů. Ale v reálu má jinak staré dítě, jiné pohlaví dítěte, rodinné vztahy jsou nastavené jinak. Vy chcete vyprávět příběh, který je hrůzný svoji autenticitou a zároveň nechcete, aby ti konkrétní lidé prožívali tu hrůzu znovu. Nechcete na ně tím pádem ukazovat prstem, že to jsou oni a tady bydlí. To není nutné, vy to nepotřebujete, ani oni si to v mnoha případech nepřejí,“ vysvětluje Lenka Szánto.⁸⁴

⁸³ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁸⁴ Příloha č. - rozhovor s autorkou námětu *Metanol* Lenkou Szánto, 04.05.2023

4.4 Ochránce

Desetidílný seriál *Ochránce* (2021) vznikl stejně jako *Metanol* v Tvůrčí a producentské skupině Michala Reitlera (TPS). „Aleš Pelán je oblíbeným učitelem na střední škole. Šikana kolegyně ho donutí uvědomit si, že každý někdy potřebuje zastání. Učitelka, které se utopí žák na výlete. Rodiče dětí tyranizovaných nezvladatelným spolužákem. Dívka, co nikdy nechodila do školy. Základka, na které se porvou romské děti s bílými. Vychovatelky diagnostického ústavu, jimž chovanec zavraždí kolegyni... Tyto a další případy bude Pelán vyšetřovat coby školský ombudsman. I když není policista, ale učitel. Deset skutečných příběhů, které otřásl českým školstvím,“⁸⁵ píše se v presskitu České televize k uvedení seriálu *Ochránce*, v roli školského ombudsmana se představil Lukáš Vaculík.

Právě kreativní producent Michal Reitler byl iniciátorem celého projektu. V době, kdy vznikal nápad na seriál ze školského prostředí, vyráběla jeho TPS mimo jiné seriál *Případy 1. oddělení*. Na seriálu *Případy 1. oddělení* spolupracoval i scénárista Tomáš Feřtek a jelikož Michal Reitler dobře věděl, že je Feřtek s tematikou vzdělávání spojený jednak prostřednictvím organizace EDUin, tehdy jako tiskový mluvčí, dnes jako odborný konzultant a člen správní rady, i jako novinář, opakovaně ho oslovil s nápadem udělat v televizi projekt o školství. Reitler se tehdy dozvěděl o funkci školského ombudsmana a napadlo ho vytvořit epizodní seriál z různých prostředí týkajících se školství a jeho problematiky. Měl nápad seriál vyprávět přes postavu ombudsmana. Jelikož se Feřtek ve školství vyznal a se školským ombudsmanem Ladislavem Hrzalem měl také svoji zkušenost, nakonec na nápad Michala Reitlera přistoupil a seriál vstoupil kolem roku 2015 do vývoje. „U tohoto typu seriálu jsou řešerše velmi náročné. Ke zmiňovaným historkám jsem měl blízko, to znamená některé věci bylo velmi snadné se dozvědět. U každé věci však musíte obejít více stran. Někdy to byly samotné školy, často jsem se obracel na inspekce. Někdy se mi povedlo získat zápis z inspekční činnosti. Rešeršoval jsem novinářským způsobem. Dal jsem si nejdříve dohromady jednotlivou kauzu, jak se stala, teprve následně uvažoval o tom, jak ji stylizovat a přetavit do seriálu. Pro sebe jsem si vždy říkal, že výhodou Josefe Mareše při psaní *Případů 1. oddělení* je, že on už ty případy vyšetřil a pachatele usvědčil. Já jsem toto začal dělat až ve chvíli, kdy jsem začal psát. Zjistil jsem si na začátku, co vím a nevím, co potřebuji dozjišťovat a kdo je pro mě pachatel. U každé epizody jsme museli najít téma a centrální postavu. Museli jsme si určit, kdo nebo co je příčinou událostí. Typicky například ve druhé epizodě, kdy je od začátku jasné, kdo je pachatel, nás ale zajímala příčina celé věci,“ popisuje zrod seriálu Tomáš Feřtek.⁸⁶ Autoři dlouze vybírali témata a zvolili podobný systém, který jim fungoval v *Případech 1. oddělení*. U projektu *Ochránce* řešerše skončila až řešerší posledního dílu. Na začátku jsme vůbec nevěděli, jakým směrem se vydat. Až později jsme zjistili, že existuje školský ombudsman. Tomáš Feřtek na začátku zpracoval zhruba pětadvacet typických kauz ze školství, protože tímto způsobem jsme

⁸⁵ Česká televize. Presskit seriálu *Ochránce*, dostupné z: <https://www.ceskatelivize.cz/epress/>

⁸⁶ Příloha č. – rozhovor s Tomášem Feřtekem, 02.05.2023

dělali *Případy 1. oddělení*. Ze začátku jsme tedy měli případů více a z nich jsme pro cílový stav vybrali ty, které každý ten případ zasahuje jinou oblast konkrétní činnosti prostředí. Potřebovali jsme to dostatečně pestrý. Každý díl musel mít jinou příčinu, jiné východisko, jiný typ pochybení v případě *Ochránce*. U *Ochránce* jsme si dávali pozor, aby to byla jednou chyba rodiče, jindy chyba učitele, ředitele nebo systému. Když jsme měli finální počet dílů, tak se Tomáš Feřtek pustil do hlubších rešerší a zpětně jsme některé díly vyměnily, protože se nedorešeršovaly k něčemu, co by mělo složitější cestu, jak to rozlousknout,“ říká kreativní producent Michal Reitler.⁸⁷

Tomáš Feřtek byl u projektu *Ochránce* garantem za věcnou správnost. Přestože má sám dlouholeté zkušenosti v oblasti vzdělávání, především z informačního a vzdělávacího centra EDUin, měl u každého z deseti dílů ještě dalšího odborného konzultanta. Z velké části to byl jeho kolega z EDUin, programový ředitel Miroslav Hřebecký, který dlouhá léta působil jako ředitel gymnázia a ředitel základní školy. S ním konzultoval především detaily a správnost procesních věcí ve školství. Feřtek byl i autorem první verzí treatmentů, scénosledů a následně i scénáře. „Já jsem dělal rešerše a byl jsem základní garant celé věci. Napsal jsem treatment a v té fázi mi Matěj Podzimek začal dělat dramaturga. Spolu jsme dali dohromady scénosled, který jsme poslali Michalovi Reitlerovi. Ten scénosled opřipomínkoval a my ho přepracovali. Následně jsem napsal scénář, do kterého mluvil i Matěj Podzimek. Moji verzi scénáře jsem poslal na Michala a Matěje a další fáze už byla na nich. Michal nic nepsal, připomínkoval to a Matěj přepisoval hlavně postavy. Když byla zapotřebí věcná znalost, tak se na mě Matěj obrátil. Pak trvalo klidně i několik týdnů, než udělali nějakou verzi a tu mi poslali ke komentářům. Často jsem něčemu nerozuměl, zvláště v místech, kde byly změny větší. Postupně scénáře přibývali a třeba Matěj Podzimek měl na starosti průběžnou linku rodiny Pelánových. Výraznou roli měl samozřejmě i Michal Reitler, který často navrhoval i dovysvětlující obrazy a další věci. To byl důvod, proč jsme to ve finále podepisovali jako autorská trojice. Každý jsme na projektu měli svoji specifickou úlohu, třeba po odborné nebo věcné stránce by to Matěj ani Michal dělat zřejmě nemohli, ale měli velký vliv na vedení postav a strukturu vyprávění,“ popisuje Tomáš Feřtek, jakým způsobem fungovala spolupráce Feřtek – Podzimek – Reitler. Hlavní úlohou Matěje Podzimka bylo se oustředit na vztahové drama, na trojrozměrnost postav. „Aby všechno profesní bylo zároveň osobní. Vlastně už takhle pracuju delší dobu, snažím se spojovat síly s někým, kdo důvěrně zná prostředí, o kterém chce vyprávět. Vadí mi přibližnost a obecnost, které bych se jinak coby scenárista z povolání sám dopouštěl. V Tomášovi jsem objevil klidného a trpělivého parťáka, který velkoryse toleruje mou nevyčválanost a sklony k patosu,“ vysvětluje Matěj Podzimek svoji dramaturgickou roli při vytváření scénáře.⁸⁸

⁸⁷ Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁸⁸ Česká televize. Presskit seriálu *Ochránce*, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/epress/>

4.4.1 Producentický přístup u seriálu *Ochránce*

Projekt *Ochránce* je nakonec celý autorská licence. Podobně jako u *Metanolu* nešlo případy vyprávět jedna ku jedné, protože se doopravdy staly trochu jinak, jiným lidem, na jiném místě a postava ombudsmana figurovala sice ve všech deseti dílech, ale reálně se ombudsman na vyšetřování případů nepodílel. „Ani jeden z případů, které jsme odvysílali, neřešil reálně školský ombudsman. K našemu překvapení jsme však během psaní jednotlivých případů, kdy já jsem chodil k ombudsmanovi konzultovat, zjistili, že on řeší typově případy hodně podobné. Ty naše konkrétní kauzy vznikly jinak. Jsou kombinací věcí, které jsem řešil já, když jsem působil v EDUin a případů, které se odehrávaly v mém okolí. Během psaní jsem však zjistili jednu věc, která zapříčinila to, že netvrdíme, že jde o skutečné případy. Naše původní představa byla, že seriál *Ochránce* budeme stylizovat podobně jako *Případy 1. oddělení*. To ale nešlo. U kriminálky zachovávejte perspektivu policisty, to znamená, vy to z osmdesáti procent vyprávíte tak, jak se celá věc reálně stala. U *Ochránce* jsme ale zjistili, že se chceme podívat například do rodin, vidět i jinou perspektivu. A právě třeba přes pohledy rodičů nemůžeme tvrdit, že jde o skutečný případ, je to náš tvůrčí pohled, proto je to v tomto případě autorská licence. To byl i jeden z důvodů, proč jsme ustoupili od toho, abychom dávali do úvodních titulků informaci o tom, že jde o skutečné případy. Ale musím říct, že každá historka má víceméně reálný základ. S těmi historkami jsme pracovali, protože bychom si některé detaily těžko domýšleli. Vždy to bylo zajímavější, než bych si to já vymyslel. Dalším důvodem, proč se jedná o autorskou licenci, byl čas. Abychom byli schopni odehrát hodinovou epizodu, tak jsme spojili dvě nebo více historek dohromady. Když bych to měl vyčíslit, tak si myslím, že zhruba dvě třetiny je skutečnost a zhruba jedna třetina autorská licence. Například ale celá linka ombudsmana je autorská licence. Vše je to samozřejmě namíchané mojí znalostí reálného prostředí, jednak z mého působení v EDUin a jednak z mé novinářské profese,“ vysvětluje přístup tvůrců v případě *Ochránce* autor námětu a spoluautor scénáře Tomáš Feřtek. Podle něj byla realita někdy drsnější, než je to ukázáno v seriálu samotném a někdy to bylo na hraně. „Nechtěl jsem, aby si učitelé mysleli, že jim nasazujeme psí hlavu. Šlo mi tedy ne ani tak o reálnou historku, ale o fenomén. Například ten homosexuální bordel v Chrastavě je opravdu extrém. Zatímco to alibistické chování vychovatelů a přehlížení sexuality mezi dospívajícími je velmi časté, tohle je za hranou a ojedinělé. Podobně vláčení holky za vlasy je individuální extrém, ale nepochopení mezi školou a rodinou a povýšené chování ředitele či ředitelky je běžná věc. Někdy to mělo paradoxní podobu. Historka o utopeném klukovi měla reálný základ, stalo se to v lomu nedaleko Domažlic a šlo o pražskou školu na školním výletě. Já to pro potřeby příběhu přesunul kamsi k Litoměřicím a odehrávalo se to v prvním týdnu prázdnin. Když jsme to měli natočené, tak se přesně stejná historka, holka utopená v lomu v prvním prázdninovém týdnu při neoficiální školní akci, stala ve Vápenné, to

je u Rychlebských hor. Nikomu nevysvětlím, že tady příběh předběhl realitu,“ říká Tomáš Feřtek.⁸⁹

Seriál *Ochránce* režírovala Tereza Kopáčová a Tomáš Mašín. Kopáčová šest epizod, Mašín čtyři. Oba byli k projektu přizváni až ve chvíli, když už byl celkem jasně daný scénář. „My obecně u projektů vybíráme režiséry až ve fázi, kdy víme, co chceme vyprávět. Když jsme věděli, že u *Ochránce* půjde o vztahy a postavy, tak jsme si potvrdili Terezu Kopáčovou, se kterou jsme měli velmi dobrou zkušenost z *Metanolu*. Pak jsme chvíli hledali druhého režiséra, a nakonec to byl Tomáš Mašín. Oba režiséři už dostávali scénáře za nás hotové, ale každý k tomu přistupoval po svém. S Terezou Kopáčovou jsme hodně explikovali, diskutovali jsme o tom, co obrazy znamenají, abychom si rozuměli. Tomáš Mašín měl tendenci scénáře přepisovat. Mám pocit, že má jednak potřebu autorského otisku a zároveň si to chtěl trochu přizpůsobit svému stylu vyprávění. S tím jsme trochu bojovali, protože jsme potřebovali, aby se nám obě režijní pojetí příliš nerozešla, což se nám ve finále trochu stalo. Bylo to i z důvodu, že každý režisér měl svého kameramana. Naštěstí se každá epizoda odehrávala v úplně jiném prostředí, což nás celkem zachránilo,“ vysvětluje Tomáš Feřtek způsob, jakým byli osloveni oba režiséři seriálu *Ochránce*.⁹⁰

„Tomáš Feřtek nám ke každé kauze připravil studijní materiál včetně reálných předobrazů. Studovala jsem je pečlivě, realita je pro mě vždycky velmi inspirativní. Život má zajímavější nápady, než já vymyslím z hlavy. A samozřejmě čím víc toho vím, tím víc se mě téma dotýká. Takže se mě dotkly všechny případy hodně, i když každý jinak/.../Každá kauza se odehrává ve specifickém prostředí a má své specifické postavy, obojí je pokaždé úplně jiné, tedy každý díl je jiný a pestrost jsme vítali, ale to neznamena, že jde o různé žánry. Detektivní nádech některé kauzy do jisté míry mají, protože školský ombudsman vždy pátrá po podstatě problému, nebo někdy dokonce i po tom, kdo a proč zabil. O dojemné momenty jsme se snažili, jak jinak vzít za srdce a co jiného je na naší práci důležité. Ale komedii jsme v tomhle případě nehráli,“ říká jedna z režisérek projektu *Ochránce* Tereza Kopáčová.⁹¹

Před odvysíláním v České televizi uspořádali tvůrci testovací projekce, často v publiku seděli učitelé, což pro ně bylo nejpřísnější kritérium. „Často nám z toho učitelé ve fázi psaní scénáře vylézali špatně. Tomáš Feřtek, který dělal rešerše, ale tvrdil, že to tak jednoduše bylo. Já jsem mu tehdy namítal, že my nemůžeme vyprávět seriál o učitelích, jehož vyzněním je, že jsou na svých místech nesprávní nebo unavení lidé. Potřebujeme vědět, proč se to stalo, že ti lidé takto jednají. Buď to tematizujeme a udělejme z toho téma dílu, to znamená tento konkrétní učitel není na správném místě, ale nemůže to být trvalý znak. Byly to potvrzovací projekce. Učitelé vám vypíchnou dílčí věci, které jim vadí, což je užitečné. Je to ten nejpřísnější kvalitativní průzkum s největšími odborníky. Hypoteticky, kdyby to úplně odmítli, tak bych

⁸⁹ Příloha č. – rozhovor s Tomášem Feřtekem, 02.05.2023

⁹⁰ Příloha č. – rozhovor s Tomášem Feřtekem, 02.05.2023

⁹¹ Česká televize. Presskit seriálu *Ochránce*, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/epress/>

musel pochopit, kde jsme tak špatně zahli, což je opravdu nepravděpodobné. Ledaže by se režisér utrl, natočil to po svém a nikdo jsme u toho nebyli. Jednak to kontrolujete ve scénáři, můžete to kontrolovat i během natáčení a jste i u postprodukce, kde se toho vyřeší nejvíc,“ vysvětluje důležitost testovacích projekcí s odborným publikem kreativní producent Michal Reitler.⁹² „Po odvysílání jsem absolvoval množství seminářů a přednášek a stávalo se mi opakovaně, že v publiku seděli lidé, kteří znali předlohu dané historky nebo jí v tom rozeznali a měli tendenci mi vyprávět, jak to doopravdy bylo. V mnoha případech byla realita mnohem drsnější, než se mi podařilo zjistit. Typickým příkladem byla například historka z dětského domova se školou, kdy se dostaneme k tomu, že kluci znásilňovali na pokoji mladšího chlapce. To byla reálná historka, kterou jsme použili jako základ pro druhou epizodu. Na jednom ze zmíněných seminářů se přihlásila paní, která říkala, že v tom ústavu byla zhruba tři měsíce před vraždou na praxi a zeptala se mě, zda vím, že tam ti kluci měli ten bordel cíleně? Nechápal jsem, o čem mluví, protože jsme si mysleli, že to bylo tak, jak to ukazujeme v seriálu, tedy, že vychovatelky o tom sice vědí, ale úplně nevědí, co by si s tím počali. Reálně to ale prý bylo tak, že tam měli jednoho chlapce, kterému to nevadilo a vychovatelky tam cíleně posílali hochy, kteří se potřebovali vybit. Jinými slovy provozovali jakýsi homosexuální bordel v dětském domově,“ popisuje svoji zkušenost s projekcemi převážně pro učitele autor námětu a spoluscenárista Tomáš Feřtek.⁹³

Seriál *Ochránce* měl velmi dobré hodnocení v médiích. Velmi pochvalně se vyjadřoval například kritik Tomáš Stejskal za web Aktuálně.cz, podle kterého šlo tehdy o jeden z nejlepších seriálů roku. „Přes tyto zábavné eskapády je seriál nejsilnější „před tabulí“, tedy když řeší samotné kauzy. Třetí díl o problémovém žákovi otevírá problém, který neplní stránky novin tak jako tragická úmrtí či facka ředitele a místního vlivného občana. Naopak je to věc, která se děje na takřka každé škole, rozděluje rodiče i učitele, jde o emotivní téma, v němž každý snadno sklouzává ke své pravdě. Tady tvůrci - scenáristé Tomáš Feřtek a Matěj Podzimek, režisérka Tereza Kopáčková s Tomášem Mašínem producent Michal Reitler - trpělivě rozebírají všechny stránky problému, který se snadno dá bagatelizovat poznámkami typu „nevychovaný spratek“, „špatná matka“, „neschopní učitelé“ či „nefunkční inkluze“. Je jednoduché ukázat prstem, systémová řešení však vyžadují trpělivější přístup. V takových momentech seriál funguje jako pomyslný tlumič vyhocených emocí, které zná takřka každý rodič či učitel. Umožňuje vykuknout z ulity jediné pravdy a empaticky pohlédnout na dění očima druhé či třetí strany. Přestože se *Ochránce* často zaobírá selháními pedagogů vycházejícími ze skutečných událostí a například v prvním díle upomíná na znepokojující snahu sboru zamést pod koberec okolnosti předcházející učitelčině smrti, celkově naopak vykresluje nesnadnou povahu řemesla. A nabízí plastický pohled „za katedru“./.../ Přesto je

⁹² Příloha č. – rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

⁹³ Příloha č. – rozhovor s Tomášem Feřtekem, 02.05.2023

prozatím Ochránce pozoruhodný tím, jak nenásilně roubuje komplikovaná a důležitá témata na atraktivní zápletky s detektivním švihem a charismatickými hrdiny. Vyprávěním předčí mnohé kriminálky, přitom primárním cílem není rozlousknout případ, spíše nasvítit problém tak, aby si na něj každý mohl udělat názor. A právě tento přirozený pocit, že každý může dostat slovo, z něj činí nejen sympatický veřejnoprávní projekt, ale také jeden z nejlepších českých seriálů roku.⁹⁴

Velmi dobré hodnocení obdržel seriál *Ochránce* i od filmové a televizní kritičky Veroniky Bednářové z týdeníku Reflex. Podle Bednářové se seriál skvěle trefil do ducha doby a nasvítit důležité problémy v českém školství. „Projekt tvůrčího týmu kolem kreativního producenta Michala Reitlera (*Metanol, Most!, Dukla 61, Jak si nepodělat život*) je až do nejmenších (teenagerovských) rolí velice citlivě obsazen, má dynamickou režii (Tereza Kopáčová a Tomáš Mašíň), jako dobrá severská detektivka pak působí díky hudbě Jiřího Hájka. Herecké výkony (Pelánova žena v podání Ivety Duškové, ředitel školy Miroslav Vladyka, zástupkyně Jitka Sedláčková, učitel Martin Kubačák, novinářka Barbora Kodetová) v úvodu seriálu působí civilně, úplně obyčejně, realisticky; spolu s faktografickou přesností a znalostí prostředí, které zaručuje scénář, je *Ochránce* zkrátka nadprůměrný, cenný počin. Klíč k *Ochránci* drží autor námětu Tomáš Feřtek, spolu s Matějem Podzimkem, scenáristou seriálu; někdejší šéfredaktor Reflexu (Feřtek) zde spojil erudici odborně-vzdělávací (je léta spolupracovníkem organizace EDUin) a scenáristickou i dramaturgickou (soustřeďující se hlavně na kriminální seriály): dobře strukturovaný scénář, šustící papírem jen zřídka, pak navrch okořeňuje hořkým pohledem na českou mediální scénu i na ministerstvo školství. Důležité je, že *Ochránce* do rozvířené společenské diskuse o dění v českém školství vtrhl s konkrétními, uvěřitelnými, reálnými případy, problémy a motivy; lidé se proto na něj budou nejen dívat, ale hlavně o něm přemýšlet a diskutovat,“ vyzdvihuje kvality seriálu kritička Veronika Bednářová.⁹⁵ Seriál ocenila i Česká filmová a televizní akademie, která v rámci 29. ročníku Českého lva udělila projektu *Ochránce* cenu za nejlepší televizní seriál.

⁹⁴ Tomáš STEJSKAL. Ochránce smiřuje učitele, rodiče a žáky. Přitom má švih moderní detektivky. Aktuálně.cz. 28.09.2021. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-ochrance-smiřuje-ucitele-rodice-zaky-serial-televize/r~23c4ab60206c11ecb02dac1f6b220ee8/>

⁹⁵ Veronika BEDNÁŘOVÁ. Napínavý, a hlavně zásadní seriál ze školního prostředí. Mluvit se o něm bude nejen ve sborovnách. Reflex.cz 06.09.2021. <https://www.reflex.cz/clanek/filmy-a-serialy/109054/ochrance-napinavy-a-hlavne-zasadni-serial-ze-skolního-prostředí-mluvit-se-o-něm-bude-nejen-ve-sborovnách.html>

4.5 Dukla 61

Dvoudílná minisérie *Dukla 61* vznikla v České televizi v rámci Tvůrčí a producentské skupiny Michala Reitlera v roce 2018. Jedná se o rekonstrukci jedné z největších důlních tragédií na území Československa, při které zahynulo 108 havířů. Tvůrci se v *Dukle 61* zaměřili na dva klíčové životní faktory tehdejšího Havířova. Prvním byl život havířů v podzemních dolech a druhým faktorem byl život jejich manželek nad zemí. Minisérii režíroval David Ondříček, scénář napsal Jakub Režný s Matějem Podzimkem.

4.5.1 Od námětu po scénář, rešerše, dramaturgie, producentský přístup

Nápad na *Duklu 61* vznikl z poměrně nenápadné zmínky o celé tragédii v autobiografické knize Ivana Landsmanna *Pestré vrstvy*. Kreativní producent Michal Reitler a scénárista Jakub Režný se tehdy rozhodli, že by stálo za to důlní neštěstí zrekonstruovat jako fikci. Proces vzniku od námětu po natočení *Dukly 61* trval zhruba tři roky, z toho rok trvaly hloubkové rešerše, na kterých pracoval Jakub Režný. Režnému vypomáhal historik Martin Jemelka, který se dlouhodobě hornickými koloniemi zabývá. Po rozhodnutí České televize, že téma stojí za zpracování, se Jakub Režný vydal do Havířova na rešeršní práce. „Postupně jsem oslovil několik lidí, kteří byli s tragédií spojeni. Oni si ze začátku moc nedovedli představit, co po nich vlastně chci, mysleli si, že chci dělat dokument a já jim vysvětloval, že chceme dělat hranou věc. Bylo tam samozřejmě od začátku několik problémů. Například když jsem zmínil Českou televizi. Ti lidé byli staří komunisti a nedůvěřovali mi. Báli se, že budeme chtít věci zfalšovat, ublížit tomu povolání a dělat z nich privilegované komunistické idioty, což samozřejmě nebyl nikoho záměr. Vstoupil jsem tam do jakéhosi jejich boje o to, kdo vládne informacemi. Jedním z těch lidí byl Milan Šlachta, po kterém je pojmenovaná hlavní postava, který se mnou mluvil a vybavil mě základní literaturou, hornickými skripty a vysvětloval mi, co se tehdy v dole Dukla stalo. Když jsem tam přijel podruhé, měl (Milan Šlachta) už pocit, že jsem něco nastudoval a že to myslím vážně. Jemu i jeho paní jsem se zalíbil a oni mě tak „adoptovali“ a poskytli mi jakýsi filtr do podhoubí lidí, kteří to tehdy prožili. Skrze jejich pomoc jsem postupně začal ty lidi kontaktovat a vysvětlovat náš záměr. Oni mi popisovali jejich prožitky a scénář je založený na rekonstrukci celé události v Dole Dukla. Podařilo se mi dostat k analýzám, které se dělaly zpětně. Hlavní inspirační zdroje pro mě byly výpovědi přeživších nebo záchranářů, kteří tam přímo zasahovali a vynášeli těla. Našel jsem například paní, která tam ztratila manžela s bratrem, oba tam zemřeli během jednoho dne,“ popisuje v rozhovoru scénárista projektu Jakub Režný.⁹⁶

⁹⁶ Příloha – rozhovor se scénáristou *Dukly 61* Jakubem Režným, 21.03.2023

Po schválení námětu a scénosledu vznikla první verze scénáře, která se následně kompletně přepsala. První verze psal většinou sám Jakub Režný a následně scénář dramaturgoval Matěj Podzimek s Michalem Reitlerem. Další verze scénáře psal hlavně Matěj Podzimek. Režný znal dokonale prostředí a Podzimek měl scénářistickou zkušenost. V této fázi začali tvůrci oslovovat několik režisérů. Vedle Davida Ondříčka byl osloven Slovák Martin Šulík a Vladimír Michálek. „Při vzniku scénáře panoval mocenský boj mezi kreativním producentem Michalem Reitlerem a režisérem Davidem Ondříčkem. Já víc rozuměl pohledu Davida Ondříčka. Ale vlastně já jsem byl ten jediný, kdo ty lidi reálně znal, přišel s nimi do styku. Měl jsem docela pečlivě vystavený storyline a pak se řešily dialogy a charaktery postav. Chtěl jsem, aby byl příběh víc metaforický, než to ve výsledku dopadlo. Metafora měla být v tom, že důl žere své děti, které mu slouží. Celá premisa mého scénáře byla, že chceme zobrazovat i to, co se děje na povrchu mezi ženami. Každý si představuje, že se drama odehrávalo jen v dolech mezi muži, ale často se větší drama odehrávalo na povrchu mezi ženami,“ popisuje okolnosti vzniku scénáře Dukly 61 scénárista Jakub Režný.⁹⁷

Autoři chytře napsali postavu mladého Petra Šlachty (Oskar Hes), aby divákům představili fungování v dole. Díky jeho nezkušenosti mu starší havíři vysvětlují, jak to v dole chodí. Spolu s Petrem se tak s fungováním v dole seznámí velmi přirozenou cestou i divák. Zároveň tvůrci vytvořili konflikt s otcem, Milanem Šlachtou (Marek Taclík). Petr si myslí, že když zvládne v dole pracovat jeho otec, musí to zvládnout i on sám. Chce zanechat studii a dokázat, že zvládne vydělat peníze a postarat se o svou těhotnou přítelkyni Janu (Antonie Formanová). Jeho jednání vytvořilo kontrast k tomu, co tehdy rodiče chtěli pro své děti, totiž vystudování školy zaručující lepší, ve smyslu materiální, život.

„Scenárista Jakub Režný jezdil intenzivně jeden rok do Havířova a scházel se s horníky a místními rodinami. Často tam přespával a získával si je a jejich vzpomínky. Kdyby tomu nevěnoval rok, ale přijel by tam třeba jen na týden, tak by se vůbec takhle do hloubky nedostal. Vždycky, když se z Havířova vrátil, pečlivě jsme spolu procházeli materiál, který přivezl. Dostávali jsme se do stále hlubších detailů. Na FAMU se to učilo tak, že jsme měli bílý papír a měli jsme psát to, co nás napadne. Tady jsme měli úplně opačný přístup. Destilujete realitu a musíte najít klíč a způsob, jak filtrovat to, aby tam nebylo informací příliš mnoho, aby tam zůstalo to důležité. Když máte novináře, kterým Jakub Režný mimochodem je, který se umí ptát a dát to dohromady, tak se vám automaticky zúží pole. Skutečná událost je najednou něco, co byste mohl napsat jako knihu, ale lépe uděláte, když to předáte divákům, kteří u toho vydrží více večerů,“ vysvětluje smysl dlouhých rešeršních prací dramaturg *Dukly 61* Matěj Podzimek a zároveň dodává, že Jakub Režný se díky rešeršům dostal prakticky na expertní úroveň celé problematiky.⁹⁸ „Ve chvíli, kdy máte expertní úroveň, to znamená úroveň odborných poradců, tak už nevíte, co je a není důležité. Tam jsme byli já a Michal Reitler pro

⁹⁷ Příloha č. - rozhovor se scénáristou Dukly 61 Jakubem Režným, 21.03.2023

⁹⁸ Příloha č. - rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimekem, 02.03.2023

Jakuba Režného důležití. Michal ty věci nepsal, ale jen dramaturgoval. Přečetl si je a řekl, co tam funguje. V tu chvíli nastal dialog. Jakub Režný tam chtěl dostat všechno a já jako dramaturg jsem schopný si všimnout podstatných věcí a společně to vytváříme. Dodnes si myslím, že jeho roční rešerše byly tou nejdůležitější fází a Jakub byl ten, který na tom odvedl nejvíc práce. Nebylo jisté, zda se to povede, co se z toho stane. Obvykle je režisér nositelem filmu, ale u projektů Michala Reitlera je to trochu jiné. Už na seriálu *Ochránce* jsme si vybírali, společně s Tomášem Feřtekem, režiséra, který to udělá, protože jsme s tím strávili už dva roky, zatímco režisér přijde, danou věc natočí a zase z toho odejde. My ale na projektu dál zůstáváme, děláme kampaň a třeba k tomu přidružené televizní dokumenty. Tento princip vzešel i z práce na *Dukle 61*. Například jsme i hercům připravovali texty k tiskovým konferencím. Nechtěli jsme, aby říkali nesmysly. Dostali od nás brief, co je podstatné říct a zdůraznit, s čím se na to člověk, který si to přečte, bude dívat.⁹⁹

„Z těch známých příběhů rodin, které Jakub Režný na místě sehnal, jsme vytvořili typickou rodinu. Tato rodina jako taková neexistovala, ale ponechali jsme v té naší modelové rodině chlapa a jeho švagra. My jsme si řekli, že tam dáme pro mě nejfunkčnější dramatickou vazbu, a to je otec a syn. Tuto vazbu mám ve filmech nejraději a udělali jsme z nich tudíž ústřední dvojici. Rodinu jsme tedy udělali fiktivní na pozadí skutečné události. Když jsme měli hotovou rodinu, tak jsme přemýšleli, jak udělat zajímavý příběh. Máte kluka, který v dolech pracovat nechce, má před sebou nějaký život a přemýšlíte nad tím, jak mu situaci zkomplikujete. Dáte mu do cesty holku, která otěhotní. To znamená on musí vydělávat a jít pracovat do dolu, ještě k tomu s otcem, se kterým má komplikovaný vztah. Scénáristický a dramaturgický princip byl v tom, že jsme tedy dva chlapy poslali dolů pod zem a dvě ženy nechali nahoře. Do toho jsme ukazovali, jak postupně prostřednictvím chyb a dalších okolností došlo k tragédii v Dole Dukla. To byl ten zásadní dramaturgický obrat. Vy ukazujete prakticky minutu po minutě sled událostí, ale aby si divák pustil druhý díl, musíte ho nalákat na konci prvního dílu,“ vysvětluje práci dramaturga na projektu *Dukla 61* Matěj Podzimek.¹⁰⁰

Svou roli hrál ve výsledné dramaturgii celé minisérie samozřejmě i režisér David Ondříček. „David je typ režiséra, kterého moc nezajímá levá strana scénáře. To znamená od nás chtěl dialogy a ty další věci si udělal trochu po svém. Náš scénář zjednodušil tak, že to pro diváka bylo v mnoha směrech pochopitelnější. Zatímco kreativní producent Michal Reitler hodně dbal na prostorovou orientaci, abychom věděli, kde se co děje, tak David Ondříček chtěl mít srozumitelné figury na první pohled. Díky Davidovi tam přibylo více doslovných věcí, které jsme my s Jakubem Režným chtěli odvyprávět obrazem,“ vysvětluje Ondříčkovo přemýšlení nad scénářem Podzimek.¹⁰¹

⁹⁹ Příloha č. - rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimekem, 02.03.2023

¹⁰⁰ Příloha č. - rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimekem, 02.03.2023

¹⁰¹ Příloha č. - rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimekem, 02.03.2023

4.5.2 Doprovodné dokumenty a jejich role

Podle Podzimka od začátku panovala neshoda mezi ním a režisérem Davidem Ondříčkem ohledně formátu. Zatímco Ondříček chtěl z *Dukly 61* udělat celovečerní film, Matěj Podzimek viděl díky hloubkovému vhledu do rešerší mnoho potenciálních linek vyprávění a dodnes lituje, že se do dvoudílné minisérie nevešlo spousta informací, které chtěl divákům předat. Informace, které se do hrané minisérie nevešly, jsou obsaženy v televizním dokumentu *Černé zlato*, který s hranou sérií vznikal paralelně. Podle něj je to jakýsi trend pomocí dokumentů odvyprávět skutečnosti, které se do hrané tvorby nevejdou. „Pokud se bavíme o minisériích, jako je právě *Dukla 61* nebo v současnosti vznikající *Iveta* v rámci platformy Voyo, tak stejně jako se vyrobil vysvětlující dokument *Černé zlato* k *Dukle 61*, k *Ivetě* děláme třídílný dokument o popkultuře a showbiznysu 80. a 90. let *Málo mě znáš*. Zatímco minisérie se soustředí na konkrétní osudy, dokument umožňuje dodat divákům informační servis na větší ploše,“ vysvětluje Matěj Podzimek.¹⁰²

Souběžně s hranou minisérií *Dukla 61* vznikl rovněž v produkci České televize výše zmíněný dvoudílný televizní dokument *Černé zlato*, jehož autory byli režisérka Bára Kopecká a scenárista *Dukly 61* Jakub Režný. Tento dokument pouštěli ještě před premiérou místním středoškolákům. „Viděli jsme perspektivu dětí, jejichž dědečci pracovali nebo otcové stále v dolech pracují. O této události už neměly prakticky ponětí. Bylo patrné, jak rychle mizí paměť, protože mladí lidé nemluví se svými prarodiči,“ říká Jakub Režný.¹⁰³

Podle kreativního producenta Michala Reitlera doprovodné dokumenty uspokojují jiný druh divácké potřeby. „Audiovizuální fikce je divácky mnohem vstřícnější a míří na mainstream, neboli prodává emoci. Zatímco dokument typu *Černé zlato* rekonstruuje celou událost, míří čistě k lidem, kteří se chtějí dozvědět fakta. Je to úplně jiný způsob zážitku. Jestliže máte dva televizní kanály, přičemž jeden se zaměřuje na mainstream a nabízí seriály a druhý, kde nabízíte dokumenty, tak to přesně odpovídá tomu, že program s dokumentární tvorbou si vybírají jiní lidé, než program se seriály. *Dukla 61* obsahuje poměr emoce versus informace 70 ku 30. V dokumentu *Černé zlato* je to opačně,“ vysvětluje Michal Reitler.¹⁰⁴

4.5.3 Autentičnost události a vyprávění, ohlasy v médiích

Tvůrci pečlivě pracovali s nářečím, a to již ve fázi psaní scénáře. Na place poté využívali jazykové poradce, například herečce Martě Issové dělala poradkyni maminka herce Roberta Mikluše, který pochází z Ostravska, jeho otec byl také horníkem. Poctivost práce s jazykem ocenili i filmové kritiky, které byly vesměs velmi pozitivní. „Je tam veliká snaha o realističnost nářečí. Kolem toho se teď točí nejvíc reakcí. Lidé se nekonečně dohadují nad tím,

¹⁰² Příloha č. - rozhovor s dramaturgem *Dukly 61* Matějem Podzimkem, 02.03.2023

¹⁰³ Příloha č. - rozhovor se scenáristou *Dukly 61* Jakubem Režným, 21.03.2023

¹⁰⁴ Příloha č. - rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

zda byly používané výrazy skutečně v té době používané a jestli je přízvuk a výslovnost herců, kteří většinou pocházejí z Prahy, v pořádku. Někteří herci jsou Ostraváci a mají to v sobě, jako například Robert Mikluš./.../Někdo tvrdí, že Marta Issová přehrává, ale mě třeba zní jako jedna z mých tet, takže je to pro mě autentický výkon,“ vyzdvihuje práci s jazykem filmový kritik Kamil Fila ve své videorecenzi pro Aktuálně.cz.¹⁰⁵

Minisérie začíná krátkými autentickými výpověďmi lidí, kteří neštěstí na Dukle zažili, jedná se buď o příbuzné nebo kamarády obětí. V krátkém sestřihu vzpomínají, co pro ně tragédie v Dole Dukla znamenala. Po těchto výpovědích následují archivní snímky z Československé televize, které ukazují dobové záběry z ostravské aglomerace a Dolu Dukla. Z archivu tvůrci stříhovým efektem diváka přesouvají rovnou do hraného dobového seriálu. Tato kombinace dokumentárních výpovědí, archivních záběrů a hrané tvorby dává celému projektu velkou míru dobové hodnověrnosti. „Bylo to mé přání na základě mé zkušenosti se seriálem *Bratrstvo neohrožených* (2001).“¹⁰⁶ Zde před začátkem epizody mluví přeživší příslušníci jednotky americké armády o své osobní zkušenosti z druhé světové války, kdy bojovali proti nacistickému Německu. „Mně došlo, že pokud to budeme pouze interpretovat, tak vytváříme efekt nejdříve na papíře, poté na place. Ve chvíli, kdy jako divák uvidíte lidi, kteří budou za pár let mrtví, ale zažili to, bude to mít úplně jinou váhu. Tím, že k divákovi promluví, celou vaši práci legitimizují. A právě ti přeživší byli ti první, komu jsme to v Havířově pouštěli. S Michalem Reitlerem se tím od té doby řídíme. Když jsme dělali projekt *Ochránce* (2021), tak jsme to jako první pouštěli učitelům. Když máte v obou případech, ať už učitele nebo horníky na své straně, tak máte vyhráno. Oni se o tom zmíní pochvalně a to generuje zájem médií a diváků. Vracím se znovu k tomu, že je to otázka přípravy. Zkonstruovat příběh je těžké, ale to je řemeslo, které má člověk umět. Když víte, co vyprávíte, pak už můžete vymýšlet, jak to celé odvyprávět co nejpůsobivěji. Vy k tomu vždycky můžete přidat něco, co zesílí dojem, že to tak opravdu bylo. V našem případě to byli autentické výpovědi přeživších, což jsme prosazovali s Jakubem Režným. Autentičnost také posílily dokumentární archivy, což byl zase nápad Davida Ondříčka. Podle Podzimka autentičnosti zobrazování skutečných událostí ve fikci ubírají známí herci, které diváci znají z jiných filmů nebo seriálů. „Můžu si myslet, že Ivan Trojan je skvělý herec, ale pokud ho uvidím v desáté roli za poslední tři roky, tak budu mít pocit, že se dívám na Ivana Trojana, ne na tvůrce zamýšlenou postavu. Samozřejmě televize jakožto producent chce známé tváře, ale vy musíte posoudit, nakolik se do toho divák vnoří tak, aby měl pocit, že herec je postavou. Proto chci mít na projektech, které dělám, vliv na casting,“ vysvětluje Podziměk svůj přístup k autenticitě děl.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Kamil FILA. Z filmu Dukla 61 je znát záliba v chlapáctví. Pamětníkům se tenhle film bude líbit. 02.06.2018. <https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/z-filmu-dukla-61-je-znat-zaliba-v-chlapactvi-nareci-z-ust-pr/r-127efd4465a111e88f77ac1f6b220ee8/>

¹⁰⁶ Příloha č. - rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimkem, 02.03.2023

¹⁰⁷ Příloha č. - rozhovor s dramaturgem Dukly 61 Matějem Podzimkem, 02.03.2023

Jako důkaz, že autorům šlo o to odvyprávět hodnověrný příběh, svědčí fakt, že premiéru před televizním uvedením udělali v jednom z havířovských kin, jak již výše zmínil Matěj Podzimek. Horníci přišli v uniformách, což svědčí o tom, že své povolání berou vážně a reprezentují ho navenek. „Byl jsem z toho strašně nervózní, protože jsem je jako jediný ze štábu znal. Měl jsem velký strach z jejich reakcí. V okamžiku, kdy celé kino brečelo a nakonec všichni vylezli, dostali jsme panáka slivovice, někteří mě poplácali po zádech, tak jsem věděl, že je vše v pořádku,“ popisuje pocity zadostiučinění scenárista Jakub Režný.¹⁰⁸ Pokud tvůrci natáčejí podle skutečných událostí, které mají, jako v případě *Dolu Dukla*, tragický charakter, bývá reakce přeživších nejcitlivější věc. Může celé dílo úplně shodit, pamětníci mohou namítat, že se celá věc udála úplně jinak. V případě *Dukly 61* to pro tvůrce dopadlo dobře. Havířovskou premiérou se ujistili, že mohou minisérii pustit celému národu prostřednictvím České televize a nemusí se obávat toho, že si kvůli dramaturgii něco vymýšleli nebo něco překroutili. „Dramaturgická péče je na obou částech *Dukly* opravdu hodně znát. Je vlastně celkem příznačné, že v době, kdy český film na plátnech kin zažívá kvalitativně nejhorší období za posledních dvacet let, stává se i v Česku televize lídrem kvalitní filmařiny./.../ David Ondříček rozhodně ví, jak na to. I svým posledním filmem *Ve stínu* ostatně dokázal, že je především přemýšlivý a atmosférický režisér. Všechna jeho díla mají pevnou stavbu a vědí, co chtějí divákovi sdělit. Aniž by na to režisér šel nějakou polopatickou cestou. Je evidentní, že *Dukla 61* není určena pro čirý divácký konzum založený na vytáhnutí jedné tragické události z propadliště dějin. Jedna věc, je záslužná činnost, připomenout takto tragickou událost, druhá věc je způsob prezentace. Smutný příklad dobrého úmyslu, ale příšerného výsledku byl nedávno historický film *Milada*. Ondříčkova *Dukla* ale horníky uctívá se vši parádou, citlivostí i filmařským umem,“ chválil *Duklu 61* v květnu 2018 filmový kritik Martin Staněk z TotalFilmu. Podle něj *Dukla 61* jednoznačně patří k dílům, které by bez problémů uspěly i na zahraničních trzích.¹⁰⁹ *Duklu 61* ocenila také Česká filmová a televizní akademie, když projektu udělila Českého lva za nejlepší televizní film nebo minisérii v rámci svého 26. ročníku.

O *Dukle 61* se velmi střízlivě vyjádřila i kritička Jindřiška Bláhová na stránkách týdeníku Respekt. „O dukelském neštěstí přirozeně dobová kinematografie mlčela. V tomhle ohledu je snímek svého druhu rehabilitací profese, která ustoupila ze své dřívější slávy, i obětí samotných, které komunistický režim odsunul do zapomnění. Už v připomenutí tak spočívá nepopíratelná hodnota *Dukly 61*. Film prostřednictvím černobílých dokumentárních promluv doslova dává hlas pamětníkům události. Ženě a muži, kteří ztratili kamarády a manžela. Pro pamětníky i jejich rodiny tak *Dukla 61* funguje bezpochyby katarzně. Snímek ale míří dál, k širšímu publiku. Kombinací pečlivé rekonstrukce doby prostřednictvím kostýmů, prostředí a dekorací (proinvestované peníze jsou na plátně takzvaně vidět a film působí propracovaně,

¹⁰⁸ Příloha č. – rozhovor se scenáristou *Dukly 61* Jakubem Režným, 21.03.2023

¹⁰⁹ Martin STANĚK. *Dukla 61 – nic lepšího v televizi od Pustiny nebylo*. 27.05.2018. <https://www.totalfilm.cz/2018/05/recenze-dukla-61-nic-lepsiho-televizi-od-pustiny-nebylo/>

nikoliv papundeklově) – i prostřednictvím osudové tragédie a vztahového (melo)dramatu soustředěného na rodinu, kde se mezi sebou perou ženský a mužský element. Střet chlapů a žen je ostatně jednou z dominant příběhu. /.../ O *Dukle 61* se mluví jako o zásadním českém zástupci trendu takzvané quality tv; jako o počínu, který je tak výjimečný, že patří do kin. Taková prohlášení ovšem vypovídají spíš o zbožných přáních a o tom, že se reflexe české tvorby často pohybuje ode zdi ke zdi, z extrému do extrému. *Dukla 61* je bezesporu nadprůměrně natočené televizní drama a trefa do černého ze strany České televize. Ve své podstatě je však nakonec přes silné momenty vlastně hodně konzervativní ve vyprávění i vizuálním pojetí. Nesledujeme předefinování kvalitní televize, ale vždycky je dobře, když někdo zvýší laťku,“ míní Jindřiška Bláhová¹¹⁰. Zajímavé je, že pojem quality TV použil v souvislosti s *Duklou 61* i výše citovaný kritik Kamil Fila. „České televize se poslední dobou snaží dosáhnout úrovně quality TV, které dosáhly západní televize. Jde to poměrně dost pomalu. Zatím se to (v ČR) dařilo jen HBO s *Hořícím keřem* a *Pustinou*. Nyní se o to pokouší i Česká televize. První vlašťovkou byl *Metanol*, teď *Dukla 61*,“ uvádí svou vcelku pochvalnou recenzi Kamil Fila.¹¹¹

¹¹⁰ Jindřiška BLÁHOVÁ. *Dukla 61: Ani svalnatí havíři a silné ženy ještě televizní revoluci nedělají*. 07.06.2018. <https://www.respekt.cz/kultura/dukla-61-svalnati-haviri-ani-silne-zeny-jeste-televizni-revoluci-nedelaji>

¹¹¹ Kamil FILA. *Z filmu Dukla 61 je znát záliba v chlapáctví. Pamětníkům se tenhle film bude líbit*. 02.06.2018. <https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/z-filmu-dukla-61-je-znat-zaliba-v-chlapactvi-nareci-z-ust-pr/r-127efd4465a111e88f77ac1f6b220ee8/>

Závěr

V úvodu práce jsem se ptal na otázku, zda se tvůrcům daří naplňovat poslání České televize, důvěryhodnost, když vyprávějí divákům příběhy podle skutečných událostí. Nemám jasnou odpověď, protože přístupy kreativních autorů a producentů jsou různé. V zásadě existují dva základní přístupy, které zmiňuje i dlouholetý scenárista a dramaturg Tomáš Feřtek.¹¹² Tyto přístupy jsou i výsledkem mého zkoumání na pěti odlišných seriálech z produkce České televize.

Prvním přístupem je vykoupení práv postav, jejichž příběh vyprávíte. Z pohledu producenta jde o právně nejbezpečnější způsob vyprávění, pokud se producentovi povede skutečně všechna práva vykoupit. Tvůrci zde jako předobraz používají skutečný příběh s postavami, které mají skutečná jména. Vykoupení práv by se mělo týkat úplně všech postav, i vedlejších, pokud se v příběhu vyskytnou. Tento přístup je producentsky nejnáročnější, ale v případě, že se producentovi podaří práva vykoupit, může scenárista bez obav příběh postavy použít. Na druhé straně je fakt, že část projektů je z důvodu nemožnosti práva vykoupit pozastavena již ve fázi vývoje nebo předvývoje.

U druhého přístupu se tvůrci příběhem pouze inspiřují. Někde ho slyšeli nebo o něm četli. Scénáristicky v tomto případě vytváří vlastní postavy, které se jmenují jinak, než postavy reálné. Podobné je to s celkovým vyzněním příběhu, většinou je tam cítit inspirace, ale příběh se v audiovizuálním díle odehrává jinak, než se odehrál ve skutečnosti. Často i z důvodů, že je skutečnost příliš složitá nebo časově náročná, tím pádem není reálné ji odvyprávět v seriálu jedna ku jedné. V tomto případě se autorská práva neošetřují a tvůrci se mohou zaštitit uměleckou (autorskou) licencí. Tento přístup je pro tvůrce nejčastější. Bývá zde však nejvíce sporů o to, nakolik je příběh vymyšlený a nakolik je inspirovaný skutečností. Největší problém nastává, když se některé postavy v příběhu poznají a mají problém s tím, jak ji filmaři vylíčili. Zde nastává tenká hrana mezi tím, kdy scenárista příběh obyčejně okopíroval a převedl do scénáře, nebo šlo o pouhou inspiraci. Někdy může jít i o náhodu, autor – scenárista píše vymyšlený nebo inspirovaný příběh, který se natočí a shodou okolností v podobném čase se příběh opravdu odehraje. Zde pak nastává tvrzení proti tvrzení a těžko se lze ze strany líčených osob a jejich příběhů bránit právně. Tento přístup tvůrci využívali ve všech seriálech, které jsem podrobil analýze v této práci. V televizních cyklech *Bohéma* a *České století* producenti sice uváděli, že šlo o autorské licence, ale pracovali s reálnými postavami. Hlavní postavy byly veřejně známé osobnosti, ale hlavně v případě *Bohémy* vyprávění působilo, že jde o rekonstrukci skutečné události jedna ku jedné. Jak mi později přiznal kreativní producent Jan Štern, v případě *Bohémy* mělo být správně v úvodním titulku napsáno, že seriál je pouze

¹¹² Tomáš FEŘTEK. Skandál v české literatuře: Alena Mornštajnová vs. Toy Box. Jak časté jsou spory v umělecké branži? In: Akcent. Český rozhlas Vltava. 10.05.2023 <https://vltava.rozhlas.cz/skandal-v-ceske-literature-alena-mornstajnova-vs-toy-box-jak-caste-jsou-spory-v-8989449>

inspirován osudy hlavních postav herců a filmařů a že ostatní postavy a scény jsou ztvárněním umělecké fikce. Spor s rodinou Zdeňka Štěpánka jasně naznačil, že v tomto případě šlo o hrubé producerské pochybení. Autoři se pustili do vyprávění osobního života slavného herce Zdeňka Štěpánka, tyto pasáže však nebyly důkladně vyřešeny, navíc se pro tento případ měla vykoupit práva, což se nestalo. Pokud exponovaná osoba nezveřejní detaily z intimního života, požívá maximální ochrany a nikdo nemá právo do těchto intimí jakýmkoliv způsobem zabíhat a vyprávět je. Případ nakonec neskončil u žádného soudu, ale pro další projekty dal precedent, jak se z pozice producenta nemá přistupovat k vyprávění příběhů reálných postav, přestože jde o postavy veřejnosti dobře známé.

Druhý přístup kreativních tvůrců ještě může být rozšířen o to, když se vypráví příběh na základě skutečné události u kriminálních případů. V tomto případě tvůrci mohou pracovat s rozsudky soudu, mají tak úředně potvrzenou pravdu a nic jim nebrání příběh použít do filmu nebo seriálu. Problém zde však nastává s vedlejšími postavami, které odsouzené nebyly. Tyto osoby si mohly projít traumatem, nechtějí si případ znovu připomínat, natož být předobrazy pro herecký výkon. V tom případě je nutné postavu úplně vynechat, případně úplně změnit (pohlaví, věk atd.).

Diplomová práce zahrnuje pouze několik případů, jak filmoví (televizní) tvůrci se skutečnými příběhy nakládají. Přestože její závěry nelze zobecňovat, představuje zejména pro producenty, scénáristy a dramaturgy důležitý text, který problematiku přinejmenším otevírá v širší rovině. V případě rozšíření okruhu problémů a tvůrčích přístupů u zobrazování skutečných příběhů v hrané seriálové tvorbě by stálo za to, podívat se na zahraniční seriálovou tvorbu, případně tam hledat inspiraci. Právě inspirace v zahraniční tvorbě může být pro mnoho producentů a další tvůrce důležitým zdrojem, jak s touto problematikou do budoucna pracovat. Pokud bychom zůstali v českém prostředí, tak i komerční televize, konkrétně TV Nova, začala produkovat minisérie, které vycházejí ze skutečných událostí. V rámci platformy Voyo v poslední době vznikl například *Král Šumavy* nebo *Iveta*. Bylo by zajímavé porovnat, jak přistupuje k zachycení skutečných postav česká komerční platforma na rozdíl od veřejnoprávní televize.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- BRANDES, Detlef. Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945. Praha. 1999. ISBN 80-7260-017-6
- Dějiny Prahy II. Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti, Praha – Litomyšl. 1998
- KOPAL, Petr a kol. Film a dějiny. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. 2004. ISBN 80-7106-667-2
- KORDA, Petr. Úvod do studia televize 1. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc. 2014. ISBN 978-80-244-4212-9
- KUJAL E., Quido. O režii historického filmu, *Český filmový zpravodaj*, 1923, č. 41
- PTÁČEK, Luboš; KOPAL, Petr a kol. Film a dějiny. 6, Post-komunismus : proměny českého historického filmu po roce 1989. Praha. ÚSTR a CASABLANCA. 2016. ISBN 978-80-87912-59-1
- RAK, Jiří. První reakce českého filmu na vznik samostatného Československa, *Dramatické umění*, 1988
- HLAVÁČEK, Luboš. *Nesmrtelní ve filmu. Umělci a umění v dílech světové kinematografie*, Praha, Orbis, 1961
- SEDLÁKOVÁ, Renata. Výzkum médií – Nejužívanější metody a techniky. Grada Publishing. 2014. ISBN 978-80-247-3568-9
- SILVERMANN, David. *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: Sage. 2003
- SPILKOVÁ, Monika. Zpravodajská a umělecká licence v kontrastu svobody projevu a ochrany osobnosti. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta
- VEYNE, Paul. Jak se píšou dějiny. Červený Kostelec 2010. ISBN 978-80-87378-26-7

Prameny

- Akcent. Český rozhlas Vltava. 10.05.2023 <https://vltava.rozhlas.cz/skandal-v-ceske-literature-alena-mornstajnova-vs-toy-box-jak-caste-jsou-spory-v-8989449>
- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Napínavý, a hlavně zásadní seriál ze školního prostředí. Mluvit se o něm bude nejen ve sborovnách. Reflex.cz 06.09.2021. <https://www.reflex.cz/clanek/filmy-a-serialy/109054/ochrance-napinavy-a-hlavne-zasadni-serial-ze-skolniho-prostredi-mluvit-se-o-nem-bude-nejen-ve-sborovnach.html>
- BLÁHOVÁ, Jindřiška. Dukla 61: Ani svalnatí havíři a silné ženy ještě televizní revoluci nedělají. 07.06.2018. <https://www.respekt.cz/kultura/dukla-61-svalnati-haviri-ani-silne-zeny-jeste-televizni-revoluci-nedelaji>
- BRABEC, Jan. Škoda, zase to naše české, směšné století. Lidovky.cz. 13.11.2013. https://www.lidovky.cz/ceska-pozice/skoda-zase-to-nase-ceske-smesne-stoleti.A131105_153330_pozice_137298
- BRDEČKOVÁ, Tereza. DVTV. 19.01.2017. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/brdeckova-bohema-tech-nesrovnalosti-je-tam-fura-tohle-neni-neni-n/r~2699f554de5211e68ea50025900fea04/r~3b4b6730f76111e68ad70025900fea04/>
- BŘEZINA, Václav; DANIELIS, Aleš; ŠVECOVÁ, Jindřiška; VYMĚTAL, Jan. Československé filmy ve filmové distribuci I. Dlouhé hrané zvukové filmy 1930-1987, Praha 1988
- Česká televize. Presskit cyklu České století
- Česká televize. Presskit seriálu Ochránce

- Čs. filmové hospodářství 1951-1955; 1956-1960, Praha 1973, I. Díl
- FILA, Kamil. Z filmu Dukla 61 je znát záliba v chlapáctví. Pamětníkům se tenhle film bude líbit. 02.06.2018. <https://video.aktualne.cz/tv-ovladac-kamila-fily/z-filmu-dukla-61-je-znat-zaliba-v-chlapactvi-nareci-z-ust-pr/r~127efd4465a111e88f77ac1f6b220ee8/>
- HORÁK, Oto. Dichtung und Wahrheit (České století, problémy, možnosti), Cinepur, 12.12.2013. Dostupné online z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2724>
- Jak to bylo doopravdy. Český rozhlas Plus, březen 2020, Česká republika. <https://plus.rozhlas.cz/je-vavrova-husitska-trilogie-pravdivym-zobrazenim-historie-dodnes-udrzuje-8164331>
- KABÁT, Marcel. Když blbec dostane nápad. Televizní film Metanol má výraz a sílu. Lidové noviny. 23.04.2018. https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-kdyz-blbec-dostane-napad-televizni-film-metanol-ma-vyraz-a-silu.A180422_205159_In_kultura_ele
- KOPÁČOVÁ, Tereza In: Rozhovor pro Zlín Film Office. 14.11.2017. <https://www.zlinfoiloffice.cz/blog/aktuality-2017/rozhovor-pri-nataceni-ve-zline-se-dely-zvladni-veci-vzpomina-reziserka-filmu-kaucha-metanol>
- PINKAS, Jaroslav. Bohéma – Fikce a realita v televizním seriálu. Cinepur. 22. ročník, číslo 111
- REIFOVÁ, Irena. Anketa o filmových a televizních „devadesátkách“. Cinepur. 31. ročník, číslo 144
- ROHÁČKOVÁ, Kristina. Česká televize oživuje metanolovou aféru. Ve dvoudílném snímku odhaluje tragický dopad lidské hlouposti. Český rozhlas. 22.04.2018. https://www.irozhlas.cz/kultura/televize/recenze-ceska-televize-metanol-kaucha-2012_1804221130_kro
- SVOBODA, Martin. Aktuálně.cz. Rozhovor s Robertem Sedláčkem. 25.08.2014. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/rozhovor-s-reziserem-robertem-sedlackem-o-ceskem-stoleti/r~1cad1b64205111e4807c002590604f2e/>
- SVOBODA, Martin. Seriálová mise České století selhává. Ale chvályhodně. Aktuálně.cz. 22.11.2013. <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/recenze-serialu-ceske-stoleti-reziseru-roberta-sedlacka/r~f0ef613652eb11e3a080002590604f2e/>
- SEDLÁČEK, Robert. Pro a proti. Český rozhlas Plus, 2. březen 2017, Česká republika, <https://plus.rozhlas.cz/vzalo-mi-dech-jak-muzete-jednim-smahem-prepsat-dejiny-vytyka-erik-tabery-6520094>
- STANĚK, Martin. Dukla 61 – nic lepšího v televizi od Pustiny nebylo. 27.05.2018. <https://www.totalfilm.cz/2018/05/recenze-dukla-61-nic-lepsiho-televizi-od-pustiny-nebylo/>
- STEJSKAL, Tomáš. Ochránce smíruje učitele, rodiče a žáky. Přitom má švih moderní detektivky. Aktuálně.cz. 28.09.2021. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-ochrance-smiruje-ucitele-rodice-zaky-serial-televize/r~23c4ab60206c11ecb02dac1f6b220ee8/>
- TABERY, Erik. Podíval jsem se na první díl Bohémy...Facebook. 16. ledna 2017 09:53 [cit. 2017-01-16]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/erik.tabery/posts/10154397130417523>
- TABERY, Erik. Pro a proti. Český rozhlas Plus, 2. březen 2017, Česká republika, <https://plus.rozhlas.cz/vzalo-mi-dech-jak-muzete-jednim-smahem-prepsat-dejiny-vytyka-erik-tabery-6520094>
- ZAJÍČKOVÁ, Eva. České století je zpátky. Nahlédlo do roku 1968. Právo. 18.11.2013. <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-ceske-stoleti-je-zpatky-nahledlo-do-roku-1968-255040>
- Zákon č. 89/2012 Sb. – Zákon občanský zákoník
- ŽERAVOVÁ, Veronika; UHŘÍK, Petr; VORLOVÁ, Růžena. Základní informace o metanolové kauze 2012. Český rozhlas Zlín. 02.09.2022. <https://zlin.rozhlas.cz/metanolova-afera-v-cesku-pohled-na-kauzu-po-10-letech-8818849/1>

Příloha 1

Rozhovor s Jakubem Režným, 21.03.2023

Popište, jak vznikl nápad na seriál *Dukla 61*.

S producentem Michalem Reitlerem jsme se tehdy bavili o různých tématech, které bychom chtěli zpracovat. Dospěli jsme k tomu, že se netočilo nic o hornících. Já jsem začal dělat rešerši z toho, co člověk může získat v Praze a nosil jsem Michalovi různé materiály. V knize *Pestré vrstvy* jsme narazili na zmínku o té tragédii. Tam to bylo popsáno nemilosrdně tak, že ti záchranáři zazdívali ty lidi zaživa v dole, když zahořel pásový dopravník. Byla to však půlstrana v celé knize. O té tragédii jsme však nikdy neslyšeli, tak jsme začali hledat na internetu. Zjistili jsme, že šlo o největší důlní tragédii, která se odehrála v Československu ve druhé polovině 20. století. Od toho se to celé odrazilo.

Co se dělo potom a jak probíhaly vaše rešeršní práce.

Následně jsem odjel na schůzi hornických důchodů do Havířova, kde jsem postupně oslovil několik lidí, kteří byli s tragédií spojeni. Oni si ze začátku moc nedovedli představit, co po nich vlastně chci, mysleli si, že chci dělat dokument a já jim vysvětloval, že chceme dělat hranou věc. Bylo tam samozřejmě hned od začátku několik problémů. Například když jsem zmínil Českou televizi. Ti lidé byli staří komunisti a úplně mi nedůvěřovali. Báli se, že budeme chtít věci zfalšovat, ublížit tomu povolání a dělat z nich privilegované komunistické idioty, což samozřejmě nebyl ničí záměr. Vstoupil jsem tam do jakéhosi jejich boje o to, kdo vládne informacemi. Jedním z těch lidí byl Milan Šlachta, po kterém je pojmenovaná hlavní postava, který se mnou mluvil a vybavil mě základní literaturou, hornickými skripty a vysvětloval mi, co se tehdy v dole Dukla stalo. Když jsem tam přijel podruhé, měl (Milan Šlachta) už pocit, že jsem něco nastudoval a že to myslím vážně. Jemu i jeho paní jsem se zalíbil a oni mě tak adoptovali a poskytli mi jakýsi filtr do podhoubí lidí, kteří to tehdy prožili. Skrze jejich pomoc jsem postupně začal ty lidi kontaktovat a vysvětlovat jim náš záměr. Oni mi popisovali jejich prožitky a ten scénář je založený na rekonstrukci celé události v dole Dukla. Podařilo se mi dostat k analýzám, které se dělaly zpětně. Hlavní inspirační zdroje pro mě byly výpovědi přeživších nebo záchranářů, kteří tam přímo zasahovali a vynášeli těla. Našel jsem například paní, která tam ztratila manžela s bratrem, kteří tam zemřeli během jednoho dne.

S kým jste na rešerších spolupracoval?

Spolupracoval jsem s historikem Martinem Jemelkou, který se hornickým koloniím léta věnoval. Měl jsem docela hluboký ponor do toho, jak ti lidé v Havířově žili. Bylo to mladé město, kam přicházeli mladí lidé ve věku kolem osmnácti až dvaceti let a zakládali tam rodiny. Mnozí z nich se nechali naverbovat právě do dolů, aby se osamostatnili od svých rodičů. Z jedné

strany jsem tak měl situaci, kterou tehdy prožívaly ženy a z druhé strany jsem měl situace, které prožívali muži v dolech.

Jaké hlavní zdroje jste používal?

Můj hlavní zdroj byl pan Urbančík, který mi popisoval, jak se tehdy v dole Dukla obcházely bezpečnostní pravidla a pokyny při budování větrné sítě, protože všechny doly jsou postavené tak, aby tam cirkuloval vzduch. V Dukle nebyly udělány bezpečnostní dveře, které by zabránily tomu, aby se zplodiny nedostali k místům, kde pracovali havíři. To je zabilo. Díky němu jsem měl přehled, co jemu se dělo v dole a co se dělo během záchranné akce, protože on sám se podílel na likvidaci a vynášel mrtvá těla svých kamarádů. Poté, co se událost vyšetřila, dostal pan Urbančík podmínku, důl se za něj zaručil a řekl, že si to odpracuje. Protože se jednalo o největšího odborníka na postiženou lokalitu, tak ho poslali zpátky do míst, kde zemřelo těch 108 lidí a on se z toho málem zbláznil. Celý život žil s vinou, že díky němu ti chlapi zemřeli.

Dalším důležitým zdrojem byl záchranář, který se svými kolegy vynesl zhruba na šedesát těl. Ten celou situaci popisoval ze záchranářské pozice. Havířov je malé město, takže naproti panu Urbančíkovi zase bydlela zmíněná žena, která v dole přišla o manžela s bratrem. Postupně jsem tam našel několik vdov a několik žen, které mi autenticky popisovaly, jak tam žili. To znamená, že rodinný příběh, který se odehrává v minisérii, byl úplně vzorový podle toho, co tam ti lidé zažívali.

Co vám popisovali místní ženy?

Běžně mi ženy popisovaly, že budoucnost jejich dětí byla celkem nalajnovaná. Buď skončili na hornickém učilišti a šli do dolů nebo se z chlapců stali elektrikáři, takže šli buď do dolů nebo na hutě. Ti, co měli potenciál, studovat na vysokých školách, tak většinou mířili na technické obory. Zmiňovanou paní, která tam ztratila manžela s bratrem, jsem našel prostřednictvím jejího syna, který byl v době tragédie v dole Dukla malinkatý. On sám mi vyprávěl, jak s touto rodinnou anamnézou nastoupil na hornické učiliště, pracoval v dole a dnes důlním inženýrem. Scénář jsme namodelovali nejvíc podle této rodiny a rodiny Milana Šlachty, který žil s paní Marií a ve filmu ji hraje Martha Issová. Marie Šlachtová byla učitelka, tudíž měla obrovský přehled o tom, co se v místní komunitě dělo a zároveň žila s havířem.

Jak následně vznikl scénář?

Nemám pocit, že bychom to nějak výrazně kombinovali. V dolech byl skutečně velký tlak na výrobu, což jsme implementovali i do scénáře. To byl hlavní důvod nehody a proto tam zemřelo 108 chlapů, převážně otravou a udušením. Někteří chlapi se skutečně pozabíjeli mezi sebou krumpáči, tak jak to máme ve scénáři, když bojovali o trubku se vzduchem. Záchranáři tehdy skutečně našli na místě těla, která byla na sobě, což byl právě pozůstatek boje o život.

Při vzniku scénáře panoval mocenský boj mezi kreativním producentem Michalem Reitlerem a režisérem Davidem Ondříčkem. Já víc rozuměl pohledu Davida Ondříčka. Ale vlastně já jsem byl ten jediný, kdo ty lidi reálně znal, přišel s nimi do styku. Měl jsem docela pečlivě vystavený storyline a pak se řešily dialogy a charaktery postav. Chtěl jsem, aby byl příběh víc metaforický, než to ve výsledku dopadlo. Metafora měla být v tom, že důl žere své děti, které mu slouží. Celá premisa mého scénáře byla, že chceme zobrazovat i to, co se děje na povrchu mezi ženami. Každý si představuje, že se drama odehrával jen v dolech mezi muži, ale často se větší drama odehrávalo na povrchu mezi ženami.

V sérii chce přinutit maminka Petra Šlachty Janu, aby šla na potrat, byl to nějaký znak doby?

Toto se tam dělo úplně běžně, byla tam paní, která potraty dělala přesně takto načerno. Na začátku 60. let to ještě nebylo možné, aby šla žena před potratovou komisí, jako tomu bylo později. Co se týče vedení dolu, tak jsem hovořil s jistým panem Jaroslav Gongolem, který byl v době události mladým důlním inženýrem, po revoluci se stal poslancem za KSČM. Přistupoval ke mně s velkou nedůvěrou, ale prošel jsem s ním celou rekonstrukci události. On byl tehdy nahoře v kanceláři, později byl i ředitelem dolu, takže vše detailně znal. Sám mi přiznal, že tam byl velký tlak na výkon a produkci uhlí, protože se musel plnit závazek. Měl jsem i odborníka, který se věnoval vzduchotechnice, abych pochopil větrací systém v dole. Byl jsem v tomto dost pečlivý.

Před uvedením v televizi jste udělali v Havířově premiéru pro horníky, jak to dopadlo?

Byl jsem z toho strašně nervózní, protože jsem je jako jediný ze štábu znal. Měl jsem velký strach z jejich reakcí. V okamžiku, kdy celé kino brečelo a nakonec všichni vylezli, dostali jsme panáka slivovice, někteří mě poplácali po zádech, tak jsem věděl, že je vše v pořádku. Ještě před touto premiérou jsme pouštěli místním středoškolákům dvoudílný dokument Černé zlato, který vznikl souběžně s Duklou 61. Viděli jsme perspektivu dětí, jejichž dědečci pracovali nebo otcové stále v dolech pracují. O této události už neměly prakticky ponětí. Bylo patrné, jak rychle mizí paměť, protože mladí lidé nemluví se svými prarodiči.

Příloha 2

Rozhovor s Matějem Podzimkem, 02.03.2023

Proč je dnes zajímavé točit příběhy na základě skutečných událostí?

Trh je plný absolventů scenáristiky na FAMU, kteří byli vedeni k tomu, aby vyjadřovali sebe, své vlastní příběhy, to, co je napadá. Koho ale zajímají filmy nebo příběhy, na které přijde tisíc lidí. Televize potřebovaly něco, co přitáhne velkou pozornost. Skutečné příběhy. Zjistilo se, že úžasným zdrojem poznatků a způsobu psaní, který sedí ke skutečným událostem, jsou novináři. Než začnou novináři psát, jsou zvyklí udělat si rešerši.

Jak probíhaly rešerše na Dukle 61?

Scenárista Jakub Režný jezdil intenzivně jeden rok do Havířova a scházel se s horníky a místními rodinami. Často tam přespával a získával si je a jejich vzpomínky. Kdyby tomu nevěnoval rok, ale přijel by tam třeba jen na týden, tak by se vůbec takhle do hloubky nedostal. Vždycky, když se z Havířova vrátil, pečlivě jsme spolu procházeli materiál, který přivezl. Dostávali jsme se do větších a větších detailů. Na FAMU se to učilo tak, že jsme měli bílý papír a měli jsme psát to, co nás napadne. Tady jsme měli úplně opačný přístup. Destilujete realitu a musíte najít klíč a způsob, jak filtrovat to, aby tam nebylo informací příliš mnoho, aby tam zůstalo to důležité. Když máte novináře, kterým Jakub Režný mimochodem je, který se umí ptát a dát to dohromady, tak se vám automaticky zúží pole. Skutečná událost je najednou něco, co byste mohl napsat jako knihu, ale lépe uděláte, když to předáte divákům, kteří u toho vydrží víc večerů.

Jak to bylo u projektu Metanol?

Stejně jako Jakub Režný u *Dukly 61*, stejně tak se Lenka Szánto hluboce ponořila do rešerší a dostala se na expertní úroveň v dané problematice. Lenka se dominantně bavila s policisty. K obětem, pozůstalým nebo pachatelům jsme se dostávali těžko. Buď mluvit nechtěli nebo jsme zjistili, že spoustu věcí dokážeme odvodit z rozsudků. Měli jsme vazby na státní zástupce, kteří nám pomohli s jejich úhlem pohledu. K osobním příběhům jsme se dostali jinak.

Co znamená expertní úroveň problematiky pro scénáristu?

Ve chvíli, kdy máte expertní úroveň, to znamená úroveň odborných poradců, tak už nevíte, co je a není důležité. Tam jsme byli já a Michal Reitler pro Jakuba Režného důležití. Michal ty věci nepsal, ale jen dramaturgoval. Přečetl si je a řekl, co tam funguje. V tu chvíli nastal dialog. Jakub Režný tam chtěl dostat všechno a já jako dramaturg jsem schopný si všimnout podstatných věcí a společně to vytváříme. Dodnes si myslím, že jeho roční rešerše

byly tou nejdůležitější fází a Jakub byl ten, který na tom odvedl nejvíc práce. Nebylo jisté, zda se to povede, co se z toho stane. Obvykle je režisér nositelem filmu, ale u projektů Michala Reitlera je to trochu jiné. Už na seriálu Ochránce jsme si vybírali, společně s Tomášem Feřtekem, režiséra, který to udělá, protože jsme s tím strávili už dva roky, zatímco režisér přijde, danou věc natočí a zase z toho odejde. My ale na projektu dál zůstáváme, děláme kampaň a třeba k tomu přidružené televizní dokumenty. Tento princip vzešel i z práce na Dukle 61. Například jsme i hercům připravovali texty k tiskovým konferencím. Nechtěli jsme, aby říkali nesmysly. Dostali od nás brief, co je podstatné říct a zdůraznit, s čím se na to člověk, který si to přečte, bude dívat.

V jaké fázi tvorby scénáře víte, na jaké postavy se zaměříte?

Z těch známých příběhů rodin, které Jakub Režný na místě sehnal, jsme vytvořili typickou rodinu. Tato rodina jako taková neexistovala, ale ponechali jsme v té naší modelové rodině chlapa a jeho švagra. My jsme si řekli, že tam dáme pro mě nejfunkčnější dramatickou vazbu, a to je otec a syn. Tuto vazbu mám ve filmech nejraději a udělali jsme z nich tudíž ústřední dvojici. Rodinu jsme tedy udělali fiktivní na pozadí skutečné události. Když jsme měli hotovou rodinu, tak jsme přemýšleli, jak udělat zajímavý příběh. Máte kluka, který v dolech pracovat nechce, má před sebou nějaký život a přemýšlíte nad tím, jak mu situaci zkomplikujete. Dáte mu do cesty holku, která otěhotní. To znamená on musí vydělávat a jít pracovat do dolu, ještě k tomu s otcem, se kterým má komplikovaný vztah. Scénáristický a dramaturgický princip byl v tom, že jsme tedy dva chlapy poslali dolů pod zem a dvě ženy nechali nahoře. Do toho jsme ukazovali, jak postupně prostřednictvím chyb a dalších okolností došlo k tragédii v Dole Dukla. To byl ten zásadní dramaturgický obrat. Vy ukazujete prakticky minutu po minutě sled událostí, ale aby si divák pustil druhý díl, musíte ho nalákat na konci prvního dílu.

Příběh se odehrává v roce 1961. Jak moc jste tam chtěli ze scénáristického pohledu dostat dobovou politiku?

Nemám rád klišé typu, že je to dnes stejné jako v minulosti, jenom žijeme v nějaké aktualizaci. Proto já se raději soustředím na současnost, je mi to bližší, než dobovky typu Dukla 61. Podle mě chybí výrazné reflexe současnosti, proto jsem třeba pyšný na projekt Ochránce. V Dukle 61 bylo jasné, že když to neřekneme my, těch lidí už se možná nikdy nikdo nezeptá. Už jsem nechtěl vidět další díla typu Toman nebo Zdivočelá země, která říkají, že komunisté byli špatní. Byť si to myslím také, tak jsem nechtěl další tendenční dílo. Mně se na projektu Dukla 61 líbilo, že my se vykašleme na to přesvědčovat přesvědčené o tom, že ta doba byla strašná, protože to z toho bude jasně patrné. Ideologii zobrazíme ve všední rovině, ti lidé se nějak oslovují, je tam lehce naivistický budovatelský étos, ale nebudeme na to koukat svrchu,

že komunisti byli špatní a ti, co byli proti byli hodní. Protože takhle to v Havířově nebylo a já jsem rád, že jsem to tak nakonec neudělali.

Jaká byla role režiséra Davida Ondříčka při vytváření scénáře?

David je typ režiséra, kterého moc nezajímá levá strana scénáře. To znamená od nás chtěl dialogy a ty další věci si udělal trochu po svém. Náš scénář zjednodušil tak, že to pro diváka bylo v mnoha směrech pochopitelnější. Zatímco kreativní producent Michal Reitler hodně dbal na prostorovou orientaci, abychom věděli, kde se co děje, tak David Ondříček chtěl mít srozumitelné figury na první pohled. Díky Davidovi tam přibylo více doslovných věcí, které jsme my s Jakubem Režným chtěli odvyprávět obrazem.

Příloha 3

Rozhovor s Lenkou Szántó, 04.05.2023

Jak probíhaly rešeršní práce na projektu Metanol?

Celkem to trvalo rok. Nejprve jsem čerpala ze svědectví státního zástupce, kterého jsem znala přes jednoho mého známého policistu. Můj hlavní rešeršní materiál bylo odůvodnění rozsudku. Samozřejmě bylo i hodně otevřených zdrojů, protože ta kauza byla pečlivě mediálně pokrytá. Začala jsem si tvořit mapy, podle kterých jsem se orientovala jaké postavy jsou podstatnější a jaké méně. Později jsem se ve Zlíně potkala s hlavními vyšetřovateli. Ze začátku byli zdrženliví, moc se jim povídat nechtělo. Měli však referenci od zmíněného státního zástupce, což pomohlo. Můj prvotní úkol bylo získat k těm lidem vztah, aby mi důvěřovali, že téma nepojmu nějak senzačně nebo bulvárně. To se mi podařilo. Následně jsem začala tvořit kostru děje, což byla velká zásluha Michala Reitlera a spoluautora projektu Matěje Podzimka, který podobně jako na projektu Dukla 61 (s Jakubem Režným), dělal převodní soustavu mezi mnou a Michalem Reitlerem. Celou rozsáhlou kauzu, rozvětvenou do všech stran, hlavní byla zlínská a ostravská větev, jsme různě ořezávali a koncentrovali tak, aby se to dalo vyprávět jako jednolitě drama.

Jak probíhalo vámi zmíněné ořezávání příběhů?

My jsme se snažili, aby to, co tam zůstalo, zabíralo všechny sociální vrstvy. Chtěli jsme ukázat, že to nebyl pouze problém lidí, kteří si kupovali levný stáčený alkohol ve stánku, ale teoreticky to byl problém všech. V jeden moment jsme se začali soustředit na hlavní postavy a řekli jsme si, co se jich nedotkne, musí pryč. Když máte jako hlavní postavy dva vyšetřovatele, tak s kým se nepotkají, ten tam není.

Jste původní profesí novinářka. Kdybyste stejnou rešerši dělala pro nějaké médium jako reportáž, byla by rešerše odlišná?

Bylo by odlišné, co by tam ve výsledku zůstalo. Pro televizní drama je to velmi zhuštěné, několik obětí je zhuštěno do jedné oběti, několik vyšetřovatelů je zhuštěno do jedné postavy, soudilo se to na několikrát v různých větvích, na různých místech. Tohle všechno je zjednodušené. To, co jsem udělala já, aby se to dalo vyprávět, udělal v podstatě státní zástupce s tou kauzou samotnou, aby se to vůbec dalo odsoudit. Dovedu si představit, že kdybych z toho udělala publicistický formát, tak by to bylo úplně něco jiného. Nebylo by to drama o obětech, ale bylo by to soudní drama o státním zástupci nebo jeho dilemat. Ale silnější a podstatnější z hlediska veřejného zájmu je to, co se stalo obětí a co se mohlo stát i dalším.

Ve videochatu se vás jeden z tazatelů ptal, zda Roman Zach představuje Romana Šlachtu, ale vy jste na tuto otázku neodpověděla. Proč jste nechtěla mluvit o těch předobrazech? Kdo je ve filmu skutečná postava a co je autorská licence?

Vše je autorská licence. Pokud neděláte příběh, který je podepsaný s celou rodinou a všemi aktéry, jako je tomu v případě aktuálně vznikající série *Iveta* (pro Voyo), tak je to fikce něčím inspirovaná. Že je to částečně autentické tak, jak to bylo v *Metanolu*, ještě neznamená, že se ti lidé mohou jmenovat tak, jak se jmenují ve skutečnosti. Ti lidé měli v reálu jiné motivace, vedli jinak dialogy, situace mezi nimi nebo z jejich soukromí byly úplně jinak a vy v tom případě nemůžete říkat, že to je rekonstrukce události, protože to tak není.

Názvy firem jste si vymysleli, ale pak je tam Tesco, které existuje.

To byl trochu právní problém, ale my jsme si to obhájili veřejným zájmem. Věděli jsme, že to tak bylo, protože to bylo součástí vyšetřovacích spisů. Není podstatné, jak se jmenovaly firmy, ve kterých to ti darebáci míchali, podstatné je, že to bylo možné. Tesco reprezentuje něco jiného. Reprezentuje reálný problém, totiž veřejné ohrožení. Vidím v tom velký rozdíl. Myslím, že jsme tím nepoškodili obchodní jméno Tesca, protože to vyšetřovatelé zachytili včas a zboží se do řetězce Tesca nedostalo. Kdybychom používali jména firem, které tehdy existovaly a pak je někdo převzal, tak bychom jim obchodní jméno poškodili. Často jsou to právní a etické důvody. Stejně tak přistupujeme k lidem. Není nutné na každou osobní tragédii ukazovat prstem, kde přesně to bylo, kde přesně bydleli, kolik bylo mamince let a jak moc byla pozvracená.

U projektu *Dukla 61* tvůrci vytvořili na podkladě rešerší Jakuba Režného fiktivní vzorovou rodinu, jejíž osudy rozehrály. Jak to bylo s postavami z rodin u *Metanolu*?

V *Metanolu* konkrétní rodiny víceméně existovaly, ale dali jsme si hlavně z etického hlediska práci, aby to nebyly přesně ony. Chtěli jsme zachovat princip, že jedné paní opravdu umřeli maminka i tatínek během dvou dnů. Ale v reálu má jinak staré dítě, jiné pohlaví dítěte, rodinné vztahy jsou nastavené jinak. Vy chcete vyprávět příběh, který je hrozný svoji autenticitou a zároveň nechcete, aby ti konkrétní lidé prožívali tu hrůzu znovu. Nechcete na ně tím pádem ukazovat prstem, že to jsou oni a tady bydlí. To není nutné, vy to nepotřebujete, ani oni si to v mnoha případech nepřáli.

Příloha 4

Rozhovor s Tomášem Feřtekem, 02.05.2023

V době, kdy se seriál vysílal na obrazovkách ČT, jste v několika rozhovorech říkal, že se zdráháte mluvit o tom, že jde o skutečné případy. Podle vaši slov, šlo o případy, které se staly nebo stát mohou. Můžete říct přibližně, kolik toho byla pravda a v kolika případech se jednalo o autorskou licenci?

Ani jeden z případů, které jsme odvysílali, neřešil reálně školský ombudsman. K našemu překvapení jsme však během psaní jednotlivých případů, kdy já jsem chodil k ombudsmanovi konzultovat, zjistili, že on řeší typově případy hodně podobné. Ty naše konkrétní kauzy vznikly jinak. Jsou kombinací věcí, které jsem řešil já, když jsem působil v EDUin a případů, které se odehrávaly v mém okolí. Během psaní jsem však zjistili jednu věc, která zapříčinila to, že netvrdíme, že jde o skutečné případy. Naše původní představa byla, že seriál *Ochránce* budeme stylizovat podobně jako *Případy 1. oddělení*. To ale nešlo. U kriminálky zachováváte perspektivu policisty, to znamená, vy to z osmdesáti procent vyprávíte tak, jak se celá věc reálně stala. U *Ochránce* jsme ale zjistili, že se chceme podívat například do rodin, vidět i jinou perspektivu. A právě třeba přes pohledy rodičů nemůžeme tvrdit, že jde o skutečný případ, je to náš tvůrčí pohled, proto je to v tomto případě autorská licence. To byl i jeden z důvodů, proč jsme ustoupili od toho, abychom dávali do úvodních titulků informaci o tom, že jde o skutečné případy. Ale musím říct, že každá historka má víceméně reálný základ. S těmi historkami jsme pracovali, protože bychom si některé detaily těžko domýšleli. Vždy to bylo zajímavější, než bych si to já vymyslel. Dalším důvodem, proč se jedná o autorskou licenci, byl čas. Abychom byli schopni odehrát hodinovou epizodu, tak jsme spojili dvě nebo více historek dohromady. Když bych to měl vyčíslit, tak si myslím, že zhruba dvě třetiny je skutečnost a zhruba jedna třetina autorská licence. Například ale celá linka ombudsmana je autorská licence. Vše je to samozřejmě namíchané mojí znalostí reálného prostředí, jednak z mého působení v EDUin a jednak z mé novinářské profese.

Jak probíhaly u projektu *Ochránce* rešerše?

U tohoto typu seriálu jsou rešerše velmi náročné. Ke zmiňovaným historkám jsem měl blízko, to znamená některé věci bylo velmi snadné se dozvědět. U každé věci však musíte obejít více stran. Někdy to byly samotné školy, často jsem se obracel na inspekce. Někdy se mi povedlo získat zápis z inspekční činnosti. Rešeršoval jsem novinářským způsobem. Dal jsem si nejdříve dohromady jednotlivou kauzu, jak se stala, teprve následně uvažoval o tom, jak ji stylizovat a přetavit do seriálu. Pro sebe jsem si vždy říkal, že výhodou Josefe Mareše při psaní *Případů 1. oddělení* je, že on už ty případy vyšetřil a pachatele usvědčil. Já jsem toto začal dělat až ve chvíli, kdy jsem začal psát. Zjistil jsem si na začátku, co vím a nevím, co potřebuji dozjistit a kdo je pro mě pachatel. U každé epizody jsme museli najít téma a centrální

postavu. Museli jsme si určit, kdo nebo co je příčinou událostí. Typicky například ve druhé epizodě, kdy je od začátku jasné, kdo je pachatel, nás ale zajímala příčina celé věci.

Jaké byly ohlasy učitelů a dalších lidí po odvysílání?

Po odvysílání jsem absolvoval množství seminářů a přednášek a stávalo se mi opakovaně, že v publiku seděli lidé, kteří znali předlohu dané historky nebo jí v tom rozeznali a měli tendenci mi vyprávět, jak to doopravdy bylo. V mnoha případech byla realita mnohem drsnější, než se mi podařilo zjistit. Typickým příkladem byla například historka z dětského domova se školou, kdy se dostaneme k tomu, že kluci znásilňovali na pokoji mladšího chlapce. To byla reálná historka, kterou jsme použili jako základ pro druhou epizodu. Na jednom ze zmíněných seminářů se přihlásila paní, která říkala, že v tom ústavu byla zhruba tři měsíce před vraždou na praxi a zeptala se mě, zda vím, že tam ti kluci měli ten bordel cíleně? Nechápal jsem, o čem mluví, protože jsme si mysleli, že to bylo tak, jak to ukazujeme v seriálu, tedy, že vychovatelky o tom sice vědí, ale úplně nevědí, co by si s tím počali. Reálně to ale prý bylo tak, že tam měli jednoho chlapce, kterému to nevadilo a vychovatelky tam cíleně posílali hochy, kteří se potřebovali vybit. Jinými slovy provozovali jakýsi homosexuální bordel v dětském domově.

Když tvrdíte, že realita byla ještě drsnější, o čemž tato historka z vašeho semináře vypovídá, nemrzí vás, že jste o tom nevěděl dřív a vy jste to nenatočili surověji?

Často ty věci byly tak drsné, že bych váhal, zda je tam použít. Už takhle to bylo na hraně. Nechtěl jsem, aby si učitelé mysleli, že jim nasazujeme psí hlavu. Šlo mi tedy ne ani tak o reálnou historku, ale o fenomén. Například ten homosexuální bordel v Chrastavě je opravdu extrém. Zatímco to alibistické chování vychovatelů a přehlížení sexuality mezi dospívajícími je velmi časté, tohle je za hranou a ojedinělé. Podobně vláčení holky za vlasy je individuální extrém, ale nepochopení mezi školou a rodinou a povýšené chování ředitele či ředitelky je běžná věc. Někdy to mělo paradoxní podobu. Historka o utopeném klukovi měla reálný základ, stalo se to v lomu nedaleko Domažlic a šlo o pražskou školu na školním výletě. Já to pro potřeby příběhu přesunul kamsi k Litoměřicím a odehrávalo se to v prvním týdnu prázdnin. Když jsme to měli natočené, tak se přesně stejná historka, holka utopená v lomu v prvním prázdninovém týdnu při neoficiální školní akci, stala ve Vápenné, to je u Rychlebských hor. Nikomu nevysvětlím, že tady příběh předběhl realitu.

Můžete popsat mechanismus psaní scénáře a dramaturgickou spolupráci Matěje Podzimka a Michala Reitlera při vzniku projektu?

Já jsem dělal rešerše a byl jsem základní garant případu. Napsal jsem treatment a v té fázi mi Matěj Podzimek začal dělat dramaturga. Spolu jsme dali dohromady scénosled, který

jsme poslali Michalovi Reitlerovi. Ten scénosled opřipomínkoval a my ho přepracovali. Následně jsem napsal scénář, do kterého mluvil i Matěj Podzimek. Moji verzi scénáře jsem poslal na Michala a Matěje a další fáze už byla na nich. Michal nic nepsal, připomínkoval to a Matěj přepisoval hlavně postavy. Když byla zapotřebí věcná znalost, tak se na mě Matěj obrátil. Pak trvalo klidně i několik týdnů, než udělali nějakou verzi a tu mi poslali ke komentářům. Často jsem něčemu nerozuměl, zvlášť v místech, kde byly změny větší. Postupně scénáře přibývali a třeba Matěj Podzimek měl na starosti průběžnou linku rodiny Pelánových. Výraznou roli měl samozřejmě i Michal Reitler, který často navrhoval i dovysvětlující obrazy a další věci. To byl důvod, proč jsme to ve finále podepisovali jako autorská trojice. Každý jsme na projektu měli svoji specifickou úlohu, třeba po odborné nebo věcné stránce by to Matěj ani Michal dělat zřejmě nemohli, ale měli velký vliv na vedení postav a strukturu vyprávění.

Když jste dostal scénáře od Michala Reitlera a Michala Podzimka ke komentářům, konzultoval jste je s někým po odborné stránce nebo jste si vystačil s vlastními znalostmi a zkušenostmi?

Já tu znalost mám, ale konzultoval jsem. Ve fázi, když už jsme to z hlediska odborných věcí považovali za pevné, tak jsme vždy měli ještě odborného konzultanta. Z větší části to byl můj kolega z EDUin, programový ředitel Miroslav Hřebecký, který dlouhá léta působil jako ředitel gymnázia a ředitel základní školy. To prostředí zná velmi dobře. S ním jsme konzultovali už opravdové detaily a procesní věci.

Vstupovali režiséři Tereza Kopáčová a Tomáš Mašín do tvorby scénáře?

My obecně u projektů vybíráme režiséry až ve fázi, kdy víme, co chceme vyprávět. Když jsme věděli, že u *Ochránce* půjde o vztahy a postavy, tak jsme si potvrdili Terezu Kopáčovou, se kterou jsme měli velmi dobrou zkušenost z *Metanolu*. Pak jsme chvíli hledali druhého režiséra a nakonec to byl Tomáš Mašín. Oba režiséři už dostávali scénáře za nás hotové, ale každý k tomu přistupoval po svém. S Terezou Kopáčovou jsme hodně explikovali, diskutovali jsme o tom, co obrazy znamenají, abychom si rozuměli. Tomáš Mašín měl tendenci scénáře přepisovat. Mám pocit, že má jednak potřebu autorského otisku a zároveň si to chtěl trochu přizpůsobit svému stylu vyprávění. S tím jsme trochu bojovali, protože jsme potřebovali, aby se nám obě režijní pojetí příliš nerozešla, což se nám ve finále trochu stalo. Bylo to i z důvodu, že každý režisér měl svého kameramana. Naštěstí se každá epizoda odehrávala v úplně jiném prostředí, což nás celkem zachránilo.

Příloha 5

Rozhovor s Michalem Reitlerem, 05.05.2023

Proč jsou podle vás fikce podle skutečných událostí na televizním trhu tak žádané?

Týká se nás to. Stalo se to, to znamená, může se to stát znovu. Už samotným výběrem vybíráte událost, která je něčím mimořádná. Někdo vám pohodlně zprostředkuje literaturu faktu, událost zdramatizuje a sníží práh určitého diváckého přijetí. Vy se tím dostanete do světa, o kterém jste málo věděli. Toto je samo o sobě vítězný mix. Když je to fikce, která se nestala, tak je důležité to téma. Celé je to hra na to, abychom si šli vyprávět zajímavý příběh. Zatímco když vám někdo předloží věc, která se stala, tak je to jiné. Čím je ta věc divnější, tím více žasnete. U fikce si toto nemůžete dovolit. Nepravděpodobnost ve fabulaci je chyba. Nepravděpodobnost u reálného příběhu je největší poklad.

Klíčové jsou ve fázi vývoje fikčních projektů na základě skutečných událostí rešerše. Co je pro vás v rešerších nejvíc klíčové, na co by se měl rešeršista zaměřit, aby to bylo zajímavé jako televizní látka.

Čím je svět, který člověk rešeršuje, specifický. Důležité je ve specificku hledat rozpor mezi tím, jak se daný svět jeví na začátku rešerše a jaká je jeho reálná podstata. To je vzrušující. Jako příklad bych zmínil Boženu Němcovou. Pro mě osobně nudné učivo ze základní školy s literaturou, kterou jsem neuměl ocenit. Když začnete dělat rešerše, tak zjistíte, jak byla moje představa chybná. Babička vznikla jako reakce na zoufale neuspokojivou situaci z jejího života. Vrací se do doby, kterou si idealizuje, aby byla aspoň někde šťastná. V případě *Dukly 61* vůbec nemáte tušení, že někde zahynulo tolik horníků. V době, kdy povolání horníka mělo vysoké postavení. Poměr vydělaných peněz a dosaženého vzdělání byl nejvýlučnější v celé historii hornictví. Tyto věci jednoduše nevíte. Když se ponoříte do rešerší, tak každá taková věc zvyšuje atraktivitu látky, protože jste objevil něco, co se neví.

Jak to probíhalo u Dukly 61, kde rešerše sbíral Jakub Režný.

Jakub mi donesl čtyři knihy a jedna z nich byla *Pestré vrstvy*. Nevěděl jsem o hornictví nic, tak jsem to začal číst, bylo to napsáno strhujícím způsobem, ale těch několik vět o tom, že si horníci sesedli a ztišeným hlasem si vyprávěli o katastrofě a zrudnostech, které se v dole děly, mě zaujaly. Začal jsem se ptát, proč to nevíme? Producentská povrchnost znalostí může být výhodou, protože máte na tu látku stejný pohled jako divák. Jakubovi Režnému jsem poté sdělil, že Česká televize zaplatí rešerši. Po rešerši se vrátil s bohatým materiálem.

Všechny tři projekty mají trochu jiný přístup – *Metanol* vychází ze spisů vyšetřovatelů, *Ochránce* je směs historek a zkušeností Tomáše Feřteka, u *Dukly 61* se

jednalo o hloubkové rešerše Jakuba Režného. Zajímalo by mě, kde je ta hranice, kdy si řeknete, že už není třeba rešeršovat, že zbytek si prostě tvůrčím způsobem vymyslíme.

Důležité je, že vy si musíte vybrat v určité fázi vybrat, jakou perspektivu do příběhu zvolíte. V případě *Dukly 61* jsme si od začátku řekli, že to je katastrofický žánr. U *Metanolu* jsme zase zvolili přístup ukázat divákovi fázi, u které policie nebyla, chtěli jsme vidět, jak se to stalo, jak se to šířilo. Následně jsme to nechali policii vyšetřovat. U projektu *Ochránce* rešerše skončila až rešerší posledního dílu. Na začátku jsme vůbec nevěděli, jakým směrem se vydat. Až později jsme zjistili, že existuje školský ombudsman. Tomáš Feřtek na začátku zpracoval zhruba pětadvacet typických kauz ze školství, protože tímto způsobem jsme dělali *Případy 1. oddělení*. Ze začátku jsme tedy měli případů více a z nich jsme pro cílový stav vybrali ty, které každý ten případ zasahuje jinou oblast konkrétní činnosti prostředí. Potřebovali jsme to dostatečně pestrý. Každý díl musel mít jinou příčinu, jiné východisko, jiný typ pochybení v případě *Ochránce*. U *Ochránce* jsme si dávali pozor, aby to byla jednou chyba rodiče, jindy chyba učitele, ředitele nebo systému. Když jsme měli finální počet dílů, tak se Tomáš Feřtek pustil do hlubších rešerší a zpětně jsme některé díly vyměnily, protože se nedorešeršovaly k něčemu, co by mělo složitější cestu, jak to rozlousknout.

K projektu Metanol. Nelákalo vás udělat rekonstrukci podle skutečných událostí, aby to nebyla jen autorská licence?

Těch postav by bylo šíleně moc a bylo by to tak na tři řady. Celá kauza se nevejde do 2x 70 minut. Vy potřebujete zjednodušovat. Autora, který dělá rešerši, dostanete do hrozně pastí. Jemu se zdá všechno důležité a fascinující. Autor by si měl pamatovat s čím do rešerše vstupoval a na čem stojí jeho fascinace. Právě jeho fascinace je motor audiovizuálního díla.

Třeba u *Dukly 61* jsme se museli rozhodnout, že vůbec nechceme být u fáze, kdy ty mrtvé tahali nahoru. Trvalo to týdny a bylo to odporné. Tim, jak byl dole žár a vlhko, tak mrtvolky nedržely pohromadě. Záchranáři k tomu museli vyrobit speciální zinkové kádě. Takovou hrůzu vyprávět nechcete především kvůli pietě dotčených lidí. Vy to někde ořezat musíte.

Jakou funkci mají doprovodné dokumenty typu Černé zlato k Dukle 61 nebo aktuálně připravujete dokument Málo mě zná k sérii Iveta na platformě Voyo.

Uspokojují jiný druh divácké potřeby. Audiovizuální fikce je divácky mnohem vstřícnější a míří na mainstream, neboli prodává emoci. Zatímco dokument typu *Černé zlato* rekonstruuje celou událost a míří čistě k lidem, kteří se chtějí dozvědět fakta. Je to úplně jiný způsob zážitku. Jestliže máte dva televizní kanály, přičemž jeden se zaměřuje na mainstream a nabízí seriály a druhý, kde nabízíte dokumenty, tak to přesně odpovídá tomu, že kanál s dokumentární tvorbou si vybírají jiní lidé, než kanál se seriály. Třeba *Dukla 61* obsahuje poměr emoce versus informace 70 ku 30. V dokumentu *Černé zlato* je to opačně.

Když děláte distribuce seriálů typu *Dukla 61* nebo *Ochránce*, tak od vás vím, že vy to nejdříve pouštíte lidem, kterých se to nejvíc týká a tím si získáte jakousi legitimitu projektu a zelenou, že to můžete pustit zbytku společnosti. Přemýšlel jste, co byste dělal v případě, že by tato skupina lidí s výsledkem nesouhlasila?

Vy už se z rešerší dozvíte, jací ti lidé jsou. Od té chvíle celou věc kontrolujete, aby byla v pořádku. Pravděpodobnost, že to na konci špatně dopadne, je nízká. Určitě existuje možnost odmítnutí, ale nebylo by globální. Třeba Jakub Režný často říkal u scénářů, že tohle nemůžeme o těch hornících tvrdit. Jestli je tam jeden násilný, nemůžou být všichni násilní. Vy to pořád kontrolujete hlediskem skupiny, o které vyprávíte. Například u *Ochránce* nám z toho často učitelé vylézali špatně. Tomáš Feřtek, který dělal rešerše, ale tvrdil, že to tak jednoduše bylo. Já jsem mu tehdy namítal, že my nemůžeme vyprávět seriál o učitelích, jehož vyzněním je, že jsou na svých místech nesprávně nebo unavení lidé. Potřebujeme vědět, proč se to stalo, že ti lidé takto jednají. Buď to tematizujeme a udělejme z toho téma dílu, to znamená tento konkrétní učitel není na správném místě, ale nemůže to být trvalý znak. Jak u *Dukly 61*, tak u *Ochránce* byly projekce potvrzovací. Oni vám vypíchnou dílčí věci, které jim vadí, což je užitečné. Je to ten nejpřísnější kvalitativní průzkum s největšími odborníky. Hypoteticky, kdyby to úplně odmítli, tak bych musel pochopit, kde jsme tak špatně zahli, což je opravdu nepravděpodobné. Ledaže by se režisér utrl, natočil to po svém a nikdo jsme u toho nebyli. Jednak to kontrolujete ve scénáři, můžete to kontrolovat i během natáčení a jste i u postprodukce, kde se toho vyřeší nejvíc.

Citlivé téma jsou pozůstalí nějaké události nebo lidé, kteří se mohou sami v postavě poznat. Jak producentsky řešíte tyto situace, když ty lidi nedají souhlas nebo je prostě nemůžete sehnat, ale chcete divákovi jejich příběh ukázat nebo aspoň naznačit.

Stalo se mi to dvakrát. Poprvé v *Případech 1. oddělení*, kdy šlo o smrt Michala Velíška. Vdova, paní Velíšková, nesouhlasila, abychom příběh vyprávěli, což je kritická hranice. Vy se v tu chvíli musíte zeptat, z jakého důvodu to ona nechce. Nechce popularizaci? Nebo se bojí interpretace? Jasně vám dojde, že správně je druhá možnost, protože existuje Cena Michala Velíška, to znamená, že rozhodně není problém v popularizaci, ale ona dostala strach, že příběh odvyprávíte necitlivě a že ji znovu do života vrátíme určité trauma. Tehdy jsme to řešili v České televizi na nejvyšší úrovni. Byli jsme schopni se zaručit, že to odvyprávíme tak, že atraktivita nebude stát na tragickém momentu smrti, způsobu umírání a na tom, jak to rodina těžce nesla. Zaměříme se na toho, kdo to způsobil. Vyprávěním dáváme vědět, jaký to byl pro policii neskutečný případ. Člověk který se někoho zastal, tak na tyto následky zemřel. Ta smrt byla v jistém ohledu zbytečná. Druhý případ byl *Metanol*. Stáli jsme o souhlas hlavní postavy, dcery, které na následky otravy metanolem zahynula maminka a otčím. Tato paní, kadeřnice z lidu, tehdy vystoupila před soudem, kde silně převažovala argumentace obhájců, kteří

snižovali důvěryhodnost svědků, protože byli podle nich alkoholici z okraje společnosti. Zmíněná paní si tam tehdy před soud stoupla, měla silný proslov, kterým zostudila obhájce a soud začal k případu přistupovat jinak. Tuhle postavu jsme chtěli, protože to bylo jak z amerického filmu, ale zároveň to byla pravda. Paní nám nedala výslovný souhlas, ale zároveň nám nedala výslovný nesouhlas. U vyprávění jejího příběhu jsme si dávali velký pozor a představovali si, až ona to jednou uvidí, aby nám nejenom nedala facku, ale řekli si, že s tím takhle může žít. Když souhlas nemáte, tak musíte o tu postavu extrémně dobře pečovat.

Co jste říkal na kauzu Zdeňka Štěpánka v seriálu *Bohéma*. Jak to vidíte z pozice producenta?

Jednoznačně jde o producentské pochybení. Není možné reálnou postavu skandalizovat a připisovat jí soukromé linky, které nemáte s rodinou odsouhlasené. Je to zle neetické a považují to za faul. V projektu *Bohéma* autoři některé postavy přejmenovali, některé ne. My jsme to udělali u *Devadesátek*, ale měli jsme k tomu klíč, aby to diváky nemátl. Zachovali jsme jména pouze odsouzeným a výrazně známým. Třeba podezřelým jsme jména měnili. V *Bohémě* vyprávěli vztahovku a není jediný důvod, proč si nezajistit práva. U odsouzených si to dovolit můžete. Navíc je tam jasné rozhodnutí soudu, takže se držíte reality. Ale v případě *Bohémy*, když někomu vlezete do soukromí nebo do bytu, tak jak si můžete dovolit napsat, jaký měl vztah se svojí manželkou a že měl milenku. Z České televize to pak předkládáte jako historickou zprávu. Neznám detail případu *Bohéma*, ale dobrý producent se pozná tak, že se toto na konci nestane. Projekt skončil tím, že je nespokojený autor scénáře, což je velký problém.

Zmínil jste, že jste u *Devadeástek* neměnili jména odsouzených a výrazně známých, jaká jsou v těchto případech pravidla?

Pevná pravidla nejsou, ale já si je tvořím po konzultaci s právním oddělením. Můžete eticky nebo ze společensky vyššího důvodu zachovat jména postavám, které se čehosi dopustili, byli odsouzeni a kauza je veřejně známá. To je z mého hlediska eticky v pořádku. Nesmíte tyto lidi rekriminalizovat a neměl byste jim lézt do soukromí. Proto dobře funguje, když pracujete se spisy. Aktuálně děláme pro Voyo příběh vraha Ladislava Hojera a my vycházíme pouze ze spisů, nevyprávíme o něm nic víc, než je ve spisu, to znamená, to co je úředně potvrzená realita. Ale už si nemůžeme začít třeba vymýšlet, jaký měl vztah s první přítelkyní, není-li to ve spisu. Proto v případě Hojera volíme vyprávění z perspektivy policisty, protože toho si můžete přejmenovat a udělat si s ním, co potřebujete. Policista je v tomto případě zástupce instituce a zástupce žánru. Jakmile tuto oblast opustíte, to znamená zločinec už by měl přítelkyni a vy ji necháte její civilní jméno a ona nebyla souzená, tak si nemůžete dovolit na ni po x letech ukázat prstem z televize s milionem diváků. Druhý den po odvysílání ji mohou potkat kolegyně a ptát se, proč žila s daným zločincem. Přesně tam je ta hranice.