

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta (FAMU)**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů

BcA. Vojtěch Komrží

Vedoucí práce: Ing. MgA. Jiří Konečný
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, Květen 2024

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

Film, Television, Photography, and New Media

Producing

MASTER'S THESIS

The Risks of Producing Intervention Documentaries

BcA. Vojtěch Komrží

Thesis / Dissertation supervisor: Ing. MgA. Jiří Konečný

Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů

vypracoval(a) 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

.....

BcA. Vojtěch Komrzý

Poděkování

Z celého srdce děkuji Kateřině Dudové a Janu Kačenovi. Dále děkuji všem, kteří mi práci jakýmkoliv způsobem pomohli dopracovat do konce. Jmenovitě Jiřímu Konečnému, Vítu Klusákovi, Petru Kubicovi, Michalu Dvořákovi, Tereze Czesany Dvořákové, Davidu Svobodovi, Martinu Kohoutovi, Adéle Wagner Komrzý a Ester Fischerové. Děkuji FAMU, katedře produkce a katedře dokumentární tvorby. Dále pak rodině, blízkým a Evě Tošnerové za trpělivost a setrvalou podporu.

Abstrakt

Tato práce se zaměřuje na problematiku rizik vyvstávajících při producentství intervenčních dokumentárních filmů. Analyzuje právní a etická rizika spojená s tímto specifickým žánrem. Cílem práce je identifikovat a zhodnotit tato rizika, kterým producenti a tvůrci čelí v rámci tuzemského právního a kulturního rámce, a poskytnout ucelený pohled na specifika rozhodování v tomto kontextu. Práce vychází z mé osobní producentské práce na filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo* a obsahuje případovou studii tří intervenčních dokumentárních filmů. Případová studie filmy analyzuje z hlediska producentského – především právního a etického úhlu pohledu v průběhu procesu výroby. Analýza je podložena teoretickým vymezením intervenčního dokumentárního filmu a právního rámce. Diplomová práce zdůrazňuje důležitost vyvažování etických principů s právními požadavky a jejich dopady. Jejím cílem je poskytnout ucelený pohled na problematiku rizik a zároveň nabídnout praktická doporučení pro maximalizaci tvůrčí svobody za postoupení co nejmenšího rizika.

Klíčová slova:

Intervenční dokumentární film, producentská rizika, etické výzvy, právní výzvy, případová studie, producentství, ochrana osobnosti, skrytá kamera

Abstract

This thesis focuses on the issue of risks associated with the production of intervention documentary films. It analyzes the legal and ethical risks associated with this specific genre. My goal is to identify and evaluate these risks that producers and creators face within the domestic legal and cultural framework, and to provide a comprehensive view of the specifics of decision-making in this context. The work is based on my personal production work on the film "My Paradise Is Darker Than Your Hell". The thesis contains a case study of three intervention documentary films. The case study analyzes the films from the point of view of the producer – especially the legal and ethical point of view during the production process. The theoretical definition of the intervention documentary film and the legal framework support the analysis. The thesis emphasizes balancing ethical principles with legal requirements and their impacts. It hopes to provide a comprehensive view of the issue of risks and at the same time, to offer practical recommendations for maximizing creative freedom while ceding as little risk as possible.

Keywords:

Intervention documentary film, production risks, ethical challenges, legal challenges, case study, production, privacy protection, hidden camera

Obsah

Úvod	9
1. Východisko	11
1.1. Jan Kačena – divadelní a dokumentární režisér	12
1.2. Kateřina Dudová – dokumentární režisérka	12
2. Intervenční dokumentární film	15
2.1. Stručný vývoj intervenčního filmu.....	17
2.2. Definice	19
2.3. Relevance problematiky pro současnou produkci a společnost	22
2.4. Příklady intervenčních dokumentárních filmů	23
3. Intervenční dokumentární film a právní rámec	27
3.1. Definice základních pojmů.....	28
3.2. Identifikace konkrétních rizik	35
4. Východisko k případové studii.....	44
4.1. Okolnosti vzniku filmu Moje nebe je horší než tvoje peklo.....	44
4.2. Producentská úvaha	46
4.3. Výroba	46
4.4. Rizika.....	47
5. Případová studie producentských rizik filmů V síti, Hranice práce a Občan K	49
5.1. Metodologie	56
5.2. Analýza problémů ve filmech a Porovnání metod a výsledků.....	58
5.3. Závěr případové studie	68
Závěr	71
Seznam použitých zdrojů.....	72
Seznam příloh	75
Příloha 1: Otázky pro respondenty	75

Příloha 2: Rozhovor s Vítem Klusákem.....	78
Příloha 3: Rozhovor s Michalem „Romeo“ Dvořákem	85
Příloha 4: Rozhovor s Petrem Kubicou	90

Úvod

Diplomová práce se zaměřuje na problematiku producentství intervenčních dokumentárních filmů a analyzuje právní a morální rizika spojená s tvorbou tohoto žánru. Cílem je identifikovat a zhodnotit rizika, kterým tvůrci a producenti těchto filmů čelí, a poskytnout ucelený pohled na specifika rozhodování v tomto kontextu.

Východiskem mé práce je producentská práce na filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo*¹. Na tuto zkušenost chci navázat případovou studií tří intervenčních dokumentárních filmů a analýzou problematických situací, jejichž řešení předcházelo finálnímu střihu. Pro tuto diplomovou práci je klíčové analyzovat specifika intervenčního dokumentárního filmu a tento patřičně vymezit. Kombinace výše zmíněného se stane východiskem pro následnou případovou studii konkrétních producentských přístupů. Cílem mé práce je pak jejich zobecnění.

Tato diplomová práce se zaměřuje na analýzu právních a etických rizik plynoucích z výroby tohoto specifického filmového žánru. Takový typ filmů, které se často zaměřují na společenská, politická, sociální nebo kulturní témata, klade na producenty specifické výzvy vycházející z hlubokého pochopení tvůrčího procesu. Práce na nich od producentů zároveň vyžaduje důkladnou znalost etických a právních rámců, ve kterých se pohybují.

Hlavní motivací pro výběr tohoto tématu je již zmiňovaná zkušenost s výrobou filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo*, během které jsem těmto otázkám a výzvám čelil jako producent. Dostával jsem se do situací, které mě přiměly zamýšlet se nad složitostí některých otázek a rizik a nad jejich možným řešením. Jednalo se primárně o otázky ochrany osobnosti, otázky rizik konkrétních metod, skrytých kamer a dalších kontroverzních témat. Ve své závěrečné práci se do této problematiky nořím systematictěji a hlouběji a pokouším se ji metodologicky uchopit a zobecnit.

Cílem této práce je identifikovat a zhodnotit jednotlivá rizika, kterým producenti a tvůrci při výrobě těchto filmů čelí. Práce se zaměřuje na praktickou stranu těchto rizik. Právní a etická dilemata zkoumá z perspektivy producenta, nejedná se tedy o čistě právní analýzu či komentář.

Metodologicky jsem práci rozdělil do dvou základních kapitol – teoretický rámec, kde definuji intervenční dokumentární film, a právní rámec. Druhá část práce je

¹ *Moje nebe je horší než tvoje peklo* [film]. Režie Dudová, Kateřina. ČR 2023.

případová studie vycházející z teoretické části, o níž se opírá. Snažil jsem se kombinovat teoretické poznatky s praxí formou rozhovorů s producenty.

Práce je rozdělena do dílčích kapitol. V první části se věnuji teoretickému rámci a definici pojmů. Zkoumám intervenční film a jeho specifika, dále český právní rámec, ve kterém se tyto filmy pohybují. Následuje případová studie, která porovnává teoretické poznatky s praktickými zkušenostmi vybraných producentů. Věřím, že práce může být přínosem pro producenty, kteří se tímto směrem producentství plánují vydat. Může pro ně být jakýmsi obecným přehledem případných rizik a zároveň a pomůže minimalizovat jejich dopad.

Doufám, že tato práce přispěje k lepšímu pochopení problematiky producentství intervenčních dokumentárních filmů, a poskytne cenné teoretické i praktické rady a doporučení pro tvůrce i producenty.

1 Východisko

Shodou mnoha nešťastných, ale i výsostně šťastných okolností jsem se stal producentem filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo* dokumentární a divadelní režisérky Kateřiny Dudové. Proces výroby tohoto filmu se proto přirozeně stává východiskem mé diplomové práce. Vnímám tuto zkušenost jako klíčovou, proto jsem se rozhodl v úvodu tento proces nastínit pro uchopení rámce této teoretické práce a pro představení dílčích témat, kterým se v práci budu věnovat.

„Divadelní režisér Jan Kačena se v roce 2019 otrávil inhalováním výparů a nenávratně se mu poškodil mozek. Zatímco mu jeho partnerka natáčí film jako vyznání lásky, on leží ve stavu v bezvědomí. Ve snímku režisérka sleduje okamžiky každodenního života tří blízkých osob: českého rappera Tylera Durdena, malíře Tadeáše Pochmana a filmové režisérky Heleny Papírníkové. Naturalistickým způsobem přitom zachycuje drogovou závislost, sebedestruktivní sklony i rodinné problémy, které jsou předmětem intimních, často nepříjemných rozhovorů. Vytváří se tak deníková sonda do osudů umělecké bohémy pozdního kapitalismu. „Jestli třeba nejseš jenom rozmazlenej fracek, co si na toho anarchistu jenom trochu hraje.“²“

Tento film je pro mě velmi osobní. Okolnosti výroby byly specifické a osobně motivované, protože Jan Kačena i Kateřina Dudová jsou v první řadě mými dobrými přáteli a bytostmi, které mi daly nahlédnout do nitra brutální upřímnosti. Ukázali mi pro mě do té doby zapovězený underground, špínu, surovost, v které se ale dá hledat pravda, láska, blízkost a něha. Domnívám se, že film zarezonoval napříč společnostmi primárně proto, že se ve filmu Kateřina mentálně obnažuje. Tím se k jednotlivým postavám dostává velice blízko, prožívá s nimi extrémní situace a skrz to se do filmu propisuje autenticita; která divákům přináší upřímnou sondu mezi postavy, ke kterým by se pravděpodobně jen tak nedostali. Tím formuluje otázku, co v životě komu může a nemusí dávat smysl.

Od samého začátku bylo jasné, že proces výroby proběhne nestandardní formou díky velmi specifickému životnímu přístupu tvůrkyně i postav, který je protkaný surovým hledáním pravdy a jejich viděním světa. To se na díle, které jsme vytvořili,

² DOC.DREAM services s.r.o., 2023 [online], dostupné z [https://www.ji-hlava.cz/filmy/moje-nebe-je-horsi-nez-tvoje-peklo#:~:text=Kate%C5%99ina%20Dudov%C3%A1%20\(1987\)%20vystudovala%20divadeln%C3%A1%20jako%20divadeln%C3%AD%20here%C4%8Dka%20a%20re%C5%BEis%C3%A9rka](https://www.ji-hlava.cz/filmy/moje-nebe-je-horsi-nez-tvoje-peklo#:~:text=Kate%C5%99ina%20Dudov%C3%A1%20(1987)%20vystudovala%20divadeln%C3%A1%20jako%20divadeln%C3%AD%20here%C4%8Dka%20a%20re%C5%BEis%C3%A9rka)

skutečně projevilo, dokazují to různorodé reakce diváků napříč společenským spektrem.

1.1. Jan Kačena – divadelní a dokumentární režisér

Ještě před svým nástupem na FAMU jsem shodou okolností navštěvoval semináře Karla Vachka. Fascinovalo mě, že jsem mu tehdy ještě nerozuměl, ale tušil jsem, že říká něco podstatného. Tehdy jsem se seznámil s Janem Kačenou, tehdejším studentem KDT, na kterého jsem se díval jako na zjevení. Vzbuzoval ve mně podobný pocit jako jsem zažíval na seminářích Karla Vachka. Věděl jsem, že říká něco podstatného, čemu jsem porozuměl až časem.

Jeho filmová a divadelní tvorba mě pohltila do té míry, že jsem navštěvoval všechny jeho avantgardní hry, které měly krásnou, ale tvrdou a syrovou atmosférou. Slučoval kolem sebe společnost zdánlivých odpadlíků, zkrachovalců, alkoholiků a podobných existencí, ale v průběhu času jsem pochopil, jak čistá a laskavá duše je ta jeho i bytostí kolem něj.

Honzova tvorba mě přitahovala, ale děsila mě odpovědnost, která by na mě padla v případě, že bych měl jeho filmy produkovat. Přišly mi skvělé, podstatné a hluboké, ale bál jsem se je producersky zaštitit. Byl jsem ve druhém ročníku na katedře produkce a netušil jsem, jak se k tomu postavit.

Zde vidím prapočátek úvahy nad tématem této diplomové práce. Pomohl jsem Honzovi produkovat dva studentské filmy, zároveň jsem si ale uvědomoval, že to jsou projekty produkčně velmi obtížně uchopitelné – proto jsem z nich nakonec odstoupil, bál jsem se možných následků. Později mě Jan oslovil, abych s ním vyrobil film. Po dlouhých úvahách a debatách jsem se rozhodl, že film budu produkovat. Mělo jít o found footage střihový film. Film jsme nakonec nikdy nedodělali, protože v létě roku 2019 se Janovi přihodila ona tragédie, která ho uvedla do stavu bdělého komatu, v němž leží dodnes.

1.2. Kateřina Dudová – dokumentární režisérka

„Kateřina Dudová (1987) vystudovala divadelní režii na DAMU a dále studovala na katedře dokumentární tvorby na FAMU. Je autorkou krátkometrážního studentského

snímku *Vykuř!* (2019) a režijně se podílela na portrétu *Hledání Jana Skácela* (2022) pro Českou televizi. Působí jako divadelní herečka a režisérka.³

V průběhu svého bakalářského studia, kdy jsem poznával svět, který mi Honza ukazoval, jsem se seznámil a spřátelil i s Kateřinou Dudovou, Honzovou partnerkou. Mnoho bezesných inspirativních nocí jsme strávili společně s dalšími přáteli. Zajímavým rozměrem vždy bylo, že se neoddělovala práce od života a obráceně. Zkrátka se žilo, což bylo samo o sobě hnacím motorem touhy něco sdělit, zpracovat, zdramatizovat, natočit. Tento princip byl neuvěřitelně osvobozující svou živelností, surovostí a opravdovostí.

Když Kateřina s filmem absolvovala, ve škole zarezonoval. Po klauzurách film téměř na rok usnul, dokud nám v srpnu nezavolał Marek Hovorka, že má o náš film zájem Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava. Tato pauza se stala velmi podstatnou pro správné uzrání filmu. Vrátili jsme se do střížny a film jsme doladili, pořádali jsme pracovní projekce a inspirovali se názory ostatních. Bojovali jsme se srozumitelností a tyto projekce nám pomohly najít hluchá místa, která se podařilo vyřešit, a tím divákům dílo přiblížit.

Vnímám jsem jako obrovský úspěch to, že nás pozvali film představit na Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava. Na festivalu jsme s filmem získali Speciální uznání poroty. Díky tomu se o filmu začalo mluvit a ožil. Bylo to velké zadostiučinění, protože by mě v začátku výroby ani ve snu nenapadlo, že by zrovna tento film mohl i přes svou kontroverzi vyvolat takový zájem. Jako experiment jsme film přihlásili na České lvy. Moje motivace byla dostat jej mezi akademiky, jako pomyslný dárek pro Honzu, a rozproudít tak diskusi. Jestli film v tomto úkolu – mám na mysli vyvolání diskuse – nakonec uspěl, či nikoliv, vlastně nevím. Avšak to, že byl nominován na Českého Lva, vnímám jako splnění osobního závazku vůči Honzovi. Zároveň si myslím, že by filmy tohoto charakteru měly dostat víc prostoru, a jsem rád, že jsme ho dostali, myslím si totiž, že to dokazuje jejich důležitost.

V průběhu výroby jsem se jako producent mnohokrát dostal do situace, ze které nebylo jasné východisko. Nespočetněkrát jsem se musel rozhodovat mezi vlastním rizikem a tvůrčí svobodou. To mě přivedlo k myšlence na tuto diplomovou práci. Mým

³ DOC.DREAM services s.r.o., 2023 [online], dostupné z [https://www.ji-hlava.cz/filmy/moje-nebe-je-horsi-nez-tvoje-peklo#:~:text=Kate%C5%99ina%20Dudov%C3%A1%20\(1987\)%20vystudovala%20divadeln%C3%AD,jako%20divadeln%C3%AD%20here%C4%8Dka%20a%20re%C5%BEis%C3%A9rka](https://www.ji-hlava.cz/filmy/moje-nebe-je-horsi-nez-tvoje-peklo#:~:text=Kate%C5%99ina%20Dudov%C3%A1%20(1987)%20vystudovala%20divadeln%C3%AD,jako%20divadeln%C3%AD%20here%C4%8Dka%20a%20re%C5%BEis%C3%A9rka)

cílem je představit komplexní obraz toho, jakým způsobem lze přemýšlet o rizicích spjatých s tímto typem snímků.

2. Intervenční dokumentární film

Pro účely této práce je stěžejní správné vymezení pojmu intervenčního dokumentárního filmu. Tomu proto věnuji tuto kapitolu.

Etymologie

Slovo „intervence“ pochází z latinského slova *interventio*⁴, což znamená „zasahování“ nebo „přicházení mezi“. Tento termín se vyvinul z latinského slovesa *intervenire*, které se skládá z předpony *inter-* znamenající „mezi“ a slovesa *venire*, což znamená „přijít“. Ve své podstatě tedy „intervence“ odkazuje na akci přicházení nebo zasahování mezi dvě nebo více stran nebo situací, obvykle s cílem změnit průběh nebo výsledek dané situace.

Na základě této etymologie lze intervenční dokumentární film definovat jako subžánr dokumentárního filmu, který se zaměřuje nejen na zachycení reality nebo informování o určitém sociálním, politickém či kulturním tématu, ale především na vyvolání změny nebo reakce ve veřejném vnímání dané problematiky a přístupu k ní. Tento typ filmu často zahrnuje aktivní zásah tvůrců do dění, které dokumentují.

V kontextu této diplomové práce na téma rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů je důležité specifikovat, že producenti takových filmů čelí specifickým výzvám a rizikům. Tato forma, kde se může křížit metodika hraných a dokumentárních filmů, dává tvůrcům větší pole působnosti. Tvůrci mohou inscenovat nejrůznější situace, představovat protagonisty v inscenovaných situacích nebo do reality zasahovat, provokovat, nebo naopak realitu přizpůsobit pro potřeby observace. Dá se říct že lze vytvořit formu reality, ve které režisér sleduje a zaznamenává chování účastníků, jež v daném kontextu využije pro formulaci kritické myšlenky v podobě filmu.

Stěžejním principem intervenčních filmů je zásah tvůrce do zaznamenávané reality. Tohoto principu lze dosáhnout mnoha metodami. Jeho nejryzejší formou je moment, kdy se autor sám stává postavou svého díla a přirozeně usměrňuje děj tím, že v díle vystupuje a skrze svou postavu se stává hybatelem děje. Mimo to pak existuje mnoho metod, které mohou tuto intervenci naplňovat. Například níže citované snímky Víta Klusáka – ten vykonstruuje scénu, do které zasadí reálné postavy, případně realitu, do níž pak zasadí vykonstruovanou situaci. Důvodů k volbě této formy je celá řada, já se

⁴ Wiktionary [online], dostupné z: <https://cs.wiktionary.org/wiki/intervention>

však v této práci zabývám právními a morálními úskalími těchto principů. Například Michael Moore ve svém snímku *Capitalism, a Love Story*⁵ sofistickou a poutavou formou kritizuje současný americký kapitalismus a jeho stinné stránky a sociální kontexty. Sám přitom filmem prostupuje jako komentátor, moderátor, často ale i provokatér institucí, skrze které poukazuje na systémové problémy dnešního světa.

Bill Nichols, autor knihy *Introduction to Documentary*, začíná svou knihu kapitolou „Two Types of Film“, kde popisuje, že každý film je svým způsobem dokumentární.

„Každý film je dokumentem. I ta nejrozumnější fikce podává svědectví o kultuře, která ji vytvořila, a reprodukuje podoby lidí, kteří v ní vystupují. Ve skutečnosti bychom mohli říci, že existují dva druhy filmů: (1) dokumenty o splnění přání a (2) dokumenty o sociální reprezentaci. Každý z nich vypráví příběh, ale tyto příběhy, nebo spíše narativy, jsou různého druhu.“⁶

Hranice mezi fikcí a non-fikcí je pro účely této práce stěžejní, protože rozšiřuje pole působnosti dokumentárních režisérů, kteří díky inscenaci mohou vytvořit prostředí, v němž nechají působit své „sociální herce“⁷. Tato konstrukce je silnou zbraní dokumentárních režisérů, kteří jsou díky tomu schopni zaznamenat podstatu svých protagonistů, avšak v právně ošetřeném prostředí, ať už jde o ateliér, či jinou lokaci. Tato hranice mezi realitou a něčím, co bychom mohli nazvat „manipulovanou“ realitou intervenčních filmů, s sebou přináší mnoho právních a morálních otázek, které u ostatních druhů filmu hrají jen malou nebo žádnou roli.

Například Vít Klusák v podcastu Radia Prostor prohlásil: „My nemůžeme točit se skutečnějma dětma, protože tím bysme byli přítomni trestnému činu, tak já sem řekl, tak si pojdme to dětství vyrobit...“⁸

Tento princip lze sledovat i v Klusákově filmu *Český sen*⁹, kde spolu s Filipem Remundou vytvořili skutečnou marketingovou kampaň k novému nákupnímu středisku, které však bylo zcela fiktivní. Observace síly i absurdity marketingových metod se tak staly na půdorysu provokace tzv. sociálních herců krásnou sondou do tohoto absurdního světa, s jasnou zprávou kritizující konzumní společnost, maloměštanství, chamtivost, a ukazující sílu marketingových nástrojů. Pro film vytvořil

⁵ *Capitalism, a love story* (česky: *O kapitalismu s láskou*) [film]. Režie Moore, Michael. USA 2009.

⁶ Nichols, B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, str.1. Citáty z této knihy byly přeloženy pomocí nástrojů AI a následně zeditovány.

⁷ Cf. *ibid.*, str. 5.

⁸ Klusák, V., *Radio Prostor: Inspirativní rozhovory i zajímavosti z vysílání* [podcast]. Dostupné z: Spotify. ČR 2023, 14:36.

⁹ *Český sen* [film]. Režie Klusák, Vít, Remunda, Filip. ČR 2004.

vlastní svět, do kterého zasadil reálné postavy, sociální herce či protagonisty. Ty pak zaznamenal v přirozené poloze, ale v inscenovaném světě.

„Proč jsou etické otázky ústředním tématem dokumentární tvorby? Tato otázka by mohla být také formulována jako ‘Co děláme s lidmi, když děláme dokument?’. U hraných filmů je odpověď jednoduchá: Žádáme je, aby dělali, co chceme. S ‘lidmi’ se zachází jako s herci. Jejich sociální role ve filmovém procesu je definována tradiční rolí herce. (...) U literatury faktu nebo dokumentu není odpověď tak jednoduchá. S ‘lidmi’ se zachází jako se sociálními aktéry: nadále vedou své životy víceméně tak, jak by to dělali bez přítomnosti kamery. Zůstávají spíše kulturními hráči než divadelními performery. Jejich hodnota pro filmaře nespočívá v tom, co může smluvní vztah slíbit, ale v tom, co představují jejich vlastní životy. Jejich hodnota nespočívá ve způsobech, kterými maskují nebo přetvářejí své každodenní chování a osobnost, ale ve způsobech, kterými jejich každodenní chování a osobnost slouží potřebám filmaře.¹⁰“

Tento princip se dá sledovat i u dalších hlavních významotvorných prostředků – nejen u postav, ale například u lokací, rekvizit, výpravy, ale i střihu a postprodukce. Tyto a další formální prostředky režisérům dovolují přímé konfrontace, provokace, aktivizace už v průběhu výroby, což by u jiné metody bylo možné jen stěží. Zejména pokud se jedná o komplexní problematiku, kde bez provokace nejde pojmenovat a představit jádro problému. Jedná se o manipulaci reality pro naplnění potřeby sdělení autora. Jinými slovy hranice manipulace je tenká, a často sporná. Vždy se musí porovnávat s autorským záměrem, který by měl naplňovat podstatu kulturně náročného díla¹¹ a podněcovat tak společenské diskuse a změny.

2.1. Stručný vývoj intervenčního filmu

Vývoj intervenčního dokumentárního filmu se dá sledovat jako proces, kde se dokumentární tvorba postupně proměňovala z prostého zaznamenávání reality do formy, která aktivně usiluje o společenskou nebo politickou kritiku a změnu. Důležitým aspektem je autorův aktivní vstup do díla, potažmo reality. Tento vývoj je úzce spjat s

¹⁰ Nichols, B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, str. 5.

¹¹ Kategorie běžně používaná např. ve výzvách Státního fondu kinematografie, cf. např. Letochová, M., *Systém podpory Státního fondu kinematografie na podporu českých celovečerních hraných filmů* [online], Masarykova Univerzita 2017, dostupné z: https://is.muni.cz/th/qa3aa/Magisterska_diplomova_prace.pdf

historickými, společenskými, sociálními a technologickými změnami ve 20. a 21. století.

Dá se říct, že intervenční dokumentární filmy začaly vznikat ve 20. letech 20. století, kdy filmaři jako Dziga Vertov v SSSR se svým filmem *Muž s kinoaparátom*¹² (1929) začali experimentovat s kinematografií jako nástrojem pro sociální reformu. Vertov věřil, že film může hrát klíčovou roli v revolučních změnách tím, že ukazuje lidem realitu způsobem, který předtím nebyl možný.

„To se často děje vědomě prostřednictvím manifestů a dalších prohlášení, jako je Dziga Vertov *MY: Varianta manifestu a Kino-Okó*, které vyhlásily otevřenou válku scénářům a hraným filmům.“¹³

Ve Velké Británii vzniklo hnutí dokumentárního filmu Johna Griersona, který definoval dokumentární film jako „tvořivou léčbu skutečnosti“¹⁴. Grierson a jeho kolegové (GPO) vytvořili řadu filmů, které měly za cíl informovat veřejnost a podnítit diskusi o sociálních problémech.

Po druhé světové válce autoři jako Robert Flaherty a později Frederick Wiseman v USA používat film k institucionální kritice a jejího zkoumání. Tito filmaři často používali přístup *direct cinema*¹⁵, který se snažil minimálně zasahovat do zobrazované reality, měl však intervenční přesah, jež umožnil nové formální zázemí vzniku filmu. Přesto, že je tento žánr observační, zařazují ho sem, protože po formální stránce přináší nové možnosti. Vznik nových technologií, jako jsou lehké kamery a synchronní zvuk, umožnil dokumentaristům snadněji zaznamenávat realitu bez velkých filmových štábů. Tento technologický pokrok vedl k vývoji *cinema verité* ve Francii a *direct cinema* v USA.

V osmdesátých a devadesátých letech filmaři jako Michael Moore a Errol Morris přinesli nový styl intervenčního dokumentu, který často zahrnoval subjektivní pohled a narativní techniky z fikce. Michael Moore s filmy jako *Capitalism a Lovestory*¹⁶ používal dokumentární film jako platformu pro sociální kritiku a aktivismus.

¹² *Člověk s kinoapparátom* (česky: Muž s kinoaparátom) [film], režie: Vertov, D., SSSR 1929.

¹³ Nichols, B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, str. 32.

¹⁴ Cf. např. Schmierer, C., „A creative treatment of actuality“ 2012 [online], dostupné z: <https://www.videomaker.com/article/c06/18290-a-creative-treatment-of-actuality/>

¹⁵ *Direct cinema* je dokumentární žánr z konce 50. let 20. století, vyvinutý v Severní Americe a Francii. Využívá lehké přenosné kamery a synchronní zvuk, umožňující realistické a nezávislé natáčení bez potřeby těžkopádného vybavení a velkých štábů. Žánr se zaměřuje na autentické zachycení reality.

¹⁶ *Capitalism, a love story* (česky: O kapitalismu s láskou) [film]. Režie Moore, Michael. USA 2009.

2.2. Definice

Pro definici intervenčního filmu se vrátím k etymologii slova: zasáhnout či překročit mez. Tyto atributy obecně charakterizují intervenční film, a to na více úrovních. Mimo jednotlivé zásahy tvůrců do děje a jejich angažovanost se převážně jedná o filmy, které mají ambici formovat veřejný diskurz. Tyto zásahy jsou jak formální ve fázi výroby, tak významové na straně společenského vlivu. Zasahováním do reality si kladou za cíl kritizovat, poukazovat na systémové, společenské nebo i osobní nespravedlnosti. K naplnění této definice mají tvůrci řadu nástrojů a metod, které se mohou a nemusí překrývat. Jeden z klíčových charakteristických rysů je osobní angažovanost tvůrce, který se sám stává hybatelem děje. K naplnění této premisy pak existuje celá řada metod, které se vzájemně nemusí vylučovat. Na rozdíl od pouhé observace reality často dochází k její manipulaci a zasazení do subjektivního vnímání tvůrce. Pro naplnění podstaty námětu je často potřeba „překročit mez“, ať už zákonnou, nebo morální, čemuž se v této práci budu dále věnovat.

Není snadné definovat charakteristické rysy intervenčních filmů, protože jak jsem již zmiňoval, jednotlivé atributy intervenčních dokumentárních filmů se ve většině případů mísí. V této podkapitole se nicméně pokusím postihnout stěžejní metody a principy, které intervenční dokumentární film využívá. Dlužno říci, že existují ale i filmy, které by bylo možno považovat za intervenční, aniž by využívaly některou z metod mnou popsaných

Cíle

Jedním z hlavních cílů intervenčního filmu je vyvolání diskuse. Neklade si za cíl debatu moderovat, ale vyvolat: ať už na jakémkoliv společenské, politické, osobní či kulturní téma. K dosažení tohoto cíle je třeba zamyslet se nad dílčími motivacemi, které k formulaci diskuse, potažmo filmu vedou.

- Zvýšení povědomí
 - Je mnoho společenských problémů, které mají být ve veřejné diskusi zastoupeny, avšak díky nedostatečně informované společnosti se tak často neděje. Některé snímky si pak kladou za cíl zvyšovat povědomí o palčivých problémech.
- Vzdělávání

- Tento ambiciózní cíl si mnohé filmy kladou z důvodu potřeby podnítit limitní počet lidí k akci. K tomu je třeba edukovat diváky o dané problematice, opřít teze o fakta a relevantní expertní důkazy.
- Mobilizace k akci
 - Aby filmy zaznamenaly úspěch, musí společensky rezonovat. Jen to umožní vznik společenské diskuse, která následně vede k aktivizaci establishmentu, jež následně reaguje.
- Porozumění
 - Pro přesvědčení společnosti o důležitosti tématu je třeba využít emotivní narativ, s nímž bude divák empatizovat. Tím se k divákovi dostává hlouběji a dokáže divákovi smysluplně zprostředkovat i kulturně, geograficky či politicky vzdálenější témata.
- „Advokát lidu“
 - Pro mnoho lidí může tento typ filmu splňovat kritéria akceptace vlastních pohledů na svět a utvrzení v jejich subjektivních teoriích. Jinými slovy: existují marginalizované skupiny, které nemají dostatečně silný hlas, aby dosáhly společenské změny. Pro ně pak tento typ filmů může znamenat spásné médium a stát se jejich hlasem.

Obecné principy intervenčních dokumentárních filmů

- Subjektivita
- Emotivní angažovanost
- Provokace
- Aktivizace
- Empatie
- Interakce
- Participace

Metoda jako nástroj

Pro naplnění výše zmíněných cílů používají dokumentaristé mnoho metod, které ve většině případů utvrzují výše zmíněné principy. Vyjmenuji hlavní metody, které jsou pro potřeby práce stěžejní. Jedná se o metody, které s sebou nesou právní a morální rizika, proto jsem se nezaměřoval na metody, které podobné riziko nenesou.

Provokace a kontroverze

Tato metoda si klade za cíl vyvolání silných emocí a reakcí. Je často satirická, kritická a předpokládá osobní zásah tvůrců do děje. To je častým zdrojem kontroverzí, které vytváří emotivní prostředí. Cílem je až absurdním způsobem poukázat na dané společenské či osobní téma. Dále tím režisér objasňuje svůj postoj, kterým se představuje divákovi.

Empatie

Tento druh vyprávění se zaměřuje na příběhy lidí s akcentem na jejich osobní problémy a život. Tvůrce s postavami, které často reprezentují širší společenský problém, soucítí. Tím vytváří v divákovi k postavám emoční pouto, které jej pak podněcuje k porozumění.

Investigace a odhalení

Tvůrce vede diváka procesem „vyšetřování“ konkrétní kauzy, skrz kterou divák vidí širší souvislost. Tato metoda se opírá o ověřená tvrzení a prezentuje důležitá fakta, skrz která odhaluje hlubší sociální problematiku, případně korupci či jiné typy bezpráví.

Edukace a informace

Tato metoda si klade za cíl vzdělávat diváka v komplikovanějších problematikách. Důvody se mohou různit, nicméně princip zůstává podobný, jde o společenskou aktivizaci na dané téma.

Participace

Tato metoda zahrnuje spolupráci s nejrůznějšími komunami a komunitami, které samy o sobě reprezentují danou problematiku. Tato metoda tvůrcům umožňuje zapojit se do kolektivu, ve kterém mohou interagovat. Na půdorysu integrace pak mají možnost ukázat svůj subjektivní pohled na věc.

Expozice a narativ

Tato metoda se zaměřuje na přesvědčivé příběhy s jasně definovanou strukturou. Zde je důležitý argumentační dialog tvůrce a protagonisty pro hlubinné pochopení

konkrétních příběhů. Tato metoda používá rekonstrukce, hlubinné a upřímné rozhovory, které jsou poutavé a vysvětlující.

Aktivismus

Intervenční dokumenty s tímto přístupem jsou často vytvořeny ve spolupráci s aktivistickými nebo nevládními organizacemi a jsou zaměřeny přímo na vyvolání sociální nebo politické změny. Tuto metodu definují témata, kterými se film zabývá. Většinou se jedná o filmy zaměřené na lidská práva, sociální spravedlnost, enviromentální problematiku, ochranu práv zvířat atd.

Mimo mnou vyjmenované metody by se dalo bezpochyby najít mnoho dalších, které lze považovat za intervenční. Tento seznam je však dostačující pro mou definici intervenčního filmu v této a pro potřeby této práce.

2.3. Relevance problematiky pro současnou produkci a společnost

Výroba těchto filmů není pouze otázkou uměleckého vyjádření, ale také komplexního procesu, který zahrnuje producerskou práci, spolupráci mezi režisérem a producentem, a často také zapojení institucí.

Producenti intervenčních dokumentárních filmů hrají klíčovou roli při zajišťování finančních prostředků, řízení výrobního procesu a strategického plánování distribuce a propagace filmu. Berou na sebe klíčovou odpovědnost a na základě svých znalostí, zkušeností a úsudku nakládají s riziky, která jsou s výrobou těchto filmů neoddělitelně spjata. Jejich úkolem je nejenom zajistit dostatečné financování pro realizaci projektu, ale také řídit a zvládat těžkosti spojené se zpracováním citlivých a kontroverzních témat. Producenti často musí řešit otázky týkající se právních a morálních rizik, ochrany osobnostních atributů, a mnohdy také tlaku ze strany veřejných institucí či politických subjektů.

Vztah mezi režisérem a producentem je základním stavebním kamenem procesu tvorby intervenčních dokumentárních filmů. Celý film na tomto citlivém a důvěrném vztahu roste i padá. Zatímco režiséři přinášejí své umělecké vize a zkušenosti s vyprávěním příběhů, producenti se starají o pragmatické aspekty tvorby. Společně

musí tito tvůrci vybudovat důvěru a spolupracovat na dosažení společných cílů. Riziku musí čelit společně.

Důležitou roli nicméně hrají i veřejné instituce, které často stojí za financováním a podporou tvorby intervenčních dokumentů. Filmové fondy, televizní stanice a kulturní centra poskytují finanční prostředky, infrastrukturu a technickou podporu, která je pro realizaci těchto projektů často klíčová. Jejich role je důležitá při prosazování nezávislosti tvůrčího procesu a umožňuje tvůrcům vyjádřit své myšlenky a vize bez obav z cenzury či komerčního tlaku.

Jinými slovy důležitost filmů, které mají ambice podněcovat veřejnou diskusi, se vyvíjí v čase a formuje společenské otázky. Dopad těchto filmů může napomoci posunout problematiku, ať už je jakákoli, hlouběji do veřejné diskuse. Jako příklady uvádím zahraniční i česká díla, která důležitost tohoto subžánru dokazují. Seznam příkladů samozřejmě zdaleka není vyčerpávající.

2.4 Příklady intervenčních dokumentárních filmů

Příklady ze světa

***An inconvenient truth*¹⁷ (2006) – Davis Guggenheim**

- Al Gore představuje důkazy o globálním oteplování a naléhá na politické a osobní změny k jeho řešení.

***Super size me*¹⁸ (2004) – Morgan Spurlock**

- Režisér zkoumá dopady fast foodu na zdraví tím, že se živí výhradně jídlem z McDonald's po dobu 30 dnů

***Capitalism: a love story*¹⁹ (2009) – Michael Moore**

- Kritika kapitalismu a jeho dopadů na americkou společnost. Michael Moore v tomto dokumentu zkoumá hluboké nerovnosti a negativní dopady kapitalismu na americkou společnost. Film se věnuje hospodářské krizi, vlivu korporací na

¹⁷ *An inconvenient truth* (česky: Nepříjemná pravda) [film]. Režie Guggenheim, Davis., USA 2006.

¹⁸ *Super size me* [film]. Režie Spurlock, Morgan., USA 2004.

¹⁹ *Capitalism, a love story* (česky: O kapitalismu s láskou) [film]. Režie Moore, Michael. USA 2009.

politiku a osudům obyčejných lidí, kteří trpí pod tíhou finančního systému. Moore volá po spravedlivějších ekonomických strukturách a sociální spravedlnosti.

Příklady z České republiky

Šmejdi (2013)²⁰ – Silvie Dymáková

- Odhalení nekalých praktik prodejců zneužívajících seniory.

Mých posledních 150 000 cigaret²¹ (2013) – Ivo Bystřičan

- „Film Mých posledních 150 000 cigaret přibližuje politické a tržní pozadí nejrozšířenější závislosti v Česku i na světě. Autor filmu se v rámci své roční odvykací kúry vydává do sídel tabákových korporací a za politiky, aby státem tolerovanou drogu prozkoumal z hlediska byznysu, který přináší a strategií korporací, jak šířit tabákovou závislost.²²“

Český sen (2004) - Vít Klusák a Filip Remunda

- Film dokumentuje fiktivní otevření hypermarketu, které bylo vytvořeno jako sociální experiment a kritika konzumerismu a marketingových manipulací.

Intervenční dokumentární filmy jsou v dnešní době důležitým prvkem veřejného diskurzu a kritického myšlení. Definované jako umělecká forma, která se snaží narušit ustálené představy a vyvolat otázky ohledně moci, autority a společenských struktur, tyto filmy se staly důležitým nástrojem pro odhalování společenských problémů a upozorňování na sociální nespravedlnosti.

Tento subžánr se stal katalyzátorem společenských změn, hrající klíčovou roli v podněcování veřejné diskuse a tlaku na politické a sociální reformy. Má schopnost oslovit a mobilizovat diváky, vytváří potenciál pro pozitivní společenské transformace.

Celkově lze tedy říct, že intervenční dokumentární filmy mají v dnešní době nezastupitelný význam jako prostředek kritiky, vzdoru a změny. Jsou klíčovým prvkem

²⁰ *Šmejdi* [film]. Režie Dymáková, Silvie. ČR 2013.

²¹ *Mých posledních 150 000 cigaret* [film]. Režie Bystřičan, Ivo, ČR 2013.

²² Česko-slovenská filmová databáze [online], dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/351213-mych-poslednich-150-000-cigaret/prehled/>

veřejného diskurzu a kritického myšlení, který poskytuje hlas marginalizovaným skupinám a podněcuje veřejnou diskusi.

Shrnutí kapitoly

Intervenční dokumentární film představuje specifický subžánr dokumentárního filmu, jehož cílem není pouze informovat diváky o dané problematice, ale nabourat společenské, politické nebo kulturní paradigma a vyvolat diskusi. Tento typ filmu má specifické charakteristické rysy, které ho odlišují od tradičních dokumentárních filmů zaměřených primárně na snahu o „objektivní“ zaznamenání skutečnosti.

Nutno říct, že intervenční dokumentární filmy jsou angažované. Filmaři a tvůrci těchto filmů často vycházejí z osobního přesvědčení o potřebě změny a svá díla využívají jako nástroj ke sdělení dané problematiky. Toto přesvědčení se odráží jak ve výběru témat, tak ve způsobu zpracování. Filmy se často zaměřují na urgentní sociální problémy, jako jsou lidská práva, sociální nespravedlnost, environmentální krize, korupce a další. Snaží se o to, aby problematiku ukázaly názorně a jako naléhavou pro široké publikum.

Intervenční dokumentární filmy využívají specifické narativní a vizuální metody, které mají za cíl nejen informovat, ale i vyvolat emoce a reakci. To zahrnuje použití silných vizuálních obrazů, emotivního vyprávění, osobních svědectví a vlastní intervence, které posilují vliv filmu na diváka. Výsledkem je často film, který diváky nejen informuje a vzdělává, ale i provokuje a aktivizuje.

Intervenční dokumenty mohou zahrnovat prvek společenského apelu. Toho může být docíleno doprovodnými vzdělávacími kampaněmi, nebo i přímou výzvou ve filmu. Podpůrné osvětové kampaně jsou často výsledkem spolupráce tvůrců s nejrůznějšími neziskovými organizacemi, které problematiku dále řeší.

Téměř nedílným rysem je častá přítomnost a intervence tvůrců filmu do samotné reality. Na rozdíl od tradičních dokumentů, kde se tvůrci snaží zůstat v pozadí, intervenční dokumentární tvůrci se často objevují v konkrétních situacích a formují realitu, zapojují se do děje, interagují s účastníky nebo sami zasahují do situací, které dokumentují. Touto formou dokazují osobní přesvědčení, naléhavost a autenticitu.

Tato tvorba s sebou nese i specifické etické otázky. Tvůrci musí důsledně vážit možné důsledky své autorské intervence vůči protagonistům. Dále samozřejmě i širší etické implikace způsobené exploatační povahou díla. Režiséři musí vážit mezi

potřebou vyprávět přesvědčivý příběh a nutností zachovat integritu a důstojnost těch, kteří jsou ve filmech zobrazeni. Zároveň vychází z přesvědčení, že k dosažení hlubších společenských, sociálních, politických nebo kulturních změn někdy může být třeba vystoupit mimo běžné právní a morální rámce.

Závěrem se dá intervenční dokumentární film shrnout jako unikátní průsečík filmu a umění, žurnalistiky a aktivismu, které klade zvláštní důraz na etiku a sociální dopad. „Za nejdůležitější považuji, co si z pořadu nebo filmu divák vezme. Nezajímá mě ani tak, co se v něm odehrává při vysílání nebo promítání, to je jednoduché, musí se zkrátka vzrušit a zaujmout, ale klíčové je, s čím odejde, co v něm zůstane dál.²³“

²³ Štern, J., *Producentství v hrané tvorbě*, NAMU Praha 2022, str. 76.

3. Intervenční dokumentární film a právní rámec

Hranice mezi konvenčním dokumentárním filmem a dokumentárním filmem intervenčním je tenká, ale přináší specifická rizika. Mimo jiné propojuje svět fiktivní se světem reálným, kde dochází k fúzi více právních i morálních rovin. Z důvodu širší problematiky opomenou obecná producentská rizika a povinnosti a zaměřím se na právní rámec, týkající se specifík výroby a exploatace tohoto filmového žánru.

Hranice, které střezí okřídlená fráze „účel světlí prostředky“, je totiž velice ošemetná, ale zároveň může být velice silná. Právě tou se chci v této práci dále zabývat. Kde se intervenční film dělí od konvenčního dokumentárního díla, jaké jsou právní rámce a z nich vyplývající rizika při výrobě těchto filmů. Jaká jsou úskalí jednotlivých tvůrčích metod a principů a jak se jim dá bránit? Existují případy, kdy stojí za to překročit mezi zákona z důvodu veřejného zájmu²⁴?

„Autorské právo je obecně vnímáno jako ezoterická disciplína s příděchem určité magičnosti. No jak by také ne, když předmětem úpravy autorského práva jsou nehmotná díla, jež jsou donekonečna kopírovatelná bez újmy na své podstatě, jsou nenahmátnutelná a občas i nepředstavitelná, pokud se je nerozhodneme konzumovat, a přesto s nimi musíme nějak nakládat. Jak by také ne, když pojem vlastnictví je v případě autorských děl lichý a nepoužitelný výraz – ze strany autora lze poskytovat jen ‚vratná‘ práva autorské dílo užít, nikoli je převádět. Navíc v autorském právu dochází ke srážce nehmotných děl s poměrně rigidním právním pojmoslovím, jež je převážně pasováno na ‚hmotu‘, jak se často v právaní hantýrce říká, nikoli na nehmotná autorská díla (...) Je vůbec ochrana autorských děl včetně odměn za jejich vytvoření a užití podnětem k jejich tvorbě? Nebo je to touha něco převratného vytvořit bez ohledu na peníze? Co převládá?

Jisté je však jedno, a sice to, že se **úprava práv k autorským dílům zmnožuje, zesložitňuje, stává se nepřehlednou především pro autory, kteří v naprosté většině vskutku nejsou právníky. K tomu přispívá i fakt, že „případ“ autorského práva zvláště ozřejmuje empiričnost práva jako takového, nejde o exaktní disciplínu, a to ani náhodou.** Dá se tedy říct, že v autorském právu, respektive při

²⁴ V právních předpisech se s pojmem veřejný zájem setkáváme poměrně často. Je zpravidla užíván v situacích, kdy je potřeba nějakým způsobem stanovit hranice určitého a s právem souladného jednání či chování. Jeho existence je tak mnohdy nezbytným předpokladem některých postupů.

jeho aplikaci, existuje **mnoho otázek, na něž nelze najít odpověď. A to se naši ,důkladné‘ a ,přesné‘ společnosti nelíbí.**²⁵

Toto zamyšlení JuDr. Srstky a kolektivu se dá chápat různými způsoby. Přímo z něj však vyplývá že právní rámec uměleckého díla z podstaty je velmi komplikovaná disciplína. Tato práce není primárně právní analýzou, ale je potřeba definovat právní rámec českého filmového práva pro kontext následně rozebíraných rizik. Český právní systém nepoužívá pojem „filmové právo“. Obecně se pod pojmem „filmové právo“ rozumí nekodifikovaný různorodý soubor zákonů, pravidel a norem, který v obecné rovině postihuje audiovizuální dílo.

Určitým paradoxem se stává, že právní systém v ČR relativně komplikovaně popisuje už základní pojmy, jako „film“, „producent“ či „režisér“. „Filmové právo“ se řídí zejména autorským zákonem (121/200 Sb.) novým občanským zákoníkem (89/2012 SB.) a zákonem o audiovizi (496/2012 Sb.). Problematika filmového práva se dále upravuje zákony a normami, které toto odvětví blíže definují. Jedná se například o mediální právo, právo proti nekalé soutěži, právo na ochranu osobnosti, právo reklamní, právo finanční, zákon o české televizi a další. Ivan David tento termín shrnuje slovy „Filmové právo je tedy ve smyslu tradičních právních odvětví oborem transodvětvovým...²⁶“. Tento fakt a v určitém slova smyslu paradox, přináší české audiovizi svá specifika.

3.1. Definice základních pojmů

Definovat základní pojmy je vzhledem k aspektům popsaným výše celkem složitá disciplína. Je nutné zohlednit na obě strany mince – teoretickou i praktickou rovinu. Díky rozporuplnosti, která vyplývá z autorského zákona, potažmo filmového práva, komplexnosti filmového díla z podstaty a z aktivistické, provokativní roviny intervenčních dokumentárních filmů, je třeba permanentně vážit mezi teorií a realitou. Existují například výjimky, které za určitých okolností ospravedlňují porušení osobnostních práv z důvodů veřejného zájmu. Neuchopitelnost filmového práva tedy výrobce i tvůrce z podstaty nutí permanentně vážit, pod jaký paragraf se dá či nedá schovat. Proto se u definice filmu, režiséra i producenta zaměřím na obě hlediska.

²⁵ Srstka, J. & kol., *Autorské právo a práva související*, Leges Praha 2017, str. 9.

²⁶ David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 9.

Film

Všichni si dokážeme představit, co je myšleno pojmem film. Tato zdánlivě banální otázka je však v rámci filmového práva těžko uchopitelná. Sám Ivan David, specialista na „filmové právo“, se této otázce z autorskoprávní perspektivy věnuje na téměř deseti stranách své knihy *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*²⁷. Český právní řád termín film zkrátka nikde nedefinuje a s tímto termínem paradoxně neoperuje. Nekodifikovaný rámec filmového práva totiž čerpá z mnoha různých, výše zmíněných práv a norem. Film se ze své podstaty dá rozdělit na dvě základní roviny. První je rovina hmotná: myšlena je filmová surovina, DVD, DCP či jiný hmotný produkt. Tato definice je pozůstatkem definice z dob dekretů formující filmový monopol, kdy byl definován jako „osvětlené filmy kinematografické“²⁸.

Druhou rovinou filmu je rovina nehmotná, kterou je míněn „nehmotný statek v podobě zvukově obrazového záznamu“²⁹. V této nehmotné rovině nalezneme původ dnešní definice „záznam audiovizuálního díla nebo záznam jiné řady zaznamenaných, spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázeného zvukem či nikoliv, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem.“³⁰

Dalším způsobem, jak pohlížet na film je rovina autorskoprávní – filmem můžeme myslet nehmotný statek v podobě autorského díla, kde za autorské dílo považujeme dílo „literární, jiné dílo umělecké či dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně, bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam.“³¹ Definice audiovizuálního díla dle současného autorského zákona vždy předpokládá, že filmy zahrnují výhradně díla audiovizuálně užitá. Pro tvůrce intervenčních filmů pak dementuje možnosti pracovat bez scénáře a autenticity, předpokládá totiž užití díla audiovizuálně užitého, např. scénáře. Jinými slovy z podstaty vyvrací principy, které byly klíčové pro například *direct cinema*.

²⁷ Ibid.

²⁸ David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 44.

²⁹ Ibid.

³⁰ Zákon č. 121/2000 Sb. Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). In: *Zákony pro lidi* [online]. AION CS, 2010-2018 [cit. 2018-03-19]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-121>

³¹ Ibid.

Režisér

Za každým uměleckým dílem stojí primárně a zásadně jeho autor. Autorem se ve filmovém právu myslí jeho režisér. Z výše popsaného rámce plyne, že ani režisér v českém filmovém právu nemá jasnou definici. „Současný autorský zákon stanovuje nevyvratitelnou **domněnku**, že autorem audiovizuálního díla je jeho režisér.³²“ Tuto tezi argumentuje slovy „... a nelze tedy mluvit o zákonné fikci, přesto že není důsledně aplikovaná zásada objektivní pravdivosti autorství³³“ – tím poukazuje na to, že autor nemůže být právnická osoba, ale pouze fyzická, která dokonce nemusí být ani svéprávná. Autorem může být nesvéprávný člověk. Musí splňovat prakticky jedinou podmínku, a to „musí být alespoň způsobilý k právům, tj. být naživu.³⁴“ Autor disponuje autorskými právy, která jsou nepřevoditelná. Jedná se o konkrétní práva například právo dílo zveřejnit atd. Producent vykonává autorská práva na základě autorské smlouvy, zjednodušeně licence udělené autorem výrobcí.

Producent

Producent na rozdíl od režiséra dílo netvoří, ale vytváří, tudíž vytváří „právní skutečnosti, které na základě zákona působí právní následky, konkrétně vznik, změnu či zánik práv a povinností.³⁵“ Dle autorského zákona je producent definován jako **výrobce zvukově obrazového záznamu**, „fyzická nebo právnická osoba, která na svou odpovědnost poprvé pořídí zvukově obrazový záznam, nebo pro kterou tak z jejího podnětu učiní jiná osoba.³⁶“

Definice producenta jako výrobce zvukově obrazového záznamu dokazuje, že zásadní rozdíl producentství konvenčního a intervenčního dokumentárního filmu spočívá zejména v přístupu k výrobě. Práva a povinnosti producentů intervenčního subžánru nejsou nijak dále specifikována, avšak stěžejním rozdílem od práv a povinností producenta běžného díla se pro potřeby této práce stává termín „(...) osoba, která **na svou odpovědnost** poprvé pořídí zvukově obrazový záznam (...)“³⁷.

³² David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 91.

³³ Ibid.

³⁴ David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 104.

³⁵ Ibid.

³⁶ Zákon č. 121/2000 Sb. Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). In: *Zákony pro lidi* [online]. AION CS, 2010-2018 [cit. 2018-03-19]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-121>

³⁷ Ibid.

Mimo to se termín producent v praxi používá v užším smyslu především k pojmenování profese, která stojí nejvýš v hierarchii filmového štábu.

Právní a morální odpovědnost producenta intervenčních dokumentárních filmů se ze skutkové podstaty vůbec nijak neliší od právní a morální odpovědnosti producenta konvenčních dokumentárních, ba dokonce i hraných či jakýchkoliv ostatních filmů. Vzhledem k tomu, že se ovšem často zásadně liší motivace výroby těchto filmů, vznikají specifická autorská i producerská rizika, kterým je třeba předcházet, a těm se v této kapitole níže věnuji.

Důležitým detailem se stává možnost právnické a fyzické osoby jako producenta. Právnická i fyzická osoba mají rozdílnou právní odpovědnost, resp. vztahují se na ně rozdílné zákony, normy, ručení, odpovědnosti... Právnická osoba např. ručí dle jiných pravidel než fyzická osoba atd.

Filmová produkce

Filmová produkce neboli výroba je souborem všech technických, uměleckých a hospodářských činností, jejímž cílem je výroba filmového díla. I do tohoto pojmu se propisuje princip nekodifikovaného filmového práva, tudíž je třeba se na kapitolu výroby detailněji zaměřit. Kromě klíčového rozdílu mezi autorem a výrobcem, kterému se věnuji dále v práci, je důležité specifikovat teoretický rozdíl mezi filmovou produkcí – výrobou a filmovým producentem z právně teoretického úhlu pohledu. Autorský zákon termín producent nepoužívá, z tohoto hlediska je třeba zaměřit se na tři klíčové významy tohoto termínu. V první řadě je „producent“ vžitým termínem, který specifikuje profesi nejvýše postavené postavy v pomyslné hierarchii filmového štábu. Z podstaty věci se mluví o fyzické osobě, která diriguje celý filmový štáb.

V druhé řadě se bavíme o producentovi dle definice výše, a to o „výrobci zvukově obrazového záznamu“. V neposlední řadě je třeba podotknout právní formu filmové produkce, a to jako fyzickou či právnickou osobu. Vzhledem k tomu, že filmová produkce vytváří „právní skutečnosti, které na základě zákona působí právní následky, konkrétně vznik, změnu či zánik práv a povinností³⁸“ je třeba přijmout obě tyto varianty, protože se na obě z pohledu práva hledí jinou optikou. „Výrobcem, na rozdíl od autora může být proto i právnická osoba.³⁹“ Producent nemusí být nutně podnikatelem, ale v případě, že činnost provozuje za účelem generování zisku a vykazuje znaky

³⁸ David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 104.

³⁹ Ibid, str. 105.

podnikání, pak lze konstatovat že „půjde-li o profesionálního filmového producenta, pro něhož je výroba filmů obživou, pak takový producent bude podnikatelem a bude muset splnit podmínky, které mu v této souvislosti ukládá zákon.⁴⁰“ V tomto případě míněn je míněn hlavně zákon živnostenský.

Filmová tvorba a filmová výroba

K doplnění předchozích podkapitol je důležité uzemnit ještě jeden stěžejní rozdíl, a to rozdíl mezi filmovou tvorbou a filmovou výrobou. To je totiž klíčové téma k identifikaci odpovědnosti při výrobě intervenčních dokumentárních filmů. V této kapitole vycházím z toho, co zaznělo výše: tvorba je chápána jako umělecká činnost, na kterou se vážou specifika filmového práva s důrazem na autorskou tvorbu a autorství definované výše. Naopak výrobou je míněna produkce, s důrazem na právní odpovědnost a činnosti s výrobou spojené a závazky z ní vyplývající. Jedná se o činnost „hospodářsko-administrativně-technickou, jejímž cílem je vytvoření zvukově obrazového záznamu ve smyslu paragrafu 79 odst. 1 autorského zákona.⁴¹“

Vztah producent – režisér

Z těchto definic, které sami specialisté na autorský zákon a „filmové právo“ považují za krkolomné, vyplývá důraz na vztah producenta a režiséra. „Hlavní funkcí filmové výroby (produkce) z hlediska tvorby uměleckých audiovizuálních děl je vytvoření tvůrčího zázemí pro autora (spoluautory) filmu. Tvorba filmů je totiž činností mimořádně finančně a organizačně náročnou (...) je nemyslitelná bez systematické výrobní činnosti producenta a jeho týmu.⁴²“ Tento fakt pak hraje klíčovou roli u intervenčních dokumentárních filmů, kde producent vytváří maximum tvůrčí svobody, která může ležet za zákonnou mezí. Velká míra odpovědnosti je na jeho bedrech, proto musí chytře balancovat rizika a vážit jejich právní dopady. Výhodou tohoto nekodifikovaného právního rámce je, že existují způsoby, jak konkrétní situace řešit z pohledu výkladu, přístupu i metody. Jak jsem zmiňoval výše, intervenční film je krásným průsečíkem filmu a umění, žurnalistiky a aktivismu, v důsledku čehož snadno vznikají konfliktní situace. „Z právně teoretického hlediska je nutné důsledně rozlišovat činnost autora audiovizuálního díla neboli uměleckou filmovou tvorbu na jedné straně

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 105.

⁴² Ibid., str. 59.

a naproti tomu činnost producenta audiovizuálního díla čili filmovou výrobu na druhé straně. V praxi jsou ovšem oba druhy činností vzájemně propojeny a podmíněny, někdy je dokonce vykonávají tytéž osoby.⁴³

U tohoto subžánru tomu samozřejmě z podstaty věci není jinak než u jakéhokoliv jiného konvenčního díla. Producent je zodpovědný za právní a finanční aspekty projektu. Na druhé straně režisér v případě tohoto žánru zastává roli osobního přístupu a exponuje se do často nelibé role aktéra, který zosobňuje sdělení a dokazuje je svými činy. Vzhledem k tomu, že se jedná o kolektivní dílo, vzniká zajímavá otázka, kde je pomyslná hranice mezi odpovědností producentskou u role producenta a občanskou či autorskou u režiséra. Právě sousloví hledání hranic je to, co je u intervenčního dokumentu výrazně exponovanější než u konvenčních převážně hraných děl, kde jsou hranice jasně dané, principy a vztahy etablované. Intervenční dokumentární filmy mají svá specifika, díky nimž producent čelí pokaždé jiným výzvám, před které ho autor často postaví, až když se „rozjede kamera“.

Z toho plyne, že zásadním údělem producenta je maximalizace bezpečného tvůrčího prostředí pro režiséra. Zásadním posláním režiséra je na základě tohoto půdorysu vytvořit relevantní autorské dílo, které naplňuje předem formulovaný rámec. U intervenčních dokumentárních filmů tento vztah exponujeme vyšší mírou právních rizik a producentskou vůlí vytvořit intervenční dokument.

Na základě výše zmíněného předkládám právně a morálně problematické principy, které budu dále zkoumat. Rakouský teoretik práva Georg Jellinek je autorem věty „právo je minimem morálky“⁴⁴. Tato myšlenka krásně podtrhuje základní problematiku této práce. Morální dilema může jednoduše překročit právní rámec a vést k mnoha svízelným situacím, zejména u tak obtížně definovatelné formy umění, jakou je film. Zaměřím se proto na otázky, které se zabývají specifiky intervenčních filmů. Vzhledem ke komplexnosti tzv. filmového práva, kde všechno se vším úzce souvisí, je možné, že tuto tezi občas překročím z důvodů doplnění argumentace, avšak nebudu se jí zabývat do hloubky.

Východisko

Intervenční dokumentární filmy charakterizuje zásah do reality, což přináší specifická právní a morální rizika. Tento žánr filmu může zahrnovat akty, které překračují běžné

⁴³ Ibid., str. 56.

⁴⁴ Jellinek, G., [online], dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Georg_Jellinek

právní normy v zájmu veřejného zájmu, čímž zvyšuje potenciální právní odpovědnost výrobců ale i autorů díla.

Výrobci a autoři intervenčních dokumentárních filmů se často ocitají v situaci, kde jejich činy mají právní důsledky. V kontextu českého filmového práva, zvláště podle autorského zákona a nového občanského zákoníku, je producent považován za hlavní odpovědnou osobu filmu. I když producent může přenést některé odpovědnosti na autora, základní právní odpovědnost zůstává na něm. Toto zahrnuje rizika spojená s ochranou osobnosti, autorskými právy a potenciálními občanskoprávními i trestněprávními spory.

Ve snaze minimalizovat finanční rizika může být za určitých okolností například vhodné založit právnickou osobu, například společnost s ručením omezeným (s.r.o.), která může poskytnout určitou právní a finanční ochranu majetku výrobce, případně i autora. Toto řešení nabízí lepší možnosti pro správu rizik a může zjednodušit procesy v případě soudních sporů, avšak jednatele nevyvazuje z trestně právní odpovědnosti.

Zatímco tradiční dokumentární film se zpravidla zaměřuje na zachycení reality bez zásahů, intervenční dokument se vyznačuje aktivním zasahováním do děje. To může zahrnovat právní rizika, jako je zásah do práv zobrazených osob nebo manipulace reality. Právní rámec pro tyto akce je komplexní a často vyžaduje důkladné právní poradenství a přípravu. Zkusím načrtnout stěžejní skupiny a oblasti těchto rizik, kterým se budu věnovat v případové studii.

Fáze dokončení filmu přináší další výzvy, zejména v oblasti právní ochrany. V této fázi je třeba zvážit možné obvinění z porušení autorských práv, narušení osobnostních práv a dalších právních problémů, které mohou vyplynout z obsahu a způsobu prezentace filmu. Intervenční dokumentární filmy vyžadují zvláštní pozornost, co se týče možných právních důsledků, vzhledem k jejich výše definovaným metodám a principům.

Fungování producenta v případě těchto filmů je navigovat mezi riziky, být si jich vědom a minimalizovat jejich důsledky na základě svých zkušeností a kontaktů. Měl by na základě svého nejlepšího vědomí a svědomí konat tak, aby se minimalizovala rizika a maximalizovala tvůrčí svoboda, která je v případě těchto filmů společensky přínosná. Producent těchto filmů váží mezi osobním rizikem a veřejným zájmem a často se ocitne mezi mlýnskými kameny zákona a veřejného zájmu. Tento paradox má za následek, že zákon může pro producenta hrát dvojí roli. Na jedné straně existují zákony, které producentům těchto filmů práci usnadňují a zaštiťují (výjimky, citace,

veřejný zájem...), na druhé straně jim práci mohou komplikovat (např. nejrůznější oznamovací povinnosti). Klíčová je právě navigace mezi těmito mantinely a hledání ideálního poměru rizika vs. přínosu, které jsou pro každý případ individuální. V některých případech je správná perspektiva výše zmiňovaný veřejný zájem, někdy je ideálním řešením založení s.r.o., někdy se podaří vše vyřešit tak, že není třeba speciálních opatření, a někdy dojde i k tomu, že film zůstane filmem trezorovým. V některých případech je správným řešením delegace odpovědnosti ve fázi výroby na režiséra. Potenciálních rizik je nespočet a jejich řešení též, východiskem proto je, že producent musí znát všechny potenciality, na základě nichž usoudí míru rizika a učiní správná opatření, a to individuálně pro každý projekt. Sečteno podtrženo – za určitých okolností je třeba balancovat na hraně zákona, a vzhledem k jeho komplexitě je to v případě intervenčních dokumentů velmi častou realitou.

3.2. Identifikace konkrétních rizik

V této fázi práce, kdy jsem výše definoval podstatu intervenčních dokumentárních filmů a základní právní rámec českého filmového práva plynule přecházím k výzkumné části, kterou je případová studie. Na základě výše zmíněného vyvodím hlavní rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů, která se k producentství těchto filmů váží. Existuje mnoho dílčích rizik, které producenty intervenčních dokumentárních filmů také trápí, nicméně z důvodu udržení koherence této diplomové práce se zaměřím na specifická rizika producentství pouze v tomto smyslu.

Neodpustím si v této kapitole připomenout výše zmiňovanou citaci „právo je minimem morálky“, protože rizika plynoucí z produkce intervenčních dokumentárních filmů často začínají právě překročením morálních hranic, které se plynule mění v překračování i hranic zákonných.

Každé z rizik je v zásadě spojeno s oběma hlavními aktéry výroby filmu, a to producentem a režisérem. Z předchozího textu a z podstaty práva vyplývá, že jednotlivá rizika bývají veskrze velice komplexní a může na ně v jednom čase být nahlíženo různými právními perspektivami. Z toho plyne že se do oblasti výroby těchto filmů promítá individuální přístup producentů a režisérů, kteří jednotlivá rizika zhodnocují individuálně a volí různé cesty k vypořádání se s právem autorským a právy souvisejícími. Na jednu otázku neexistuje vždy jen jedna odpověď na rozdíl od filmů klasických, kde vypořádávání práv má své ukotvené struktury a principy a systém jejich výroby je z tohoto hlediska mnohem čitelnější a snáze navigovatelný. Níže

vyjmenovávám výčet teoretických rizik a posléze se zaměřím na tři body, kterým se budu dále věnovat. Rizika se dají roztřídit do tří základních skupin, které obsahují mnoho podotázek. Pro přehlednost jsem je strukturovaně vypsál níže. Rozhodl jsem se věnovat těm, které pro intervenční dokumentární film považuji za nejpálčivější:

a) Ochrana osobnosti a osobnostní atributy

a. Skrytá kamera

- b. Urážka na cti, pomluva a křivé nařčení
- c. Problematika zobrazení dětí
- d. Problematika zobrazení drog
- e. Problematika zobrazení sexu
- f. Problematika přístupnosti
- g. Problematika zobrazení institucí a značek
- h. Politika a veřejně činné osoby
- i. Domněnky a manipulace

b) Trestné činy/přestupky a jejich svědectví či nabádání k trestné činnosti

a. Provokace a princip volavky

- b. Problematika zobrazení dětí
- c. Problematika zobrazení drog
- d. Problematika zobrazení sexu

c) Autorské právo a licence

- a. Problematika archivních materiálů
- b. Citace
- c. a další...

Každé z výše zmíněných rizik má své řešení, záleží na producentské důslednosti v rámci řešení jednotlivých situací. Rozdíl je to, že u hraného filmu je čitelnější porušení dané meze. U dokumentárních, zejména pak intervenčních dokumentárních filmů, se tyto hranice rozostřují. Mimo to je nutno na problematiku hledět dvojí optikou – jednou zákonnou a druhou etickou, protože se tyto dvě roviny stále velmi úzce prolínají. Jednotlivá rizika se z podstaty věci často překrývají. V případě skryté kamery se v drtivé většině případů bude řešit stejně tak i ochrana osobnosti, případná provokace může být naváděním k trestnému činu a podobně. Proto je vždy třeba problematiku zkoumat komplexně. Je ale důležité pojmenovat jednotlivá rizika individuálně z důvodu již zmiňované navigace.

Ochrana osobnosti a osobnostní atributy

Ochrana osobnosti a osobnostních práv je klíčovou součástí producentských úvah při výrobě filmu. Tato práva zahrnují ochranu podobizny, jména, hlasu a dalších identifikovatelných charakteristik jednotlivce. Osobnostní práva bývají chráněna jak civilně, tak i trestně, a zahrnují práva na soukromí, na nedotknutelnost osobnosti a na ochranu čestné pověsti. Zde je klíčové rozdělení herců a výkonných umělců v hraném filmu a tzv. sociálních herců v dokumentárním filmu. U hraných filmů výkonní umělci prokazatelně vykonávají umělecký výkon. Tato práva producenti vypořádávají například klasickou licenční smlouvou a formou úplaty vypořádávají autorská práva pro potřeby filmu. U sociálních herců se zpravidla nejedná o umělecký výkon, proto producenti vypořádávají s protagonisty smlouvy o tzv. dohodu o svolení k užití osobnostních atributů při vytvoření audiovizuálního díla. Z podstaty věci jde o souhlas s natáčením a následné svolení s dalším nakládáním s těmito materiály, vzhledem k tomu, že nejde o umělecký výkon. Tato smlouva definuje otázku souhlasu „podle § 84 až § 90 zákona č. 89/2012 Sb. (občanský zákoník) k pořízení jeho podobizen, obrazových a zvukových záznamů, k zaznamenání jeho projevů osobní povahy a dalších atributů jeho osobnosti pro účely výroby AVD a jeho dalšího užití.“⁴⁵

Při výrobě intervenčních dokumentárních filmů se nezřídka stane, že při natáčení není přítomný nikdo z produkce. Autor se věnuje tvorbě a nemá čas, prostor ani vůli řešit smlouvy, protože by mu důležitá situace mohla protéct mezi prsty. Často se stane, že se potká s někým náhodně, zaznamená ho a protagonistu pak z různých důvodů nelze kontaktovat.

Producenti musí být obezřetní, aby nezveřejnili materiály, které by mohly porušit osobnostní práva zobrazených osob, pokud tyto osoby neudělily souhlas. Neautorizované použití osobnostních atributů může vést k soudním sporům a finančním nárokům za porušení práv, což může zahrnovat požadavky na odškodnění, a dokonce i k příkazům zastavit distribuci filmu. "Každý člověk si může rozhodovat o tom, co ze své soukromé sféry zveřejní dalším osobám, a jakým."⁴⁶

⁴⁵ Vzorová smlouva FAMU o osobnostních attributech jednotlivce [online], dostupné z: <https://www.famu.cz/cs/fakulta/studio-famu/vyrobní-listy/>.

⁴⁶ *Právo pro každého. 2. díl: Ochrana osobnosti* [TV pořad, online]. Režie: Rychlíková, Monika. ČT 2014. 16:12, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10604698737-pravo-pro-kazdeho/213563231200006/>

Aby se minimalizovalo riziko právních důsledků, je důležité, aby producenti získali výslovné souhlasy od všech zúčastněných osob s užitím jejich obrazu nebo jiných osobnostních atributů. Je třeba zhodnotit všechny aspekty projektu a zajistit jeho soulad s příslušnými právními normami.

Doporučuje se mít souhlasy definovány písemně, v těchto případech výše zmíněnou dohodu o svolení k užití osobnostních atributů, která řeší souhlas se zachycením podoby i souhlas s dalším užitím. V případě, že se z jakéhokoliv důvodu dohodu nepodaří uzavřít písemně, existují i cesty jiné. Zde je důležité rozlišovat souhlas se zachycením podoby⁴⁷ a souhlas se šířením a nakládáním s podobiznou⁴⁸. V případě že se nepodaří souhlasy získat písemně, doporučuje se alespoň ústně sjednat do kamery že účinkující souhlasí s dalším užitím jeho podobizny pro potřeby kinematografického díla. „(...) Občanský zákoník říká, že svolí-li někdo k zobrazení své podoby za okolností, z nichž je zřejmé, že bude podoba šířena, platí, že svoluje i k jeho rozmnožování a rozšiřování obvyklým způsobem, jak mohl vzhledem k okolnostem rozumně předpokládat (...) Pro souhlas se šířením podobizny není stanovena žádná obligatorní forma (nemusí být písemný), ale je třeba vzít v potaz, že udělení souhlasu opět prokazuje ten, kdo záznam s podobiznou šířil.“⁴⁹ Srv. také: „V případném soudním sporu by se na miskou vah kladlo na jednu stranu právo na soukromí a na druhou pak důvody, které jinou osobu k jeho porušení vedly. Vždy se vše posuzuje případ od případu. Ve zcela obecné rovině lze ovšem říci, že pokud by důvody pro porušení práva na soukromí nebyly skutečně závažné, pak dostane právo na soukromí přednost.“⁵⁰

Do této kapitoly by bylo bezpochyby možno zařadit mnoho dalších dílčích podtémat, jako je například právo na soukromí, právo na ochranu cti a důstojnosti,

⁴⁷ „Souhlas se zachycením podoby nemusí mít formu výslovného „ano“ nebo „souhlasím“. Stačí, že se fotografováný nebo natáčený bude chovat tak, že vám dá svůj souhlas najevo – zapózuje, kývne, usměje se do objektivu apod. Pokud však o focení nebo natáčení nebude vědět, nebo z jeho chování bude patrné, že se fotit nechce, podmínka souhlasu v tomto případě určitě splněna nebude.“ In: Dumbrovská, M., „7 základních právních rad, kterých se držte při focení nebo filmování osob“ [online], 2021, dostupné z: <https://www.dumbrovska.cz/7-zakladnich-pravnich-rad-kterych-se-drzte-pri-foceni-nebo-filmovani-osob/>

⁴⁸ „K šíření záznamu potřebujete svolení osoby, která je na něm zachycena – to znamená, že kromě souhlasu se zachycením potřebujete i souhlas se šířením podobizny.“ In: Dumbrovská, M., „7 základních právních rad, kterých se držte při focení nebo filmování osob“ [online], 2021, dostupné z: <https://www.dumbrovska.cz/7-zakladnich-pravnich-rad-kterych-se-drzte-pri-foceni-nebo-filmovani-osob/>

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Preuss, O., „Vadí mi, když mě natáčíš“ [online], 2023, dostupné z: <https://dostupnyadvokat.cz/blog/vadi-mi-kdyz-me-natacis>

otázka nezletilých protagonistů apod. Vzhledem k podstatě předchozí kapitoly si pro potřeby následné případové studie vystačím s tímto rámcem. Tuto podkapitolu si dovolím uzavřít citací z článku „K nepřiměřenému použití podobizen a obrazových snímků“, a to „Podobizny, obrazové snímky a obrazové a zvukové záznamy se mohou bez svolení fyzické osoby pořídit nebo použít přiměřeným způsobem též pro vědecké a **umělecké** účely.⁵¹“ To totiž krásně podtrhuje komplexitu problematiky a dokazuje důležitost individuálního přístupu k jednotlivým situacím, stejně jako umožňuje adoptovat různé techniky k předcházení těchto sporů. Nelze například považovat za přijatelné, aby náhodný občan svévolně tvrdil, že natáčí dokument o svých sousedech nebo členech komunity, a tím ospravedlňovat libovolné porušování jejich práv na soukromí. Avšak v současné době, kdy téměř každý kolemjdoucí vlastní a často používá nahrávací zařízení, se může stát součástí náhodného záznamu kdokoli a cokoli vyskytující se běžně ve veřejném prostoru. Nelze očekávat, že osoby natáčející videopříspěvky na sociální síť budou předem žádat o svolení všechny přítomné v okruhu deseti metrů, což naznačuje, že v těchto situacích by měl zvítězit obecný rozum.

Skrytá kamera

Skrytá kamera je v dokumentárním filmu často využívána jako nástroj k zachycení autentického chování osob bez jejich vědomí o přítomnosti kamery. Tento přístup může přinést pravdivější obraz o jednání lidí, fungování institucí, což je zvláště užitečné v situacích, kde se očekává, že by aktéři na základě vědomosti o přítomnosti kamery mohli měnit své chování zásadním způsobem.

Použití skryté kamery přináší řadu právních a etických otázek. Z právního hlediska je důležité zvážit zásah do ochrany osobního života a soukromí. V České republice, podobně jako v jiných jurisdikcích, může neoprávněné nahrávání osob bez jejich svolení představovat porušení práv k osobnosti, což může vést k trestní odpovědnosti. Etičnost takového postupu je rovněž předmětem debat, neboť se dotýká morálních hranic, do jaké míry je možné zasahovat do soukromí jedinců pro „vyšší dobro“, kterým může být například odhalení nespravedlnosti nebo kriminality. „Užívá-li nicméně dokumentarista skutečnou **skrytou kameru**, pak jde zpravidla o situaci, kdy

⁵¹ „K nepřiměřenému použití podobizen a obrazových snímků“ Občanskoprávní shrnutí 29.05.2012 [online], dostupné z: [39](https://profipravo.cz/index.php?page=article&id_category=11&id_article=256084&csum=80b41457#:~:text=Podobizny%2C%20obrazov%C3%A9%20sn%C3%ADmk%C3%BDy%20a%20obrazov%C3%A9,3. Zdůraznění moje.</p></div><div data-bbox=)

předpokládá, že by k pořízení, resp. k užití takového záznamu od dotčené osoby zřejmě z nějakého důvodu **souhlas nemohl získat**, a to ani v **konkludentní podobě**. Eventuálně vychází z domněnky, že pokud by daná osoba věděla, že je natáčena, mohla by s tím sice souhlasit, ale začala by se okamžitě chovat nepřírozeně a snížila tak „dokumentární“ hodnotu pořízených záběrů.⁵²

Zákon připouští několik výjimek (zákonných licencí) pro specifické situace, kde veřejný zájem převažuje nad ochranou autorových práv. Tyto výjimky jsou zaměřeny spíše na podporu veřejného zájmu, který zákonodárce považuje v těchto případech za dostatečně důležitý, aby mohl mít přednost před jinak chráněnými osobnostními právy autora. „V souvislosti s dokumentárním filmem je třeba zmínit především tradiční trojici zákonných licencí: **vědeckou, uměleckou a zpravodajskou**. Zákon nijak blíže nerozvádí, co chápe pod ‚vědou‘, ‚uměním‘ a ‚zpravodajstvím‘, a místo toho zdůrazňuje, že k užití pořízených záznamů smí i za těchto situací dojít pouze **„přiměřeným způsobem“**. Jinými slovy, v každém jednotlivém případě je třeba položit na pomyslné misky vah na jedné straně **veřejný zájem** na podpoře vědeckého, uměleckého a informačního zušlechťování obyvatelstva, a na straně druhé **soukromý zájem** na ochraně jednotlivého člověka.⁵³

Použití skryté kamery může vést k vážným právním důsledkům, včetně trestních obvinění a civilních žalob za porušení soukromí. Tyto akce mohou poškodit reputaci a finanční stabilitu autora i filmové produkce a mohou být spojeny s pokutami a náhradou škody poškozeným stranám a jiným sankcím. Proto je třeba důsledně vážit potřebu využití této metody.

Pokud je použití skryté kamery nezbytné pro kreativní nebo dokumentární účely, je zásadní snažit se získat potřebné souhlasy. V opačném případě efektivně zvážit všechny možné následky a věcně vyargumentovat otázku veřejného zájmu.

Provokace – princip volavka

Jednou z výše jmenovaných metod intervenčních dokumentárních filmů je princip provokace, která je podobně jako ostatní body této kapitoly značně kontroverzní. Provokace je již ze své podstaty eticky problematická. Z právní perspektivy se

⁵² David, I., „Protagonista dokumentu a skrytá kamera“ [online], 2015, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/aktualne/protagonista-dokumentu-a-skryta-kamera>

⁵³ David, I., „Protagonista dokumentu a skrytá kamera“ [online], 2015, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/aktualne/protagonista-dokumentu-a-skryta-kamera>

zaměřím na provokaci jako na akt, kdy autor jedná směrem k prostředí nebo k aktérům tak, aby vyvolal emotivní či kontroverzní reakci. Zejména u filmů, kde je tématem konkrétní společenský problém, dochází k provokaci autorem z důvodu potřeby zaznamenat autentickou reakci osoby, které se situace týká. V hraničních případech provokace může dokázat podstatu tématu i za cenu toho, že je naváděním k trestní činnosti. Vytváří to zajímavou etickou otázku, na kterou je ale český právní řád připraven. „V aktuálním trestním zákoníku České republiky je člověk, který ‚vzbudil v jiném rozhodnutí spáchat trestný čin‘, považován za takzvaného návodce. Toto navádění k trestnému činu je jednou z forem zakázaného účastenství na trestné činnosti a je v zásadě trestáno za stejných podmínek jako trestná činnost hlavního (navedeného) pachatele.⁵⁴“

Navádění k trestnému činu se stává trestným v okamžiku, kdy dotyčný, který byl k činu naváděn, začne čin aktivně připravovat, nebo ho dokonce spáchá. U nejzávažnějších zločinů stanovených zákonem je navádění považováno za trestné již tehdy, když navádějící osoba přesvědčí potenciálního pachatele, aby začal činit jakékoliv přípravy na spáchání trestného činu, i když k jeho skutečnému pokusu nedojde.

Jaký je právní pohled na dokumentaristy nebo investigativní žurnalisty, kteří v rámci své práce simulují různé situace, aby prověřili charakter vybraných osob v reakci na společenské problémy? Jako příklad lze uvést situaci, kdy žurnalisté nabízejí úplatek politikovi, o kterém se šíří domněnky o korupci, nebo kdy fiktivní nezletilá osoba nabízí sexuální služby podezřelému pedofilovi. Tento postup byl například aplikován v dokumentu *V síti*⁵⁵ Víta Klusáka a Barbory Chalupové. „Pokud naváděný pachatel svým jednáním (slovy zákona) ‚bezprostředně směřuje k dokonání trestného činu‘, a to ‚v úmyslu trestný čin spáchat‘, a k dokonání trestného činu nedojde pro (slovy právní teorie) ‚nezpůsobilost předmětu útoku‘, jedná se přesto o trestný pokus, a trestným se tak stává i navádění k takovému trestnému činu.⁵⁶“

S přihlédnutím k výše zmíněnému je nutné mít na pomyslných vahách vyargumentované důvody, proč se této formy provokace pustit, nebo proč od ní ustoupit. Důraz na veřejný zájem je v případech distribuovaných intervenčních

⁵⁴ David, I., „Neuved' nás v pokušení“ [online], 2019, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/neuved-nas-v-pokuseni>

⁵⁵ *V síti* [film]. Režie: Klusák, Vít, Chalupová, Barbora. ČR 2020.

⁵⁶ David, I., „Neuved' nás v pokušení“ [online], 2019, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/neuved-nas-v-pokuseni>

dokumentárních filmů často víc než čitelný. Existují ale filmy, které si svůj veřejný zájem neobhájily? David k tomu píše, že „(...) náš trestní zákoník – podobně jako trestní zákoníky v jiných zemích – je postaven na takzvané zásadě subsidiarity trestní represe. Ta říká, že důsledky spojené zákonem s pácháním trestné činnosti (včetně navádění k ní) ‘lze uplatňovat jen v případech společensky škodlivých, ve kterých nepostačuje uplatnění odpovědnosti podle jiného právního předpisu’. Tato zásada – známá též někdy jako princip ‘ultima ratio’ – tedy v podstatě říká, že tam, kde jednání pachatele/návodce postrádá „společenskou škodlivost“, není namístě takovou osobu trestně stíhat.⁵⁷“

Závěr kapitoly

Závěr této kapitoly o právních a morálních aspektech výroby intervenčních dokumentárních filmů ukazuje, jak komplexní a náročná může být navigace v právním prostředí, které obklopuje tento specifický žánr. Intervenční dokumenty často operují na pomezí právních a etických hranic, což ztěžuje jednoznačnou aplikaci stávajících právních norem. České právní prostředí, které neobsahuje přesnou definici filmového práva, představuje pro tvůrce těchto děl zvláštní výzvu.

„Filmové právo“, jak bylo v této kapitole popsáno, je mozaikou různých zákonů a nařízení, která ovlivňují každou fázi výroby filmu – od autorství přes producentské povinnosti až po distribuci a veřejné promítání. Intervenční dokumenty, které se často snaží zasáhnout do společnosti nebo odhalit určité společenské neduhy, mohou svými přístupy snadno narazit na právní omezení, která se týkají ochrany osobnosti, autorských práv a dalších citlivých oblastí.

Klíčovým problémem je, jak vyvažovat právo a etiku, když producenti a režiséři musí rozhodnout, zda překročit určité hranice v zájmu vyššího dobra. Tato kapitola ilustruje několik případů, kdy se tvůrci museli rozhodnout, zda rizika spojená s potenciálním porušením práv jednotlivců převažují nad možným společenským přínosem jejich díla. Je to ostražitý tanec mezi zajištěním právní ochrany a podporou umělecké svobody.

Tvůrci intervenčních dokumentů se nezdáloka ocitají v situaci, kdy musí vyvážit osobní etiku s právními požadavky, což může mít dalekosáhlé důsledky nejen pro samotné autory, ale i pro subjekty a komunity, které jsou v dokumentech zobrazeny.

⁵⁷ David, I., „Neuved’ nás v pokušení“ [online], 2019, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/neuved-nas-v-pokuseni>

Mimo jiné se kapitola věnuje i různým právním a praktickým strategiím, jak minimalizovat rizika, například založením právnické osoby, která může poskytnout dodatečnou ochranu, nebo vytvořením robustního smluvního základu před zahájením natáčení.

V závěru této kapitoly je zdůrazněno, že právní systém by měl být vnímán nejen jako soubor omezení, ale také jako rámec, který může podporovat inovativní a společensky důležité umělecké projekty. Jelikož film může sloužit jako mocný nástroj pro sociální změnu, je nezbytné, aby právní rámec reflektoval dynamický vývoj společnosti a umožňoval tvůrcům dostatečný prostor pro jejich umělecké vyjádření bez zbytečných překážek. Rozvoj legislativy a judikatury v této oblasti by měl tedy pokračovat s ohledem na rychle se měnící technologické možnosti a společenské hodnoty, což by mělo vést k větší právní jistotě pro tvůrce a produkční týmy, zatímco by byla udržena ochrana veřejného zájmu a individuálních práv. V tuto chvíli je ale situace taková, jak elegantně shrnuje David: „(...) hlavní téma – užití autorského práva při výrobě, distribuci a předvádění filmu -, je možné konstatovat, že se touto problematikou zabývá česká judikatura pouze zcela okrajově a nahodile. Tento stav je zapříčiněn různými faktory, mimo jiné také skutečností, že i v případech, kdy vznikne mezi určitými subjekty v této věci spor, je zpravidla vyřešen mimosoudně. Profesionální česká filmařská obec je natolik malá, že maximální vzájemná kooperace a velkorysost mezi jejími účastníky jsou samozřejmou, byť jistě začasť pragmaticky motivovanou nezbytností.⁵⁸“

⁵⁸ David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015, str. 186.

4. Východisko k případové studii

V této kapitole se zaměřím na konkrétní příklady intervenčního dokumentárního filmu a jeho producerská rizika. Analyzuji rizika spojená s produkcí těchto filmů a hledám způsoby, jak efektivně řešit etická a právní dilemata, která s nimi úzce souvisí. Vybrané filmy se stanou předmětem dalšího zkoumání jednotlivých rizik. Výsledkem analýzy těchto filmů a debaty s jejich tvůrci se stane pomyslné východisko pro začínající producenty, jak o těchto rizicích přemýšlet.

Bill Nichols v kapitole, kde se zabývá etickými aspekty dokumentu uvádí, že dokumentární filmoví tvůrci stojí před unikátními etickými výzvami, jelikož jejich práce zasahuje do reálných životů a často manipuluje s realitou za účelem vyprávění příběhu nebo předání zprávy. Nichols zdůrazňuje důležitost transparentnosti, poctivosti a respektu vůči subjektům a publiku jako klíčových etických principů, které by měli tvůrci dodržovat⁵⁹. Já tuto tezi pro potřeby této studie rozšiřuji o právní rozměr.

Východiskem případové studie je výroba našeho filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo*, práce na němž mě, jak už bylo řečeno, dovedla k prvotní myšlence na sepsání této práce. Dále navážu případovou studií filmů *V síti*⁶⁰ Víta Klusáka, Barbory Chalupové a Filipa Remundy, *Hranice práce*⁶¹ Apoleny Rychlíkové a Petra Kubicy a filmem *Občan K*⁶² Michala „Romea“ Dvořáka – Ztohoven.

4.1. Okolnosti vzniku filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo*

Tragédie, která se odehrála v létě roku 2019, nás s Kateřinou svedla k přirozené spolupráci. Pro Kateřinu se výroba filmu stala formou arteterapie, jak mi to sama jednou popsala. Já na druhé straně cítil silnou potřebu Kateřině dopřát co nejvyšší možnou kreativní svobodu, aby měla prostor ukázat syrovou autenticitu, která jí je vlastní. Bylo od začátku jasné že proces výroby bude náročný a komplikovaný, ale cítil jsem svého druhu povinnost film zaštitit, abych mohl umožnit vzniknout něčemu důležitému. To se spolu s nevysloveným závazkem vůči Honzovu filmu, o němž jsem hovořil na začátku práce, stalo primární motivací film s Kateřinou vyrobit.

⁵⁹ Cf. Nichols, B., „Why are ethical issues central to documentary filmmaking?“, in: *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, str. 42–66.

⁶⁰ *V síti* [film]. Režie: Klusák, Vít, Chalupová, Barbora. ČR 2020.

⁶¹ *Hranice práce* [film]. Režie: Rychlíková, Apolena. ČR 2017.

⁶² *Občan K* [film]. Režie: Michal „Romeo“ Dvořák. ČR 2012.

Moje motivace v tomto případě byla primárně lidská. Když jsme se do procesu s Kateřinou pustili, nebylo vůbec jasné, jak film bude vypadat, jak to celé dopadne. Kateřina měla představu která se konstantně vyvíjela, a já na změny musel hbitě reagovat. Z hlediska výroby se tento proces naprosto vymykal všem standardům, všemu, na co jsem byl do té doby zvyklý. Neuchopitelnost v tomto rozsahu mě přiměla se zamyslet nad permanentním přehodnocováním priorit a instantním vyhodnocováním rizik. To doprovázelo mnoho rozprav, debat, nedorozumění. Po čase jsme s Kateřinou našli způsob, jak film budeme vyprávět. Moje role v tomto případě byla částečně rozdvojená, protože jsem na jedné straně potřeboval a chtěl Kateřině z výše zmíněných důvodů poskytnout co největší tvůrčí svobodu, zároveň jsem věděl, že z jejích nápadů plyne nespočet rizik, které Kateřina bude mít tendence marginalizovat. Kvůli exploataci a minimalizaci rizik jsem tak paralelně permanentně hodnotil a vyvažoval rizika a tvůrčí svobodu.

Tyto okolnosti mě přivedly k zamyšlení a změně producerského přístupu. Věděl jsem, že Kateřině do procesu nemá smysl jakkoliv vstupovat, to se ukázalo jako kontraproduktivní. Situaci jsem přehodnotil a řekl jsem si, že udělám všechno pro to, aby film vznikl v jakékoliv podobě s tím, že případné hrozby budu řešit retrospektivně.

Vložil jsem do Kateřiny stoprocentní důvěru. Nebylo to tak složité, protože jsme se už dobře znali. Jednoho dne jsem Kateřině řekl, aby natočila cokoli, co uzná za vhodné. Měla nestandardní produkční požadavky, které jsme se snažili saturovat. Místy byly požadavky na hraně možností, ale snažili jsme se o maximum. Formálně nešlo o klasické snímání. Kateřina točila na „handku“⁶³, koncept filmu byl od začátku „trash“⁶⁴, a to primárně z toho důvodu, aby se k postavám dostala v co nejpřirozenější podobě. Klíčová pro mě a Kateřinu byla pak fáze střihu, kde se začaly ukazovat problematické scény a jejich důsledky. Často vyvstaly na povrch problémy, které nemělo během natáčení smysl řešit, protože by přehltily naše kapacity. Domluvili jsme se proto, že až bude film hotový, začneme řešit právní otázky, které z finálního střihu vzejdou.

Zde jsem tlačil na dostatečný prostor pro případný producerský vstup, protože odpovědnost ležela primárně na mých bedrech. Když jsme uzamkli střih, začala moje stěžejní práce, a to zhodnotit rizika s filmem spojená. Smlouvy s hlavními protagonisty

⁶³ Ruční kamera.

⁶⁴ Používám tento termín – který původně znamená „odpad“ –, abych lépe popsal syrovost celého konceptu, který nedbal na vycizelovanou práci s kamerou a mizanscénou, ale kopíroval svět postav, o nichž snímek vypráví.

jsme měli podepsané už během natáčení, ale mnoho dalších ne. V konečném důsledku jsme všechna potřebná práva vypořádali, a to částečně i díky kompromisům, ke kterým jsme s Kateřinou dospěli na základě právní konzultace.

4.2. Producentská úvaha

Kateřina mě několikrát oslovila ke spolupráci, ale kvůli mému časovému vytížení jsme se dlouho nemohli sjednotit. Dlouho jsem zvažoval klady a zápory. Nejasný námět, nejistá vize, rizika spojená s výrobou, přítomnost drog a kriminality postav, natáčení ve squatech, divoký život a hra se skrytou kamerou. Vše bylo tehdy nejisté a velmi riskantní. Nicméně vnitřní touha natočit s Kateřinou film, který jsme od začátku nazývali Pomník pro Honzu, nás sjednotila a vytvořila silnou motivaci, která posílila naši vzájemnou důvěru, že film dokončíme.

Film byl původně zamýšlen jako bakalářský film KDT na FAMU. Proto jsme museli projít realizační poradou a určitým systémovým procesem. Kateřina jako odpůrce systému často narážela na jeho hranice, zatímco moje role byla mediovat mezi oběma stranami. Byla to zajímavá cesta, která vedla k tomu, že veškerá oficiální rozhodnutí a administrativu jsem komunikoval já a výsledky jsem tlumočil Kateřině. Když jsme tímto procesem prošli, věděl jsem, že máme napůl vyhráno. Klíčovým rozhodnutím byla koprodukce FAMU s mojí produkční společností Provok s.r.o., která hrála zásadní roli jakožto právní subjekt, který nesl drtivou většinu rizika spojených s výrobou filmu.

Pro mě to znamenalo silnou motivaci zajistit, aby všechny právní a morální otázky byly pokryty s přiměřeným rizikem, což umožnilo škole „cvičení“ otevřít. Tím se posílila naše vzájemná důvěra, a já jsem fungoval jako mediátor mezi autorkou a systémem. To mi dalo prostor vyvážit rizika a zároveň poskytnout Kateřině co nejlepší produkční zázemí a tvůrčí svobodu. Mým hlavním producentským úkolem bylo film dokončit a právně vypořádat. Tehdy jsme téměř vůbec neuvažovali o distribučních strategiích nebo formách exploatace, a když, tak jen okrajově. Zpětně to vnímám jako chybu a velké ponaučení z mé závěrečné fáze studia.

4.3. Výroba

Když jsme našli klíč, podle kterého film natočíme, pustili jsme se do toho. Kateřina si vybrala tři ústřední postavy, které jí alespoň částečně připomínají Honzu. S každou

z postav stráví sedm dní, stejnou dobu, za kterou Bůh stvořil svět, a bude žít podle jejich (často destruktivních) pravidel. Pro potřeby filmu se k postavám Kateřina potřebovala dostat co nejbliž a eliminovat veškeré rušivé elementy, proto natáčela vše sama na jednu ruční kameru, včetně zvuku. To definovalo trashovou formu, díky které se podařilo zaznamenat autentickou realitu, která nebyla narušována vnějšími vlivy.

Kamera byla přiznaná, ale cílem bylo, aby se kamera stala „součástí Kateřiny“, aby si protagonisté zvykli. To, že forma nebyla samoučelná, mě jasně přesvědčilo o tom, že jsme na správné cestě. Samotná výroba byla náročná po koordinační stránce. Vzhledem k neuchopitelnosti postav bylo plánování natáčení prakticky nemožné. Produkce spočívala v tom být neustále připraven na takřka cokoli. Od impulzivních nápadů protagonistů k náhlým výpadům na nejrůznější dobrodružství až po zdravotní kolaps, otravu alkoholem, rozbitou kameru, potřebu zařídit přespání pro tři kamarády v obci Králíky a mnohé další... To vše v naprosto nahodilých časech a s tlakem na instantní řešení bylo vyčerpávající.

V tomto momentě jsem dospěl ke klíčovému rozhodnutí – nechám Kateřině na její odpovědnost absolutně volné ruce a případné problémy budeme řešit až ve střížně. To se v konečném důsledku ukázalo jako rozumné řešení, protože se tím eliminovalo velké množství produkční práce, která by přišla vniveč. Kateřině to naopak dalo tolik potřebnou svobodu.

4.4. Rizika

Původním tématem filmu je sebedestrukce jako způsob vyrovnávání se s tragédií. To vedlo k výběru postav. Samy postavy s sebou nesly celou řadu rizik, protože život na okraji společnosti svým způsobem permanentně balancuje na hraně legality.

Existuje nespočet hypotetických situací, které mohou být producerským rizikem, ať už se jedná o ochranu osobnosti a osobnostních atributů, téma drog, skrytých kamer, interakce s náhodnými občany či zaměstnanci ostražky, svědectví trestných činů a mnohé další. Proto následovalo velké množství právních konzultací, na kterých jsme s advokátem diskutovali, jak bychom postupovali v hypotetických situacích, a hodnotili rizika situací, které se už odehrály.

Došli jsme k závěru, že určité riziko existuje a bude existovat vždy. Výchozí bodem byla minimálně pro začátek teze: kde není žalobce, není soudce. Vzhledem k tomu, že jsem nad samotným natáčením měl jen minimální kontrolu a nechtěl jsem být

vzhledem k okolnostem zodpovědný za případné problémy, se kterými sám nemohu v reálném čase nic udělat, domluvili jsme se s Kateřinou, že sběr materiálu bude na její odpovědnost, a pokud bude chtít tyto materiály použít, uvedou se jako Kateřinin osobní archiv. Já naopak udělám maximum pro to, abychom materiály mohli použít.

V našem případě to byl prakticky jediný způsob, jak Kateřině dopřát volnost a zároveň se slepě neupsat k potencionálním následkům. Film se nám v konečném důsledku podařilo právně podchytit.

5. Případová studie producentských rizik filmů *V síti*, *Hranice práce* a *Občan K*

Pro tuto případovou studii jsem vybral tři klíčové intervenční dokumentární filmy, jak je definuji ve druhé kapitole této práce. Jsou to snímky *V síti* (režie Vít Klusák, Barbora Chalupová)⁶⁵, *Hranice práce* (režie Apolena Rychlíková)⁶⁶, a *Občan K* (skupina Ztohoven, zejména Michal „Romeo“ Dvořák)⁶⁷. *V síti* odhaluje problematiku kyber zneužívání dětí a využívá inscenace, konfrontace, skryté kamery a další metody. *Hranice práce* zkoumají pracovně-právní podmínky v České republice. *Občan K* se performativně až aktivisticky zabývá lidskou identitou na půdorysu hraniční hry s občanskými průkazy. Výběr těchto filmů reflektuje různorodost a individualitu rizik a výzev, kterým producenti těchto děl čelili. Mimo výše zmíněné jsem tyto filmy vybral proto, že vznikaly v různorodých produkčních podmínkách, které specifikuji níže. Při výběru konkrétních filmů jsem hledal klíčové formální metody a principy, na druhé straně jsem se zaměřoval na pluralitu producentů. Chtěl jsem, aby respondenti obsáhli televizní producentství, nezávislé producentství a koprodukce.

***V síti* (2020) – Režie: Vít Klusák, Barbora Chalupová**

Synopse: „3 herečky, 3 pokojíčky, 10 dní a 2458 potenciálních sexuálních predátorů. Experiment, který naléhavým způsobem otevírá tabuizované téma zneužívání dětí na internetu. Tři zletilé herečky s dětskými rysy dostávají za úkol prostřednictvím falešných profilů na sociálních sítích předstírat, že je jim 12 let. Ve věrných kopiích dětských pokojíků, postavených ve filmovém ateliéru, chatují a skypují s muži všech věkových kategorií, kteří je na netu vyhledali a oslovili. Drtivá většina těchto mužů požaduje sex prostřednictvím videohovoru, posílá fotografie svých přirození, odkazy na porno nebo se dívky dokonce pokouší vydírat. Dokumentární film vypráví strhující drama těchto tří hrdinek alias „dvanáctiletých dívek“ od castingu až po osobní schůzky, kde se s predátory setkávají tváří v tvář pod dohledem ochranky a šesti skrytých kamer. Predátorské taktiky se tak obracejí proti svým strůjcům a z lovců se stávají lovení.“

⁶⁵ *V síti* [film]. Režie: Klusák, Vít, Chalupová, Barbora. ČR 2020, op. cit.

⁶⁶ *Hranice práce* [film]. Režie: Rychlíková, Apolena. ČR 2017, op. cit.

⁶⁷ *Občan K* [film]. Režie: Michal „Romeo“ Dvořák. ČR 2012, op. cit.

Natáčení probíhalo pod dohledem ředitelky Linky důvěry, psycholožky, sexuoložky a právníka. Film vznikl ve filmové produkci Hypermarket Film s koprodukcí České televize, Rozhlasu a televízie Slovenska, Petera Kerekese, Helium Filmu za finanční podpory Státního fondu kinematografie a Audiovizuálního fondu.⁶⁸

Důvod výběru filmu

Film *V síti* jsem vybral proto, že splňuje definici intervenčního dokumentárního filmu. Film tematizuje kontroverzní společenský problém, který sám o sobě může naplňovat podstatu trestného činu. Používá metody skrytých kamer, řeší otázky ochrany osobnosti, provokace, konfrontace. Na filmu *V síti* je evidentní veřejný zájem. Proto jsem se na jeho půdorysu rozhodl zkoumat specifika producentských rizik.

Respondent

Respondentem pro případovou studii se mi za film *V síti* stal Vít Klusák, který je spolu s Barborou Chalupovou režisérem filmu, a za společnost Hypermarket film⁶⁹ spolu s Filipem Remundou jeho producentem. Vít je silnou osobností tuzemské dokumentární scény a velká část jeho filmů naplňuje podstatu intervenčního dokumentárního filmu. Stojí za filmy *Český sen*, *Dělníci bulváru*, *Matrix AB*, *Velké nic* a mnoho dalších. Mimo to má režijní i producentskou zkušenost s výrobou audiovizuálních děl pro veřejnoprávní i soukromou televizi.

Producenti a koproducenti:

Producent

- Hypermarket film
 - Vít Klusák
 - Filip Remunda

⁶⁸ Oficiální synopse [online], dostupné z: <https://vsitifilm.cz/o-filmu.html>

⁶⁹ „HYPERMARKET FILM s.r.o. je nezávislá filmová produkční společnost založená v roce 2003 Vítem Klusákem a Filipem Remundou. Pozici producentky ve společnosti zastává Tereza Horská. Produkuje především celovečerní dokumentární filmy. Z autorských a etických důvodů se zásadně nevěnujeme reklamě.“ Oficiální stránky společnosti [online], dostupné z: <https://hypermarketfilm.cz/o-nas/>

Koproducenti

- Česká televize
- Peter Kerekes s.r.o.
- RTVS
- Helium Film

Reflexe médií a společenský dopad

Film *V síti* se stal s návštěvností téměř 415 tisíc diváků⁷⁰ nejnavštěvovanějším tuzemským dokumentárním filmem. Spolu s filmem byla spuštěna silná osvětová kampaň s apelem na obezřetnost chování dětí na internetu. Film způsobil trestní stíhání v několika případech sexuálních predátorů, nastavil tak „precedent“ ve věci sexuálních predátorů a rozpoutal silnou společenskou diskusi na toto téma. „Soud poslal Ústečana z dokumentu *V síti* na dva roky do vězení. Rozsudek je pravomocný. Dva roky ve vězení stráví Ústečan z dokumentu *V síti* o zneužívání dětí na internetu. Odvolací krajský soud se ztotožnil s rozsudkem okresního soudu, který Martinu Konopáskovi uložil dvouletý trest.“⁷¹

Komentář

V síti rozhodně naplnilo očekávání o společenské debatě pomocí metod intervenčního dokumentárního filmu. Přesto že se o filmu dá dohledat mnoho informací, článků, komentářů, rozhodl jsem se o rizicích jeho vzniku promluvit s režisérem a producentem Vítem Klusákem, abych do detailu pochopil, jak se k producerským rizikům staví. Jeho pohled v kombinaci s dalšími dvěma producenty mohou přinést důležitý vhled do tématu této práce a přinést cenné poznatky.

Občan K (2012) – Režie: Michal „Romeo“ Dvořák, Ztohoven

⁷⁰ Informace z webu Kinomaniak [online], dostupné z: <https://kinomaniak.cz/filmy/v-siti>

⁷¹ „Soud poslal Ústečana z dokumentu *V síti* na dva roky do vězení. Rozsudek je pravomocný.“, iRozhlas [online], dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/v-siti-ustecan-vezeni-soud_2112061201_pj#:~:text=Někteří%20z%20predátorů%2C%20kteří%20se,ho%20soud%20potrestal%20tříletou%20podmínkou.

Synopse: „Skupina dvanácti umělců se vydává na průzkum tenké hranice osobní svobody. Zaměňují své identifikační průkazy a půl roku žijí pod cizími jmény. Díky občankám s počítačově manipulovanými fotografiemi se v tichosti žení, učí se pilotovat letadlo nebo vyřizují zbrojní pas. Svými činy tak vzdorují systému, který se snaží mít jejich životy co nejvíce pod kontrolou. Stojí hladký chod společnosti za ztrátu soukromí? Odkrajují identifikační systémy kousky naší svobody? Mluvit o těchto věcech nestačí, je potřeba je zažít. Film *Občan K.* zachycuje dosud časově nejnáročnější projekt skupiny, který před našimi zraky převrací životy jejích členů naruby. Zatímco sledujeme vnitřní dynamiku Ztohoven, plánování i samotnou akci, začínáme tušit, že tentokrát bude systém tahat za kratší konec. Jeden člen prochází londýnskou celnicí tam a zpátky na občanku kamaráda, který vůbec neopustil Prahu, zatímco jiný je sám sobě svědkem na svatbě. Co bude následovat?

Projekty skupiny Ztohoven zpravidla vzbuzují zájem médií a svým dopadem přesahují obvyklé rámce současného umění. Pozornosti se dočkala i policií uzavřená výstava v improvizované galerii či text manifestu *Občana K.*, nyní se však ukazují jako pouhé střípky mozaiky. Až film odkrývá pravý rozsah a povahu akce, která není ničím míň než hlubinnou sondou do společnosti a mechanismů, které zajišťují její fungování.“⁷²

Důvod výběru filmu

Film *Občan K* jsem vybral proto, že hlavní linka hraničí s trestnou činností. Jedná se o samotnou identitu člověka v systému, kterou reprezentuje občanský průkaz jakožto úřední dokument. Film tedy na rovinu dokumentuje hraniční činnost, která je ovšem činností uměleckou – performativní. Film poukazuje na sílu státní kontroly a vytváří otázku, do jaké míry má stát kontrolovat svobodu člověka. Film je opět protkaný výše zmiňovanými tématy, jako je ochrana osobnosti a osobnostních atributů, provokace, konfrontace, skryté kamery a další. Z hlediska výroby mě zaujala trojí role Michala „Romeo“ Dvořáka, který zastává roli producenta, režiséra, ale i samotného protagonisty, a to člena kontroverzní umělecké skupiny Ztohoven⁷³.

⁷² Oficiální text distributora [online], dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/325947-obcan-k/prehled/>

⁷³ Ztohoven je česká umělecká skupina založená v roce 2003, která se proslavila svými kontroverzními a provokativními akcemi zaměřenými na společenská a politická témata. Skupina získala širší pozornost veřejnosti v roce 2007, kdy v rámci projektu „Mediální realita“ narušila vysílání České televize vložním

Respondent

Zástupcem tohoto filmu bude producent, režisér a umělec Michal „Romeo“ Dvořák. Člen umělecké skupiny Ztohoven, filmový režisér a producent. Je významnou postavou hiphopové scény a stojí za řadou uměleckých děl.

Producenti a koproducenti:

Producent

- Romeofilms
 - Michal „Romeo“ Dvořák

Koproducenti

- Produkce Třeštíková
 - Hana Třeštíková
- Česká televize

Reflexe médií a dopad

„Upravené občanky od Ztohoven nejsou trestný čin, rozhodl soud. Členové výtvarné skupiny Ztohoven nespáchali trestný čin, když vystavili upravené občanské průkazy. Soud je proto zprostil obžaloby, která vinila výtvarníky z poškozování cizích práv. Místo dvou let vězení jim tak nyní hrozí jen pokuta.“⁷⁴ Právo se tedy v tomto případě postavilo na stranu tvůrců. Otázky, které jejich dílo ve společnosti vzbudilo, ale nadále rozoňovaly: „Podle ‘tradičního’ filmu, který jejich akce ohlašuje, je tématem to, co všichni považujeme takřka automaticky za nezpochybnitelné: tedy jednoznačná identita každého jedince daná jeho oficiálně zaznamenanou totožností. Možná bude

simulovaného atomového výbuchu do záběrů z přírody. Další významné akce zahrnují například změnu prezidentské standardy na Pražském hradě v roce 2015. Ztohoven často používají své akce jako způsob, jak kritizovat média, politický systém a manipulaci s informacemi, čímž vyvolávají diskuse o morálce, pravdě a odpovědnosti v moderní společnosti.

⁷⁴ Třeček, Č., „Upravené občanky od Ztohoven nejsou trestný čin, rozhodl soud.“, IDNES.cz [online], dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/cerna-kronika/upravene-obcanky-od-ztohoven-nejsou-trestny-cin-rozhodl-soud.A111222_091758_krimi_cen

námětem i související téma individuality: zda se také jako jedinci opravdu chováme a zároveň to, zdá nás za ně oficiální moc považuje.“⁷⁵

Témata, která na tuzemskou scénu přináší skupina Ztohoven, takřka vždy doprovází mediální pozornost. Ať už jde o dílo „*Mediální realita*“, kde do živého vysílání vložili atomový hřib, „*Otazník nad hradem*“ či „*Prezidentovo špinavé prádlo (Rudé trenky nad Pražským hradem)*“ kdy „sundali vlajku prezidenta republiky a nahradili ji obřími rudými trenkami.“⁷⁶ U projektu *Občan K* tomu nebylo jinak. Umělci svými díly formují společenskou debatu.

Hranice práce (2017) – Režie: Apolena Rychlíková

Synopse: „Téměř pětina Čechů pracuje za částku menší, než je 83 korun na hodinu. Existuje pro ně specifické označení: pracující chudí. Novinářka Saša Uhlová se v dokumentu Apoleny Rychlíkové vydává na různá místa republiky zkoumat špatně placené práce, aby popsala, jaké jsou pracovní podmínky v současném Česku. Se skrytou kamerou v brýlích pracovala měsíc v nemocniční prádelně, drůbežárně, za pokladnou v supermarketu a týdně na brigádách – v žiletkárně a třídičném odpadu. Její reportáže pod názvem *Hrdinové kapitalistické práce* byly uveřejňovány od září na webu A2larm.cz. Během výzkumu se nechala doprovázet filmovým štábem pod vedením Apoleny Rychlíkové. Ten zachycoval Uhlovou při různých osobních situacích a dává možnost nahlédnout i na to, jak ona sama se vyrovnávala s koloběhem prací, změnami kolektivů, špatnými pracovními podmínkami a odloučením od rodiny. „Stála jsem několik měsíců blízko hrdinky, která ani chvíli neupřednostnila sama sebe před těmi, jejichž osudy nám chtěla přiblížit. Snad se ten záznam doby podaří časem dostat i k těm, kterých se týká.“ A. Rychlíková.⁷⁷

Důvod výběru filmu

⁷⁵ Kroulík, P., „Naklonovali diverzanti ze Ztohoven svým členům občanku?“, *aktuálně.cz* [online], dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/naklonovali-diverzanti-ze-ztohoven-svym-clenum-obcanku/r~i:article:670573/>

⁷⁶ Oficiální stránky skupiny ztohoven [online], dostupné z: http://www.ztohoven.com/?page_id=727

⁷⁷ Oficiální synopse filmu na MFDF Jihlava [online], dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/cesky-zurnal-hranice-prace>

Film *Hranice práce* jsem vybral proto, že poukazuje na společenský problém a zpracovává podstatné téma intervenční dokumentaristikou. Stěžejním principem jsou zde skryté kamery a deníkový způsob záznamu. Tento film vznikl v rámci televizního cyklu Český Žurnál a já jsem se chtěl ponořit do problematiky výroby těchto děl v rámci instituce České televize.

Respondent

Petr Kubica

Producenti a koproducenti:

Hypermarket film

- Vít Klusák
- Filip Remunda

ČT

- Kreativní producent Petr Kubica

Reflexe médií a dopad

O svých zážitcích jako protagonistky filmu vyprávěla opakovaně Saša Uhlová, dostupné jako audiovizuální materiál například zde: „Opravdu jsem se bála, vzpomíná na natáčení filmu *Hranice práce* Saša Uhlová. Téma vyjde i knižně.⁷⁸“ Film poté zvítězil na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava.⁷⁹“

O mediální zájem o tento snímek nebyla nouze a nejen díky vítězství na jihlavském festivalu. Spolu s vazbami Apoleny Rychlíkové a Saši Uhlové na A2larm vyšlo mnoho článků na téma levné práce a film rozvířil debatu. Apolena Rychlíková vyrobila volné

⁷⁸ Uhlová, S., Výborná, L., Švarcová, A.: „Opravdu jsem se bála, vzpomíná na natáčení filmu *Hranice práce* Saša Uhlová. Téma vyjde i knižně.“ [video, online], iRozhlas 2018, dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/opravdu-jsem-se-bala-vzpomina-na-nataceni-filmu-hranice-prace-sasa-uhlova-tema_1801052151_mos

⁷⁹ Cháb, Š., „Práce jako synonymum pro otroctví? Na festivalu Ji.hlava vyhrál český dokument *Hranice práce* a... Komentář Štěpána Chába“ [online], Krajské listy 2018, dostupné z: <https://www.krajskelisty.cz/vysocina/okres-jihlava/18110-prace-jako-synonymum-pro-otroctvi-na-festivalu-jihlava-vyhral-cesky-dokument-hranice-prace-a-komentar-stepana-chaba.htm>

pokračování s názvem *Hranice Evropy*⁸⁰, který měl premiéru v dubnu tohoto roku. I díky mediální pozornosti *Hranic* práce se o *Hranicích Evropy* rozsáhle diskutuje.

5.1. Metodologie

Přístup a nástroje sběru dat:

Pro potřeby této případové studie používám polostrukturované rozhovory, které mi pomohou k hlubšímu pochopení problematiky a dají mi flexibilitu reagovat doplňujícími otázkami. Cílem je, aby respondenti volně odpověděli na otázky, které vyplývají z mé práce. Doplní je o své postřehy a komentáře. Z mé práce vyplývají tři stěžejní právní otázky, které budu dále zkoumat. Každý okruh má své podotázky. Pro potřeby této práce jsem vybral tyto:

1. Ochrana osobnosti a osobnostních atributů
2. Skrytá kamera
3. Hranice přestupku/trestného činu a provokace

Zajímá mě, jak k těmto otázkám jednotliví producenti přistupují, jaká zastávají stanoviska, jak nad otázkami uvažují. Existují nejrůznější přístupy, já hledám zobecňující vzorec, jak k tématu rizik přistupovat.

Rozhovory následně analyzuji. Pro potřeby této práce se zaměřím na klíčová producerská rizika, která u vybraných filmů nastala a jejich řešení. Na základě rozhovorů identifikuji a interpretuji vzorce, přístupy a témata u daných filmů. V konečné fázi práce shrnu a zobecním poznatky plynoucí z tohoto výzkumu.

Výběr respondentů

Při výběru respondentů jsem měl na mysli primárně producerskou pestrost. Chtěl jsem zástupce nezávislé soukromé produkční společnosti, zástupce z České televize a zástupce „autonomního“⁸¹ producentství. Posledně zmiňovanou kategorii reprezentují Vít Klusák s filmem *V síti* a Michal „Romeo“ Dvořák s filmem *Občan K.*

⁸⁰ *Hranice Evropy* [film]. Režie: Rychlíková, Apolena. ČR 2024.

⁸¹ Mám na mysli producenta, pro nějž je tato role až druhotná, neboť je v první řadě umělec a režisér.

Klusák zastupuje svoji soukromou produkční společnost a s intervenčními dokumentárními filmy má bohaté zkušenosti.

Dalším respondentem je Petr Kubica, který zde zastupuje roli kreativního producenta České Televize. Jeho zkušenosti z České televize jsou pro tento výzkum důležitým aspektem, kterému se chci věnovat. Pro můj výzkum bylo důležité hovořit s někým, kdo bude ochoten o rizicích producentství promluvit otevřeně. Petr Kubica měl svou tvůrčí producentskou skupinu a k datu rozhovoru v České televizi již nepracoval, proto jsem očekával otevřený dialog nad mými otázkami.

V případě Michala „Romeo“ Dvořáka jsem sledoval jeho troj-rolí producenta, režiséra a protagonisty. U tohoto filmu mě zajímala mimo jiné otázka koprodukce s Českou televizí, do jejíhož vysílání jejich umělecká skupina intervenovala výše zmiňovaný „*Atomový hřib*“ (z díla „*Mediální realita*“). S respondenty jsem si jednotlivě domluvil schůzky, získal svolení k nahrávání rozhovorů

Respondenti ode mě dopředu věděli, na jaké téma tato případová studie je. Konkrétní otázky jsem jim neposílal s předstihem, abych nechal prostor pro autentické reakce na první část rozhovoru. Ten byl strukturovaný následovně:

- **Volná diskuse:** Na začátku jsem vymezil téma případové studie a respondenty požádal, aby mi shrnuli nejpálčivější producentská rizika spojená s producentstvím intervenčních dokumentárních filmů. Producentům jsem nechal volné pole působnosti, aby sami definovali nejpálčivější problémy. V případě potřeby se diskuse mými doplňujícími či směřujícími dotazy přirozeně vyvíjela.
- **Otázky:** Zde musím podotknout, že se všechny otázky držely tématu rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů. Otázky jsem připravoval tak, aby byly dostatečně otevřené a nechávaly prostor k diskusi, na druhé straně však aby byly dostatečně konkrétní a měly relevantní výpovědní hodnotu pro potřeby této práce. Z teoretické části mé práce vyplývají tři stěžejní okruhy producentských rizik, kterými jsou: a) ochrana osobnosti a osobnostních atributů, b) trestné činy/přestupky a jejich svědectví či nabádání k trestné činnosti a c) autorské právo a licence. Pro potřeby této studie jsem vynechal otázku autorského práva a licencí a soustředil se na otázku ochrany osobnosti a osobnostních atributů, protože je to otázka pro intervenční filmy stěžejní. Dále jsem zkoumal otázku skryté kamery, protože je pro mnoho intervenčních dokumentárních filmů společným jmenovatelem. Jako třetí jsem pokládal

otázku na téma provokace, která funguje jako silný významotvorný nástroj, ale nese s sebou potenciálně závažné etické a právní důsledky.

- **Závěrečný zobecňující dotaz:** „Kdybyste měl dát radu začínajícím producentům ohledně rizik producentství intervenčních dokumentárních filmů, jak by tato rada zněla?“ Touto otázkou jsem chtěl cílit na shrnutí podstatného z perspektivy jednotlivých respondentů.
- **Prostor pro doplnění:** V poslední řadě jsem nechal všem respondentům čas na to, aby mohli k tématu dodat cokoli, co považují za relevantní a v rozhovoru nezaznělo.

Připravené strukturované otázky jsou přílohou této práce. V rozhovorech jsem se rozhodl je použít pouze v případě, že na ně nezískám odpověď už během volné diskuse.

Všichni respondenti s rozhovorem souhlasili, dovolili mi si jej pro potřeby této práce nahrát a dále s ním pracovat. V případě Petra Kubice v průběhu rozhovoru došlo k prosbě o přerušení nahrávání z důvodu sdělení citlivých informací, jeho přání jsem vyhověl.

5.2. Analýza problémů ve filmech a porovnání metod a výsledků

V síti

Film *V síti* byl protkaný mnoha etickými a právními otázkami. V průběhu výroby byl oporou advokát František Vyskočil a Petr Ostrouchov, se kterými byl projekt konzultován od samotného začátku. Klusák byl původně osloven agenturou, která dělala výzkum o tom, jak se děti pohybují na internetu. Původně mělo jít pouze o krátký spot, až později se z toho vyvinul námět výsledného filmu. [Proběhla] „anonymní anketa mezi 30000 dětmi a vyvstaly tam naprosto strašidelná data, protože ten minulej výzkum probíhal snad 5 let zpátky. A ukázaly se tam naprosto hororový čísla, protože třeba 41 % dětí se setkalo s tím, že jim někdo poslal pornografickou fotku nebo nějakou

odhalenou, a že snad jenom čtvrtina dětí by se svěřila rodičům, když by je někdo vydíral.“⁸²

Základní úvaha ochrany osobnosti se týkala samotných predátorů. Výsledným použitým řešením ve filmu je formálně zajímavé řešení, že jsou rozmazány obličeje vyjma úst a očí. [Přicházely] „(...) výzvy i na osobní setkání, a tak vystávala jako řada otázek například. Do jaké míry budeme zakrývat identitu těch dotyčných? Jestli budeme totálně rozkostičkovávat, nebo jestli přijdeme na něco důmyslnějšího, a my jsme potom po poradě s Petrem Kerekesem (slovenský koproducent, pozn. aut.) (...), [Petr] viděl film ze struktur islámského státu a že tam byl použit tenhle způsob, že oči a ústa zůstaly zřetelné, ale zbytek té tváře bude rozmazaný. Takže to jsme si díky Kerekesovi takhle zapůjčili, takhle jsme se inspirovali (...).“⁸⁴

Tím docílili skrytí identity za uchování charakteru postav. Od záměny hlasu se ustoupilo z důvodu vyznění filmu i za cenu zvýšeného rizika identifikace. „Ale zvažovali jsme, jestli budeme měnit i hlas. Takže se zvukařema, který říkali, že ale jako jediný, co se dá pořádně dělat, je, že se buď jako v případě toho mužského hlasu, že se z toho dělá takový ten pisklavej vysokej, že sice se dá dělat nějaká robotická, ale že to strašně likviduje zřetelnost.“⁸⁵

V jednom případě tvůrci čelili právnímu nároku jedné z postav o vystřížení z filmu. Ze stejných důvodů však ve filmu byla postava zachována za cenu právního rizika. „Jo, že koho tam teda necháme a koho ne? Věděli jsme, že tam musíme dát všechny, protože někdo má na právníka a vyhrožuje nám, takže ho musíme dát pryč? Jednoho vystříhnout a u dalších doufat, že oni nebudou mít právníky? To to bylo jasné, že to prostě musíme ustát.“⁸⁶

Další otázkou byla skrytá kamera. V tomto případě nešlo o standardní skrytou kameru, ale o tajné natáčení online prostoru. Film používá záznamy z webkamer daných počítačů, včetně záběrů ze studia, kde byly vykonstruované dětské pokoje jednotlivých hereček. Predátoři dopředu nevěděli, že jsou natáčeni. Proto se volila již zmiňovaná metoda rozmazání obličejů. Jednou z postav filmu je i advokát František

⁸² Zdroj: Přepis ústního rozhovoru autora této práce s Vítěm Klusákem, který proběhl v Praze dne 16.5.2024. Záznam rozhovoru se nachází v soukromém archivu autora. Op. cit. zkracuji na „Rozhovor VK“.

⁸³ Z důvodu zachování autenticity v citacích ponechávám hovorovou řeč. To platí pro všechny nespisovné a hovorové citace v této práci.

⁸⁴ Rozhovor VK

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

Vyskočil, který se zúčastnil natáčení. Herečkám i tvůrcům byl oporou, svědkem a konzultantem v otázce těchto věcí.

„My jsme tím, že jsme i v tom studiu samotném už měli právníky, nejenom Františka Vyskočila, my jsme se radili i s dalšíma právníkama, i když [Vyskočil] vstupuje v tom filmu, tak jsme vlastně uvažovali způsobem, že vynášíme na světlo tak podstatnej fenomén. Prostě se ukázal ten fenomén jako důležitější než chránit identitu lidí, který se očividně dopouští nezákonného jednání. A to dokonce nezákonného jednání na někom tak zranitelným, jako jsou děti, jo... Takže to pochopitelně znamená jisté riziko, že by nás mohl někdo chtít žalovat.“⁸⁷

V rámci etických otázek Vít Klusák promluvil o potřebě zajistit bezpečí herečkám, které byly exponovány psychicky náročným explicitním situacím. V rámci filmu se i sešli s některými z predátorů. „Protože v případě *V síti* těch jako etickéjch producerských problémů a výzev byla celá řada. My jsme třeba se museli postarat o bezpečnost hereček, protože ony tam vystupovaly takřka samy za sebe, chodily i do rozhovoru říkat, co to s nima provedlo, když se k nim takhle ty především muži chovali? A mimochodem i to jsme museli řešit a stálo to jako nemalý náklady, protože jsme se museli postarat o jejich ochranu. Ale tak my jsme byli jejich technický bodyguardi prostě. Opatřeními, kterými jsme se starali o jejich bezpečnost. Taky jsme jim poskytli možnost následný psychoterapie, kdyby se z toho potřebovaly vypovídat a nějak si ulevit po tomhle zážitku.“⁸⁸

To v rozhovoru Vít Klusák uvedl jako nejzásadnější etickou problematiku. Mimo to pak na okraj zmínil pár témat, které museli řešit – posuzovali rozpoznatelnost a nerozpoznatelnost jednoho z predátorů na filmovém plakátu. Východiskem bylo že ho nikdo nebyl schopen identifikovat. Dále pak rastry „cenzurního kostičkování“, které museli upravovat pro jednotlivé platformy z důvodů přístupnosti. Dále řešili otázky přístupnosti pro jednotlivé verze filmu.

Klusák dále podotýká že hlavním postavám vždy když to jde, film pustí ještě před tím, než jde do distribuce, aby se s ním mohly zavčas seznámit a aby se se snímkem mohli přímo konfrontovat. Na této projekci s protagonisty diskutuje případně problematické scény, aby byla šance do filmu ještě na poslední chvíli zasáhnout, případně věcně argumentovat, případně konfrontovat. Tato metoda je dokonce součástí filmu *Matrix AB*. „Myslím si, že tenhle princip nebo tahle zásada je nejenom

⁸⁷ Rozhovor VK

⁸⁸ Ibid.

správná, ale i producenty ochraňující, protože ty lidi si to prostě můžou rozhodnout.“⁸⁹

V rámci diskuse jsme se bavili na téma předání natočených materiálů policii ČR z důvodů vyšetřování. Klusák mi pro účely této práce prozradil, že celý projekt konzultovali v obecné rovině s policií ČR. Klusák nejmenoval, a pro potřeby této práce ani nebylo třeba. Pro můj výzkum je tento aspekt důležitým důkazem toho, že se k problematice přistupovalo zodpovědně a nenechalo se nic náhodě. Tento fakt dokazuje závažnost problematiky jako takové, a hlavně důležitost svědomitého přístupu producentů k tématu a citlivému zvažování jednotlivých rizik a jejich větvení.

„(...) My jsme pro jistotu celý ten projekt probrali s policií. A ty nám řekli, že jsou strašně rádi, že něco takového děláme, ale že o tom nesmí vědět, protože ve chvíli, kdy by o tom věděli, tak by museli okamžitě jednat. (...) My jsme je pro jistotu prostě oslovili, protože jsme komunikovali s řadou expertů na tuhleto online problematiku a oni nás spojili s policejní strukturou, která se tím vyloženě zabývá. S nima jsme to tak obecně probrali (...) a oni řekli, že jsou hrozně rádi, protože je to vlastně mimo jejich možnosti, že jsou v tomto případě omezení, že jim končí na stole až případy, kdy už ty děti už jsou úplně celý zlomený, (...). No že projekt, kterej to takhle ostře otevře a poukáže na to, tak že by mohl hodně pomoci no.“⁹⁰

Film *V síti* nepopíratelně řeší citlivé, společensky velmi ožehavé téma, které zcela evidentně naplňuje podstatu veřejného zájmu. To však producenty nevyvazuje z trestně právní odpovědnosti, kterou výroba tohoto filmu přináší. Klusák v rozhovoru dokazuje pečlivý přístup ve věci respektování právních a etických rizik, na druhé straně dobře vyvažuje veřejný zájem. Provokativní metoda skrze herečky odhaluje jednání sexuálních predátorů, které by bez použití této metody pravděpodobně nikdy nebylo prokázáno. Důkazem důležitosti vzniku tohoto filmu je jeho vysoká návštěvnost, a to i vzhledem k nepříznivým okolnostem spojených s pandemií covid 19.

Rada Víta Klusáka pro začínající producenty intervenčních dokumentárních filmů zní: „Řídit se srdcem, nezabloudit ve všech těch paragrafech. A potom ještě jedna věc. Problémy řešit až ve chvíli, kdy vyvstanou. Dřív ne... Pochopitelně je dobrý být připraven, protože připraveným štěstí přeje, ale když se pustím do něčeho odvážného, tak do toho musím jít s odvahou. Když se rozhodnu rozkopnout nějaký dveře, tak se

⁸⁹ Rozhovor VK

⁹⁰ Ibid.

nemůžu předem tak strašně bát, co za nima najdu. Prostě už tam potom musím vlézt.“⁹¹

Závěr

Po analýze filmu *V síti* jsem dospěl k těmto závěrům. V otázce ochrany osobnosti je pro Víta Klusáka prioritou permanentně vážit míru ochrany a případné přestupky ochraňovaných. Usilovně a svědomitě pracovat na dostatečné informovanosti zúčastněných, v kombinaci s kritickým důrazem na hlavní rizika problematické situace. V případě skryté kamery je tomu podobně, tj používat ji pouze v případech, ve kterých je důsledně promyšlena a eticky obhájena. Princip provokace nese svá rizika, Klusák si jich však byl vědom, znal případné hrozby do detailu a na jejich základě vážil jejich umělecké a právně etické dopady. V rámci Hypermarket film Klusák s Remundou formulovali domluvu, která v zásadě popisuje přístup produkční společnosti Hypermarket film. „My jsme si s Filipem řekli, že se budeme řídit vkusem a svědomím, natáčet autenticky a případné právní problémy řešit až následně, místo toho, abychom se omezovali pravidly a strachem od začátku...“⁹²

⁹¹ Rozhovor VK

⁹² Ibid.

Občan K

Dá se říct, že film *Občan K* byl vedlejším produktem uměleckého počínu *Občan K* umělecké skupiny Ztohoven. Samotné umělecké dílo bylo právně a eticky provokativní a rizikové, neboť samotný akt manipulace s občanskými průkazy je kontroverzní. Na druhé straně nutno podotknout, že Ztohoven používá princip provokace často a nebojí se na této hraně balancovat. Vytvoření společenské diskuse na téma individuality bylo hlavní motivací pro samotnou skupinu Ztohoven, stejně tak pro režiséra, producenta a aktéra filmu *Občan K* Michala „Romeo“ Dvořáka.

„Takhle přistupuju k životu a k tvorbě. My jsme všichni vlastně do nějaký míry ex grafiťáci, to znamená, že jsme půlku života lezli tunelama a čmárali na vagony. A ten svět máš taky nějak hmotně už osahanej, a nebojíš se. Takže to bylo klíčový. A bylo podstatný, aby nevznikla škoda ve společnosti. Když nad tím přemýšlím, tak my sme oblbli ten systém, ale nebylo to pro osobní obohacení nebo pro uvedení v omyl. Nebo pro podvod... Bylo to pro tuhle hlubší myšlenku, kterou jsme se tím snažili zhmotnit.“⁹³

Ochrana osobnosti a skrytá kamera

Po vstupu ČT jako minoritního koproducenta Dvořák využil publicistickou licenci, kterou film v podstatě naplňoval. Pro publicistiku není nutné mít podepsaný souhlas každého člověka, který se objeví například na Václaváku, dodává Dvořák. Konstatuje, že je důležité vědět, že nějaká ochrana osobnosti vůbec existuje a že je třeba na ni dbát, na druhé straně se obhazuje tím, že se neobohacuje nebo nedělá kroky na něčí úkor. Jde mu o podstatu uměleckého díla.

Rizik spojených se skrytou kamerou a ochranou osobnosti si byl vědom, ale ze zkušenosti se rozhodl je řešit až v procesu finalizace, až bude jasné, co vše se do finální podoby filmu dostane.

„Na tyto právní věci vlastně, na který se ptáš, jako [ideálně] vůbec nemyslet. Snažit se jít po podstatě věci a to, o čem se tady bavíme, nějaký právní aspekty, skrytý kamery a tak řešit až ve chvíli, kdy mám celej ten film prostě z 90 % dostříhanej a až v tu chvíli to řešit.“⁹⁴

⁹³ Zdroj: Přepis ústního telefonického rozhovoru autora této práce s Michalem „Romeo“ Dvořákem, který proběhl dne 14.5.2024. Záznam rozhovoru se nachází v soukromém archivu autora. Op. cit. zkracuji na „Rozhovor MD“.

⁹⁴ Rozhovor MD

Provokace

Film se zabývá podstatou systémových nedostatků a absurdity úředních procesů, na které bylo formou provokace poukazováno. Dvořák byl v pozici, kdy musel vážit hned tři rozměry problematiky, a to ve své roli režiséra, producenta a tvůrce. Z rozhovoru vyplývá, že v jeho pojetí producentství je naprosto klíčová tvůrčí svoboda.

Dvořák má však pevně definovaný morální rámec, který vyplývá z pomyslného kodexu Ztohoven: „A tak my vždycky eticky řešíme to, že i když jsme na hraně nebo za hranou zákona, tak se snažíme u všech projektů Ztohoven – a ono se to prolíná i k tomu filmu – o to, aby nevznikla škoda. I díky tomu my pak následně vyhráváme všechny ty soudy. Takže my na základě nějakého hraničního momentu, kterej zarezonuje ve společnosti, se snažíme ukázat nějakou nadstavbu, nějaký vyšší princip. Na myšlenku, která je složitější, to znamená v *Občanovi K* na záměnu člověka. Co je víc – člověk jako entita, nebo jestli jsme pro ten systém vlastně jenom nějakým číslem sociálního pojištění.“⁹⁵

V rozhovoru se nad otázkou provokace sám zamýšlí a konstatuje že se v průběhu výroby filmu stala koproducentem Česká Televize, kterou Ztohoven využilo pro svůj předchozí umělecký projekt „*Atomový hřib*“. Dvořák říká, že film vyráběli jako doplněk umělecké akci, tudíž neměl potřebu řešit právní náležitosti dřív, než se začal film dostávat do finální podoby. Vstup ČT jako koproducenta měl za následek to, že byl uveden na scénu právní mechanismus této instituce, který by film neuvedl v případě, že by nebyl právně ošetřen.

„My jsme s tím v zásadě žádný velký problémy neměli, protože na konci si to zkontroloval producent za Českou televizi a právní oddělení za Českou televizi. Nevzniknul žádný moment, nad kterým my jsme se pohádali, nebo který bysme si museli jako prosazovat (...), ale prostě jsme řekli, že to bereme na sebe, pokud se někdo ozve. A Česká televize do tohohle jakoby riskantního nebo zajímavě na hraně projektu šla.“⁹⁶

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

Rada pro začínající producenty

První film natočil v Newyorském metru, kde neměl co dělat, a už vůbec ne s kamerou a plechovkami barvy. Zde si uvědomil, že je důležité být si vědom právních dopadů svých činů, ale nenechat se jimi převálcovat, když je přesvědčen, že dělá podstatnou věc: „Prostě, i když je fajn mít tyto právní a etické souvislosti v hlavě, tak se nebát jít, a naopak jít dvojnásob do obsahu té tvorby, do toho sdělení. Protože když tím nikomu neublížíte, když to uděláte dobře a nevytratí se myšlenka a bude z toho cejtit, tak to vždycky obhájí všechny právní hranky, nuance a úhly pohledu.“⁹⁷

Závěr

Kdybych měl Dvořákův producerský přístup shrnout jednou větou, jednoznačně by to byla věta „účel světí prostředky“. Po rozhovoru jsem pochopil, že k právním rizikům přistupuje eticky. Tímto směrem ho naviguje přesvědčení, že tvorba je důležitější než právní rizika, za předpokladu, že nekoná zlo. V určitém smyslu je přístup podobný jako u Víta Klusáka, který na rozdíl od Romea Dvořáka k právním rizikům přistupuje svědomitěji, pečlivěji, zodpovědněji. Možná proto že je v dokumentárním filmu Klusák kovaný a zkušený, možná proto že je přesvědčen že je třeba být obezřetnější než Dvořák. Podstata však zůstává podobná, a to jít k jádru uměleckého vyjádření.

Hranice práce

Petr Kubica na první otázku – jaká byla nejpálčivější producerská rizika spojena s *Hranicemi práce* v rámci pořadu Český Žurnál, jehož byl kreativním producentem – odpověděl: „No v podstatě žádný, protože vlastně ten celý cyklus byl realizovaný jako zakázková výroba, to znamená, že my jsme podepsali s hypermarketem (pozn. aut. Hypermarket film – produkční společnost Víta Klusáka a Filipa Remundy) smlouvu, a v té smlouvě jsme na ně přenesli odpovědnost za výrobu toho filmu. Přičemž si televize vytyčila procesy schvalování těch témat. Nicméně ve chvíli, kdy byly ty témata schváleny, tak v podstatě do výroby toho filmu česká televize nezasahovala.“⁹⁸

⁹⁷ Rozhovor MD

⁹⁸ Zdroj: Přepis ústního rozhovoru autora této práce s Petrem Kubicou, který proběhl dne 16.5.2024 v Praze. Zápis rozhovoru se nachází v soukromém archivu autora. Op. cit. zkracuji na „Rozhovor PK“.

To debatu posunulo do mezí instituce a rozhovor se pak odvíjel v kontextu mých otázek tímto směrem. Konkrétní otázky řešení ochrany osobnosti, skrytých kamer a provokace jsem proto vedl v rovině, která čtenářům přiblíží vhléd kreativního producenta ČT.

Ochrana osobnosti a osobnostních atributů a skrytá kamera

Kubica dále konstatuje, že veřejný zájem je subjektivní pojem, který je vždy otázkou dialogu mezi producentem, režisérem a dalšími kolegy v České televizi, včetně právního a programového oddělení. Je důležité, aby producent věřil, že jedná ve veřejném zájmu a v souladu se zákony.

Dále dodává, že dnešní doba je velmi přísná ohledně natáčení lidí bez jejich souhlasu. Na rozdíl od 60. let, kdy se běžně používala skrytá kamera a lidé nebyli informováni, dnes není možné natáčet lidi bez jejich vědomí a souhlasu: „...To je strašně zajímavá otázka, ale tak ano, skrytá kamera by se měla prostě používat v nejkrajnějších případech, no prostě stejně jako odposlechy. Vždycky to musí být o smyslu toho, co chcete ukázat. No tak jako rozumím, otázka zní: daly by se řešit *Hranice práce* bez té skryté kamery? Možná jo. Když budu upřímný, chápejte. Myslím si, že jo... ale je možný, že třeba ta Apolena to vidí trochu jako přetahovanou.“⁹⁹

Provokace

Otázkou provokace a otázkou trestně právní roviny jsme se opět zabývali z institucionálního pohledu. Kubica navrhuje do procesu výroby zahrnout právní odborníky už při samotné výrobě, ke kterým by mohli tvůrci, producenti, dramaturgové chodit už v průběhu pro stanoviska a rady.

„A vlastně si myslím, že je velkej neduh Český televize, že tam vlastně nejsou lidi, kteří by vzali v úvahu obecné právo, to znamená obecnou rovinu ochrany osobnosti a další, takový to právo vnějšku. A vlastně by tam měl být vědomej právník, kterej ví že spolupracuje na filmu, kterej má společenský význam a kterej se bude vždycky pohybovat na hraně. Obráceně to znamená, že by tam měla být právní autorita, která ví, co je investigativní film nebo intervenční film nebo jakýkoliv druh filmu. Ví, že tam můžou nastat konkrétní problémy, a zavčas je schopen jak dramaturgům, jak šéfovi tvůrčí skupiny, tak samozřejmě tvůrcům, popřípadě zakázkovému výrobcí říct: na tohle

⁹⁹ Rozhovor PK

si dejte pozor, tohle hlídejte a tak. A tohle to je ten základní moment a to je ten obrovský neduh Český televize, protože ona řeší problémy ex post, nikoli předem.“¹⁰⁰ Petr Kubica poukazuje na zásadní problém producentství intervenčních dokumentárních filmů, kterým je v rámci instituce absence právní konzultace v průběhu výroby, aby se tvůrci mohli na rizika spojená s výrobou zavčas připravit. To má za důsledek to, že se právně hodnotí, stejně jako u dvou předchozích filmů, až hotové dílo, kdy jsou nasnadě už jen radikální změny, kterým by se dalo za jiných okolností jednoduše předejít: „...To si myslím, že je obecně problém České televize, že vlastně vy jako producent, a já jsem byl producent opravdu řady kontroverzních témat, nemáte k dispozici od samého počátku právní služby. To znamená, že vy vlastně nemáte autoritu, která by s váma mohla předjímat určité problémy. A je jedno, jestli v zakázkové výrobě nebo ve vlastní výrobě.“¹⁰¹

Rada pro začínající producenty intervenčních dokumentárních filmů

„Obecně prostě... Aby vedli debatu s právníkem. Ne, aby od něj chtěli nějaký stanovisko, ale aby vlastně ty zkušenosti získávaly v dialogu s právníkem, protože ta spleť zákonů je prostě čím dál větší. A pro ten dokument ohrožující.“¹⁰²

V debatě jsem podotkl že předchozí respondenti mluvili o tom hlavně se nebát a jít do jádra uměleckého záměru i za cenu zvýšeného rizika. Na to reagoval tímto: „Chápete, to je takový ten typ hrdinství, že jdu prsama proti zákonům. Ale každej exekutor pošle 20stránkovéj papír, ve kterým se nevyznáte v každý druhý větě. A nemáte šanci... To znamená že ten svět těch zákonů je prostě opravdu labyrint. Labyrint, ve kterým se velmi rychle ztratíte a veškerá hrdost a veškerá víra v to, že konáte správně, jde do pr*ele ve chvíli, kdy prostě vám přijde exekutor zaklepat na dveře... A nic s tím neuděláte, protože nikoho stejně nezajímáte. Vy se vlastně jako ten producent musíte chránit. Musíte chránit i to dílo, protože tím, že chráníte to dílo a jste připravený na všechny varianty, tak tím chráníte sami sebe.“¹⁰³

Závěr

V konečném důsledku to v ČT funguje principiálně stejně jako u nezávislého producentství. Právní rámec se ve většině případů řeší až při finalizaci a rizika se

¹⁰⁰ Rozhovor PK

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

hodnotí až v této fázi. S tím rozdílem, že film v ČT projde řadou schvalovacích koleček, která drobnohledem prohlédnou i detaily, které by mimo tento systém mohly do filmu proniknout: „Potom přišla nějaká verze hrubýho, nebo hrubšího střihu, kterou jsme se já nebo dramaturgové podívali, a následovalo klasický schvalovací kolečko v Český televizi, ve kterým jsou lidi s různými úrovněmi podpisových práv.“¹⁰⁴

Toto řešení má za následek, že se odpovědnost přehazuje v rámci schvalovacího procesu, čímž se tříští. Díky tomu jsou pak právní rizika pod větším drobnohledem a je kladen důraz na pečlivé vypořádání práv. Mimo to existuje kodex ČT, který doplňuje pravidla výroby, tudíž funguje jako obranný mechanismus.

5.3. Závěr případové studie

Tato studie se zaměřila na porovnání specifických producentských přístupů intervenčních dokumentárních filmů. Ze studie vyplývá že každý z producentů volí specifický pohled na zmiňovaná rizika. Při zaměření na konkrétní otázky se přístupy lišily, avšak dají se do velké míry zobecnit. Všechny zkoumané filmy vytvořily společenskou diskusi a k jejich výrobě byly použity metody, které popisují v teoretické části práce.

Ochrana osobnosti

V případě *V síti* a *Občan K*, které vznikaly v soukromých produkčních společnostech, se respondenti shodují, že je potřeba si být rizik spojených s touto problematikou vědom. Sami v rozhovorech nastiňovali mnohem více rovin než jen skrytou kameru a souhlas se záznamem a dalším použitím osobnostních atributů. Přístup Klusáka a Dvořáka se lišil v důslednosti přístupu k případným rizikům. Východiskem pro Klusáka byla klíčová konzultace s právníky a policií, na jejichž základě usoudil míru rizika a umělecko-společenské hodnoty díla. Pro Dvořáka bylo východiskem to, že se za něj formou minoritní koprodukce postavila Česká televize, která disponuje právním oddělením a dalšími mechanismy, na které se mohl v otázce rizik spolehnout. Na příkladu filmu *Hranice práce* Kubica popisoval institucionální rozměr těchto rizik. Kubica se v konečném důsledku přiklání k právní jistotě a ověření míry rizika, které

¹⁰⁴ Rozhovor PK

je ale jeho očima viděno jako roztržštěné mezi několik rovin schvalovacího procesu; ČT by si nedovolila pustit ven něco, co by nebylo právně ošetřeno, nebo by veřejný zájem nebyl filmem dostatečně čistě komunikován.

Skrytá kamera

Otázka skryté kamery byla podotázkou k otázce ochrany osobnosti, kde se tvůrci shodli na velmi podobných přístupech. Klusák i „Romeo“ Dvořák v těchto otázkách konstatovali, že je důležité udělat maximum pro to práva vypořádat, a v případě že práva z nějakého důvodu vypořádat nejde, je třeba se do detailu zamyslet nad tím, proč skryté kamery používat a jakou to přinese přidanou hodnotu ve prospěch díla. Toto jinými slovy potvrzuje i Kubica, který dodává tezi, že je třeba se zamýšlet nad tím, aby skrytá kamera či odposlech byly používány pouze v případech, kdy nejde kýžené záběry či informace získat jinak.

Provokace

Provokace je nedílnou součástí intervenčních dokumentárních filmů. Je to otázka, která se v případě této studie dotýká i trestné činnosti či činnosti přestupkové. Zde se názory trochu rozcházejí. Kubica má jako východisko to, že je třeba právní otázky řešit už v průběhu výroby, avšak ČT na to nemá správné mechanismy, což instituci vytýká. Klusák se pečlivě připravuje na všechny eventuality, které mohou nastat, má je předem právně konzultované a je připraven reagovat na situace v rámci samotné výroby. Klusák je připraven jít do případných soudních sporů za předpokladu, že usoudí, že to je ta nejlepší cesta. „Romeo“ Dvořák je v této věci přesvědčen, že je klíčové jít za umělecko-společenským smyslem a při tom respektovat svoje morální hodnoty, neparazitovat a neubližovat, pouze touto formou poukazovat na nepravosti či systémové paradoxy.

Rada producentům intervenčních dokumentárních filmů

Při analýze rozhovorů jsem mimo výše zmíněné došel k závěru, že je třeba k výrobě intervenčních dokumentárních filmů přistupovat individuálně, pečlivě analyzovat konkrétní právní rizika, zároveň se nenechat slepě svázat strachem plynoucích z definovaných rizik, ale být dostatečně informován o jejich dopadech. Na základě toho dělat kroky a rozhodnutí, které váží umělecký záměr a jeho právní dopady. Cílem

těchto filmů je otevírat společenské diskuse na témata, která jsou často sama o sobě na hraně zákona.

Návrhy pro další výzkum

V případě dalšího výzkumu bych se zaměřil na hlubší analýzu jednotlivých právních problémů plynoucích z této práce. Otvírá mnoho podtémat, na něž by se dalo v jednotlivých producentských přístupech zaměřit. Zdůraznil bych etickou rovinu problematiky. V dalším výzkumu bych se zaměřil na společenský efekt těchto filmů a jejich vliv na společenské změny.

Závěr

Diplomová práce „Rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů“ se zaměřila na analýzu právních a etických rizik s výrobou tohoto specifického subžánru spojených. Cílem práce bylo specifikovat intervenční dokumentární film, právní rámec a popsat konkrétní producentská rizika, kterým tvůrci a producenti těchto filmů čelí. Cílem bylo poskytnout ucelený pohled na problematiku producentských rozhodnutí v tomto kontextu.

Zjistil jsem, že intervenční dokumentární filmy často operují na hraně etických a právních norem, což komplikuje jednoznačnou aplikaci stávajícího právního řádu a její orientaci se v něm. Nekodifikovaný filmový právní rámec důsledně nedefinuje „filmové právo“, čímž intervenčním tvůrcům vytváří specifické výzvy. „Filmové právo“ je součtem různých zákonů a nařízení které postihují každou fázi výroby tohoto filmu.

Práce také poukazuje na důležitost správného vyvážení práva a etiky při výrobě těchto filmů. Tvůrci se často ocitají v situacích, ve kterých musí vyvažovat osobní etiku s právními požadavky, což může mít hluboké důsledky nejen na dílo samotné, ale i na subjekty a komunity zobrazené ve filmech. V práci zdůrazňuji, že je nezbytné, aby právní rámec reflektoval dynamický společenský vývoj a umožňoval tvůrcům dostatečný prostor pro jejich umělecké vyjádření bez zbytečných překážek.

Ze studie vyplývá, že jednotliví producenti mají specifické pohledy na konkrétní rizika. Přístupy se liší v důslednosti ohledu k právním a etickým otázkám, avšak všechny zkoumané filmy vytvořily společenskou diskusi a snad tím dostatečně odůvodnily některé problematické aspekty jejich vzniku. K jejich výrobě byly použity metody, které byly popsány v teoretické části práce.

V závěru je třeba zdůraznit, že producenti intervenčních dokumentárních filmů musí být pečliví a informovaní o právních a etických dopadech svých rozhodnutí. Je nezbytné, aby znali všechny potenciality rizik a jednali tak, aby tato rizika minimalizovali a zároveň maximalizovali tvůrčí svobodu, která je pro tento druh filmu klíčová.

Seznam použitých zdrojů

Monografie

- David, I., *Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva*, Nová Beseda, Praha 2015
- Nichols, B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, Literatura 2
- Srstka, J. & kol., *Autorské právo a práva související*, Leges Praha 2017
- Štern, J., *Producentství v hrané tvorbě*, NAMU Praha 2022

Zákony a dokumenty

- K nepřiměřenému použití podobizen a obrazových snímků“ Občanskoprávní shrnutí 29.05.2012 [online], dostupné z: https://profipravo.cz/index.php?page=article&id_category=11&id_article=256084&csum=80b41457#:~:text=Podobizny%2C%20obrazové%20snímky%20a%20obrazové,3.
- Vzorová smlouva FAMU o osobnostních attributech jednotlivce [online], dostupné z: <https://www.famu.cz/cs/fakulta/studio-famu/vyrobní-listy/>
- Zákon č. 121/2000 Sb. Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). In: *Zákony pro lidi* [online]. AION CS, 2010-2018 [cit. 2018-03-19]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-121>

Články a online zdroje

- Česko-slovenská filmová databáze [online], dostupné z: <https://www.csfd.cz/>
- David, I., „Neuved' nás v pokušení“ [online], 2019, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/neuved-nas-v-pokuseni>
- David, I., „Protagonista dokumentu a skrytá kamera“ [online], 2015, dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/aktualne/protagonista-dokumentu-a-skryta-kamera>
- DOC.DREAM services s.r.o., 2023 [online], dostupné z [https://www.ji-hlava.cz/filmy/moje-nebe-je-horsi-nez-tvoje-pekle#:~:text=Kate%C5%99ina%20Dudov%C3%A1%20\(1987\)%20vystudoval a%20divadeln%C3%AD,jako%20divadeln%C3%AD%20here%C4%8Dka%20a%20re%C5%BEis%C3%A9rka](https://www.ji-hlava.cz/filmy/moje-nebe-je-horsi-nez-tvoje-pekle#:~:text=Kate%C5%99ina%20Dudov%C3%A1%20(1987)%20vystudoval a%20divadeln%C3%AD,jako%20divadeln%C3%AD%20here%C4%8Dka%20a%20re%C5%BEis%C3%A9rka)
- Dumbrovská, M., „7 základních právních rad, kterých se držte při focení nebo filmování osob“ [online], 2021, dostupné z: <https://www.dumbrovska.cz/7-zakladnich-pravnich-rad-kterych-se-drzte-pri-foceni-nebo-filmovani-osob/>
- Cháb, Š., „Práce jako synonymum pro otroctví? Na festivalu Ji.hlava vyhrál český dokument Hranice práce a... Komentář Štěpána Chába“ [online], Krajské listy 2018, dostupné z: <https://www.krajskelisty.cz/vysocina/okres->

jihlava/18110-prace-jako-synonymum-pro-otroctvi-na-festivalu-jihlava-vyhracsky-dokument-hranice-prace-a-komentar-stepana-chaba.htm

- iRozhlas: „Soud poslal Ústečana z dokumentu V síti na dva roky do vězení. Rozsudek je pravomocný.“, [online], dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/v-siti-ustecan-vezeni-soud_2112061201_pj#:~:text=Někteří%20z%20predátorů%2C%20kteří%20se,ho%20soud%20potrestal%20tříletou%20podmínkou
- Kinomaniak [online], dostupné z: <https://kinomaniak.cz/filmy/v-siti>
- Kroulík, P., „Naklonovali diverzanti ze Ztohoven svým členům občanku?“, aktuálně.cz [online], dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/naklonovali-diverzanti-ze-ztohoven-svym-clenum-obcanku/r~i:article:670573/>
- Letochová, M., *Systém podpory Státního fondu kinematografie na podporu českých celovečerních hraných filmů* [online], Masarykova Univerzita 2017, dostupné z: https://is.muni.cz/th/qa3aa/Magisterska_diplomova_prace.pdf
- Oficiální stránky filmu *V síti* [online], dostupné z: <https://vsitifilm.cz/>
- Oficiální stránky MFDF Jihlava [online], dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz>
- Oficiální stránky skupiny Ztohoven [online], dostupné z: <http://www.ztohoven.com/>
- Oficiální stránky společnosti HYPERMARKET FILM s.r.o. [online], dostupné z: <https://hypermarketfilm.cz/o-nas/>
- Preuss, O., „Vadí mi, když mě natáčíš“ [online], 2023, dostupné z: <https://dostupnyadvokat.cz/blog/vadi-mi-kdyz-me-natacis>
- Schmierer, C., „A creative treatment of atuality“ 2012 [online], dostupné z: <https://www.videomaker.com/article/c06/18290-a-creative-treatment-of-actuality>
- Třeček, Č., „Upravené občanky od Ztohoven nejsou trestný čin, rozhodl soud.“, IDNES.cz [online], dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/cerna-kronika/upravene-obcanky-od-ztohoven-nejsou-trestny-cin-rozhodl-soud.A111222_091758_krimi_cen
- Wikipedia: Georg Jellinek [online], dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Georg_Jellinek
- Wiktionary [online], dostupné z: <https://cs.wiktionary.org/wiki/intervention>

Filmy a audiovizuální zdroje

- *An inconvenient truth* (česky: Nepříjemná pravda) [film]. Režie Guggenheim, Davis., USA 2006.
- *Capitalism, a love story* (česky: O kapitalismu s láskou) [film]. Režie Moore, Michael. USA 2009
- *Čelovek s kinoapparatom* (česky: Muž s kinoaparátom) [film], režie: Vertov, D., SSSR 1929
- *Český sen* [film]. Režie Klusák, Vít, Remunda, Filip. ČR 2004
- *Hranice Evropy* [film]. Režie: Rychlíková, Apolena. ČR 2024.
- *Hranice práce* [film]. Režie: Rychlíková, Apolena. ČR 2017

- Klusák, V., *Radio Prostor: Inspirativní rozhovory i zajímavosti z vysílání* [podcast]. Dostupné z: Spotify. ČR 2023
- *Moje nebe je horší než tvoje peklo* [film]. Režie Dudová, Kateřina. ČR 2023
- *Mých posledních 150 000 cigaret* [film]. Režie Bystřičan, Ivo, ČR 2013.
- *Občan K* [film]. Režie: Michal „Romeo“ Dvořák. ČR 2012
- *Právo pro každého. 2. díl: Ochrana osobnosti* [TV pořad, online]. Režie: Rychlíková, Monika. ČT 2014. 16:12, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10604698737-pravo-pro-kazdeho/213563231200006>
- *Šmejdi* [film]. Režie Dymáková, Silvie. ČR 2013.
- *Super size me* [film]. Režie Spurlock, Morgan., USA 2004.
- Uhlová, S., Výborná, L., Švarcová, A.: „Opravdu jsem se bála, vzpomíná na natáčení filmu Hranice práce Saša Uhlová. Téma vyjde i knižně.“ [video, online], iRozhlas 2018, dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/opravdu-jsem-se-bala-vzpomina-na-nataceni-filmu-hranice-prace-sasa-uhlova-tema_1801052151_mos
- *V síti* [film]. Režie: Klusák, Vít, Chalupová, Barbora. ČR 2020

Prameny

- Ústní telefonický rozhovor autora práce s Michalem „Romeo“ Dvořákem z 14.5.2024. V přílohách pomocí AI zjednodušená a zeditovaná transkripce, kompletní záznam rozhovoru v soukromém archivu autora.
- Ústní rozhovor autora práce s Petrem Kubicou z 16.5.2024. V přílohách pomocí AI zjednodušená a zeditovaná transkripce, kompletní záznam rozhovoru v soukromém archivu autora.
- Ústní rozhovor autora práce s Vítem Klusákem z 16.5.2024. V přílohách pomocí AI zjednodušená a zeditovaná transkripce, kompletní záznam rozhovoru v soukromém archivu autora.

Seznam příloh

Příloha 1: Otázky pro respondenty

Váš/tvůj film/y považuji za zdárný příklad toho, že existují cesty, jak intervenční – ve *smyslu této práce* – dokumentární film právně vypořádat do té míry, že je exploatovatelný. Touto studií se chci přiblížit k pochopení, jak nad riziky producentství přemýšlet v případě tohoto subžánru. Je třeba hned v začátku podotknout, že spolu všechny tři okruhy úzce souvisí, zkusme se prosím držet v rámci jednotlivých okruhů. Z mé práce nepřímo vyplývá že eticky ambiciózním a náročným filmům může právo měřit dvojměřem. Z toho plyne producerská morální povinnost tyto otázky řešit. Když se konkrétní řešení nenajde, stále existují cesty, jak z toho ven. Z práce vyplývají tři zásadní právní producerská rizika, která mohou komplikovat jednotlivé části výroby filmu. Pojďme se na ně zaměřit.

Diskuse

Kdybyste měl z níže jmenovaných označit tři nejpálčivější producerská rizika při výrobě filmu, které by to byly, a jak jste nad nimi uvažovali, jaká jste dělali opatření, a proč?

a) Ochrana osobnosti a osobnostní atributy

- a. Skrytá kamera
- b. Urážka na cti, pomluva a křivé nařčení
- c. Problematika zobrazení dětí
- d. Problematika zobrazení drog
- e. Problematika zobrazení sexu
- f. Problematika přístupnosti
- g. Problematika zobrazení institucí a značek
- h. Politika a veřejně činné osoby
- i. Doměnky a manipulace

b) Trestní činy/přestupky a jejich svědectví či nabádání k trestné činnosti

- a. Provokace a princip volavky
- b. Problematika zobrazení dětí
- c. Problematika zobrazení drog
- d. Problematika zobrazení sexu
- e. Problematika násilí

c) Autorské právo a licence

- a. Problematika archivních materiálů
- b. Citace
- c. a další...

Otázky

Z mé práce vyplývá, že při výrobě filmu jste velmi pravděpodobně museli řešit mimo mnoho jiných i otázky (které jsou, mimo jiné, předmětem mé diplomové práce) 1. **ochrany osobnosti a osobnostních atributů**, 2. **skryté kamery** a otázku 3. **provokace**. Proto je ke každé z otázek krátké východisko, v jehož mantinelech se budou kladené otázky pohybovat.

1. *Ochrana osobnosti a osobnostních atributů*

Zákonnou rovinu o ochraně osobnosti a osobnostních atributů rámuje nový občanský zákoník 89/2012 sb. Z něj jednoznačně plyne že pro zachycení a šíření podobizny je možné pouze se souhlasem.

Jak řešíte situace, ve kterých nelze souhlas z nějakého důvodu obstarat?

Jaké jsou důvody k tomu, že souhlasy nejdou obstarat?

Jaké úvahy stojí za rozhodnutím natočený materiál bez souhlasu použít?

Jak řešíte situace, kdy máte natočený materiál, ale nemáte k němu souhlas?

2. *Skrytá kamera*

Skrytá kamera je sama o sobě kontroverzní metodou, protože jde proti samé podstatě ochrany osobnosti. Na druhé straně existují situace, kdy režisér nemá šanci konkrétní situaci zachytit, aniž by tento princip neporušil.

Co vás v tomto případě vedlo k použití skryté kamery? Šlo to teoreticky řešit i bez ní?

Stalo se vám, že byste bez skryté kamery nedokázali naplnit původní záměr filmu? Co to bylo za situaci, a jak jste ji řešili?

Za jakých okolností volíte metodu skryté kamery?

Jaká jsou vaše osobní úskalí s touto metodou?

Kde je vaše pomyslná hranice mezi ochranou soukromí a veřejným zájmem v kontextu použití skryté kamery?

3. „Provokace“

Kapitola zkoumá etické a právní rozměry rizik metody provokace v dokumentárním filmu. Metoda slouží k vyvolání autentické reakce, často ve vztahu k sociálním, politickým nebo kulturním problémům. Tato metoda, zejména když balancuje na hraně trestné činnosti může být účinnou, ale i kontroverzní. Právní problematika je v tomto případě velice komplexní, proto mě u této otázky zajímá primárně její etická rovina.

Otázka:

Ve vašem filmu jste byli svým způsobem trestné činnosti blízko. Jaké byli vaše úvahy ohledně metody provokace při výrobě tohoto filmu a co bylo cílem?

Jak jste nad touto problematikou přemýšleli?

Čelili jste někdy kritice/žalobě/předžalobní výzvě v této věci? Jak jste tuto věc řešili/neřešili?

Závěrečné otázky:

- 1) Kdybyste měl shrnout, jaká jsou nejpalčivější rizika u tohoto typu filmu, jaká to jsou, a jak jím předcházet a/nebo jak k nim přistupovat?**
- 2) Kdybyste měl poradit začínajícím producentům na co si při výrobě takových filmů dávat pozor, jaký přístup volit a co naopak podle vás řešit netřeba, jak by zněla vaše rada?**
- 3) Co pro vás znamená termín veřejný zájem a jak se k němu při výrobě těchto filmů vztahujete?**
- 4) Jaké jsou vaše osobní mantinely pro překročení etických či zákonných mezí?**
- 5) Jak vnímáte rozdíl producenta ČT a nezávislého producenta?**

Příloha 2: Rozhovor s Vitem Klusákem, 16.5. 2024, Praha, osobní rozhovor¹⁰⁵

00:00:49 SPK_1: Dobře, hele píšu. Já jsem ti původně říkal, že to je riziko producentství subverzivních dokumentárních filmů, ale já jsem to změnil na rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů, což samozřejmě může být komplikované definovat. Taky to tam definuji v té práci asi na 20 stránkách, co pod tím termínem myslím, protože mě zajímá ta hrana právně, morální, etická. U filmů, kde nějakým způsobem vstupuješ do reality a pohybuješ se na hraně zákona, morálky a etiky, není to čistě audiovizuální právo, ale hodně to vstupuje do občanského zákoníku, trestněprávní odpovědnosti a tak. V té práci definuji nějaké základní teoretické rizika producentství. Proč jsem ti neposlal ty otázky? Protože...

00:01:44 SPK_1: Mně to vede Jirka Konečný a shodli jsme se, že je lepší to prostě vypálit a potom mám tady nějakou strukturu a pár věcí, na které se doptám. Takže bych začal úplně obecně, když se budeme bavit o "V síti", jaká pro tebe byla jako pro producenta největší rizika? Ta etická jsou víceméně jasná, že to obhájím, ale mě zajímá ta hrana mezi etikou a právem, kde překračuješ tu hranu mezi morální stránkou a právními hrozbami, které z toho zákona nějakým způsobem vyplývají. Jak o tom přemýšlíš, jak to konzultuješ s právníky a úplně obecně to uvést.

00:02:26 SPK_2: Tyhle otázky a dilemata vyvstávaly postupně, protože jsme netušili, s čím vším budeme konfrontováni, co všechno se bude dít. To úplně základní producerské riziko bylo, že to celé rozjedeme.

00:02:52 SPK_2: A těm holkám se třeba nikdo neozve. Že ta mystifikace, která měla vést k tomu, abychom nahlédli do metod sexuálních predátorů, neklapne. To bylo hlavní riziko, ale to nebylo morální, spíš výrobní. A teprve když jsme viděli, že to funguje, že ty holky jsou naopak zavalené množstvím objednávek na video call nebo v šatech, že se na ně hrnou fotky, vzkazy a výzvy na osobní setkání, tak vyvstávala

¹⁰⁵ Pozn aut.: Transkripce ústních rozhovorů byly příliš rozsáhlé a zmatečné, využil jsem tedy nástrojů AI a rozhovory zeditoval do kratší a přehlednější formy. Kompletní transkripce i záznamy ústních rozhovorů se nacházejí v mém soukromém archivu. Všichni respondenti vyjádřili souhlas s nahráváním. To platí pro všechny ústní rozhovory.

řada otázek. Například, do jaké míry budeme zakrývat identitu dotyčných. Jestli budeme totálně rozčtvěřkovávat nebo přijdeme na něco důmyslnějšího. Po poradě s Petrem Kerekesem, slovenským koproducentem, jsme si vzpomněli, že viděl dokument o někom, kdo utekl z islámského státu, a tam použili metodu, že oči a ústa zůstaly zřetelné, ale zbytek tváře byl rozmazaný. Tím jsme se inspirovali. Zvažovali jsme také, zda budeme měnit hlas. Zvukaři nám říkali, že jedině se dá z mužského hlasu udělat pisklavý vysoký nebo robotický, ale to likviduje zřetelnost.

00:05:04 SPK_2: Tak nám s Bárou Chalupovou, která spolurežirovala, přišlo hloupé těm chlapům brát mužskou podstatu tím, že jim budeme dělat ženské hlasy, takže jsme hlasy nechali normální, i když jsme věděli, že to je problematické.

00:05:25 SPK_1: Problematické z toho hlediska, že zákon říká něco ve smyslu, že ten člověk nesmí být v rámci ochrany osobnosti rozpoznatelný jakýmkoliv smyslem nebo jaká byla úvaha za tím?

00:05:37 SPK_2: My jsme v studiu měli právníky, nejenom Františka Vyskočila, ale radili jsme se s dalšími právníky. I když jsme vstupovali do filmu s vědomím, že vynášíme na světlo podstatný fenomén, je důležitější poukázat na fenomén než chránit identitu lidí, kteří se dopouštějí nezákonného jednání na dětech. To bylo riziko, že by nás mohl někdo žalovat. Jeden z predátorů se skrze svého právníka snažil dosáhnout, aby ho z filmu vystříhli.

00:06:52 SPK_1: To je skvělé, protože...

00:06:54 SPK_2: My jsme mu nevyhověli.

00:06:59 SPK_1: Nevyhověli, a byl pak nějaký spor právní, nebo se stáhl?

00:07:03 SPK_2: Nebyl, z jednoho prostého důvodu. Právník nám vyhrožoval, že se jeho klient bude bránit, a já jsem řekl, že pojďme, setkáme se u soudu za účasti médií. Předpokládám, že se ukáže, zda se jeho klient dopustil zločinného jednání nebo ne.

00:07:41 SPK_1: Jsem rád, že to říkáš, protože se dostávám k otázce veřejného zájmu a principů vyššího dobra, které jsou v zákoně definované. Jedním z důvodů, proč píšu tu práci, je, že když jsme dělali "Moje nebe" s Káčou, mě strašně štválo, jak jsme svázaní různými věcmi. Nedávno jsem měl call s producentem "Občana K",

Michalem Romeem Dvořákem, a ten říkal, že nesmíme být svázaní právními věcmi, jděme po podstatě. Když existuje veřejný zájem, filmy jsou důležité. Jak o těch rizicích přemýšlíš obecně, konkrétně ochraně osobnosti, svědectví trestného činu, když je to pro vyšší dobro?

00:09:32 SPK_2: My jsme si to s Filipem kdysi dávno ustanovili jednoduše, řídíme se vkusem a svědomím. Natočíme to a případně ve střížně, když cítíme, že jsme šli přes hranu, to vyřešíme. Když by z toho byl soud, půjdeme do toho, buď se domluvíme, nebo to přestříháme. Nechtěli jsme být svázaní strachem nebo právními komplikacemi. Kodex České televize říká, kdy použít skrytou kameru, a kdyby člověk permanentně studoval kodexy, nic by nenatočil. Řekli jsme si, že nesmíme být svázaní a riskovat.

00:11:34 SPK_1: Jsem rád, že to říkáš, protože to hodně podtrhuje i mou kapitolu o právním rámci, která říká, že kde není žalobce, není soudce. Když děláš věci eticky, cesta se najde.

00:11:52 SPK_2: Možná se neobhájí, ale vznikne důležitý společenský vzkaz. Inspirovali jsme se Yes Manama, kteří dělají neuvěřitelné průsery pro poukázání na principy fungování systému. Oni se pak soudí a využívají toho k publicitě. Říkali jsme si, že když oni mají odvahu to dělat, proč bychom my neměli.

00:13:24 SPK_2: U "Českého snu" to bylo totálně na vodě. Vedlo to k založení hypermarketu, kdyby projekt zkrachoval nebo jsme museli platit obrovské pokuty. Hráli jsme na reklamu a ručili jsme jen tím S.R.O., abychom nespláceli celý život dluh.

00:14:19 SPK_1: To je jeden z modelů, jak dělat dceřiné společnosti pro projekty, které případně nezbaví trestněprávní odpovědnosti, ale finanční ano.

00:14:35 SPK_2: Tahle úvaha byla v pozadí, ale nepamatuju si, že bychom to s právníkem řešili. Řekli jsme si, pojďme radši udělat firmu.

00:14:50 SPK_1: Potom, když jste distribuovali "Český sen", etabloval se hypermarket a děláte pod tím všechny filmy, nebo se tím nějak chráníte? Například u "V síti" nehrozilo likvidační finanční riziko, ale u "Českého snu" nebo jiných žalob na ušlé zisky ano. Chráníte to nebo ne?

00:15:54 SPK_2: Nakonec jsme se nikdy nesoudili. Jediný případ byl, že jsme žalovali ODS, protože zneužili proparádní znaky "Českého snu". Vyhráli jsme nějaké peníze, které jsme věnovali ekologické organizaci Nesehnutí.

00:17:29 SPK_1: To je super. Teď bych se přesunul k dalším otázkám. Potřebuji se zeptat na ochranu osobnosti, která souvisí se skrytou kamerou. Zajímá mě, jak uvažuješ o ochraně osobnostních atributů.

00:18:35 SPK_2: V případě "V síti" bylo etických producentských problémů a výzev mnoho. Museli jsme se postarat o bezpečnost holek, které v tom filmu vystupovaly. Museli jsme zajistit ochranu při předpremiérách a nabídnout psychoterapie.

00:19:22 SPK_1: Mohl bys to rozvést?

00:19:26 SPK_2: Nechtěl bych to rozvádět detailně, ale byla technická opatření, bodyguardové. Museli jsme se postarat o jejich bezpečnost a nabídnout možnost psychoterapie.

00:20:13 SPK_2: Další věc byla propagace filmu, jak nakládat s identitou chlápku na plakátu 18+. Museli jsme upravit verzi pro Českou televizi, zesílit rastr na penisech a vulgárních scénách. Pro Českou televizi jsme také museli pípání vulgarit.

00:21:17 SPK_1: To jsou detaily, které jsem potřeboval.

00:21:19 SPK_2: Další otázkou byla skrytá kamera ve "V síti". Nevědí o tom, že je natáčíte, ale jsou na webu. Bylo to téma?

00:22:13 SPK_2: Nevím, ale pár měsíců před premiérou jsme vedli debatu s právníky o tom, do jaké míry chlápky opravdu vygumujeme. Jeden právník navrhl zveřejnit je, že nás ochrání, ale my jsme se rozhodli, že to neuděláme, protože by někdo mohl ty chlápky vydírat.

00:23:52 SPK_1: Když jste si řekli, že jdete do tohoto tématu, bylo od začátku jasné, že postavíte ateliéry s herečkami?

00:24:03 SPK_2: Byli jsme osloveni nadací O2, která měla výzkum o chování českých dětí online. Byly tam hororové statistiky, že 41 % dětí se setkala s pornografickou

fotkou. O2 chtěla původně natočit spot, ale my jsme řekli, že to je širší téma, které si zaslouží větší projekt.

00:25:39 SPK_2: Když jsme přišli s kontroverzním konceptem, O2 z toho vycouvali a vrátili se až po dokončení filmu, aby podpořili osvětovou kampaň. Původně chtěli jen spot, ale my jsme viděli širší kontext.

00:26:43 SPK_1: To je dobré. Vy jste byli osloveni a když jste vymýšleli koncept, bylo jasné, že postavíte ateliéry a budou tam herečky?

00:27:10 SPK_2: O2 oslovili kreativní agenturu s hororovým konceptem soutěže o online miss, kde holky posílají odvážné fotky. My jsme na to s Bárrou reagovali slovy, kdo bude zodpovědný za sebevraždy dětí? Vymysleli jsme jiný koncept.

00:28:53 SPK_1: Takže jste přetvářeli nějaký koncept?

00:28:57 SPK_2: Ta agentura, když byl film vidět, vykřikovala, že jsme si přivlastnili jejich nápad, ale byli šťastní, že jejich nápad skončil pod stolem.

00:29:26 SPK_2: Lítalo to po internetu, že jsme je okradli, ale nebyly z toho žádné producentské právní konsekvence. Bylo jen popotahování po sítích.

00:30:11 SPK_1: Při výrobě, jaké jsou kompromisy, které jsi musel udělat u "V síti"? Byly nějaké situace, kdy jsi šel proti sobě nebo proti záměru?

00:31:08 SPK_2: Vlastně si na žádné nevzpomínám. Po zveřejnění ukázky se ozval právník jednoho z pánů, ale rozhodli jsme se, že ustoupit nemůžeme. Museli jsme ustát všechny chlápky ve filmu.

00:32:12 SPK_2: Po zveřejnění ukázky se ozvala policie ČR, aby jim předložili natočené materiály, ale zajímali se jen o chlápky, kteří dorazili na osobní setkání. Přesvědčili jsme je, aby začali řešit i ty, kteří si jen psali.

00:34:53 SPK_2: Bylo důležité, aby policie dala najevo, že oboje jednání je stejně závažné.

00:35:03 SPK_2: My jsme s policií byli v neformálním kontaktu už během realizace. Probrali jsme s nimi projekt a oni řekli, že jsou rádi, že něco takového děláme, ale že o tom nevědí, protože by museli jednat.

00:37:19 SPK_1: Když to s nimi prokonzultuješ, uleví se ti, že máš nějakým způsobem jistotu?

00:37:36 SPK_2: Neměli jsme žádné záruky. Policista byl obezřetný, ale řekl, že nám drží palce, i když je to hraniční.

00:37:56 SPK_1: Upozorňovali vás na nějaké rizika?

00:38:11 SPK_2: Uvědomili jsme si, že do filmu musíme zahrnout jen chlápky, u kterých je zřetelné, že se dopouštějí opakovaného jednání. Musí to být průkazné jednání.

00:40:34 SPK_1: Šli jste policii naproti, připravili jste jim podklady?

00:40:40 SPK_2: Bylo to pro nás, abychom se orientovali. Každý predátor měl kartu s informacemi.

00:41:03 SPK_1: To je ideální, když materiály, které vytváříš pro film, reálně mohou někomu pomoci.

00:41:17 SPK_2: Pomáhalo to, protože policie se mohla lépe orientovat v materiálech.

00:41:32 SPK_1: Už budeme končit. Dvě otázky. Kdybys měl dát začínajícím producentům intervenčních dokumentárních filmů jednu radu, co by to bylo?

00:42:03 SPK_2: Řídit se srdcem.

00:42:05 SPK_1: To je super.

00:42:07 SPK_2: Problémy řešit ve chvíli, kdy vstanou. Když se pustím do něčeho odvážného, jít do toho s odvahou.

00:42:35 SPK_1: Jasně.

00:42:36 SPK_2: Když se rozhodneš rozkopnout dveře, musíš tam vlézt, když už do nich kopeš.

00:42:59 SPK_1: Poslední otázka, kterou jsme už probrali. Jestli jste čelili nějaké žalobě nebo předžalobní výzvě?

00:43:40 SPK_2: Častokrát jsme to řešili tak, že jsme lidi požádali, aby do kamery řekli, že dávají svolení. Když nemáme po ruce papír, tak je požádáme, aby nám řekli, že souhlasí.

00:44:06 SPK_1: A když ne?

00:44:07 SPK_2: V případě "V síti" jsme těžko mohli oslovovat predátory, ale u knihy "Kdo chytá v síti" jsme některé oslovili a jeden z výrazných chlapíků v knize vystupuje.

00:44:47 SPK_1: Jasně.

00:44:48 SPK_2: Když někdo mluví před kamerou a ví, že je před kamerou, dává tím souhlas. Pokud se ptáme lidí na osobní věci, musíme mít souhlas. V případě dokumentu, když natáčíme politika při nepravdě, nemusíme žádat o souhlas. Je to individuální.

00:45:47 SPK_1: To jsem potřeboval slyšet, protože v práci polemizuju nad důležitostí souhlasu a nesouhlasu.

00:46:06 SPK_2: Když někdo mluví před kamerou, dává souhlas. Ale když je nasazený redaktor s vylepšeným portem a ptá se lidí na něco osobního, to je jiná věc. Když točíš lidi doma teleobjektivem, to je problematické.

00:47:12 SPK_2: Když jde o hlavní postavy, film jim pustíme před zveřejněním. Vedeme debatu, jestli tam není něco, co jim vadí. Když cítíme zkreslení, vystříhneme to. To jsme dělali i u neonacisty a jeho rodiny. Myslím si, že tenhle princip je správný a produkuje ochraňující, protože lidi si to mohou předem prohlédnout.

00:48:42 SPK_2: Vidí to předem, nejsou zaskočení.

00:48:48 SPK_1: To je skvělé.

00:48:50 SPK_2: Když to nikdo nevyžaduje, netáhnu ho do střížny, ale když to vyžaduje, neváhám.

Příloha 3: Rozhovor s Michalem „Romeo“ Dvořákem, 14.5. 2024, rozhovor po telefonu Praha – Slovensko

00:00:46 SPK_1: Dobrý den, tak ještě jednou děkuji, máte čas teďko?

00:00:51 SPK_2: Jistě akorát jsem se převlíkl, teplý den, víte?

00:00:58 SPK_1: Super, super. Já ještě teda pro začátek formálně. Musím se zeptat, jestli vám nevadí, že si to nahraju pro potřeby diplomky.

00:01:08 SPK_2: Můžete to nahrávat.

00:01:09 SPK_1: Super. Jak jsem říkal do telefonu, píšu diplomku na téma rizika producentství intervenčních dokumentárních filmů. Zajímá mě ta hrana toho bruslení na hraně zákona. A váš film "Občan K." je pro mě emblematický film, který se stává předmětem případové studie. Zajímá mě, jak jste přemýšleli o rizicích v tomto filmu.

00:01:55 SPK_2: Jo, furt to je jedna otázka.

00:01:58 SPK_1: Jo, ono je to tak. Já mám několik struktur, ale v konečném důsledku jsem si říkal, že bych to vedl spíš jako diskuzi a pak se eventuálně doptal.

00:02:12 SPK_2: Ještě technická. Jsem asi nahlas, nebo ty jsi nahlas.

00:02:17 SPK_1: Já to mám nahlas, abych to mohl nahrávat právě.

00:02:20 SPK_2: Jen jestli to není signálem. Nechcete zavolat přes počítač?

00:02:28 SPK_1: Můžeme to udělat, zavolám přes WhatsApp.

00:02:35 SPK_2: Dobrý nápad.

00:02:35 SPK_1: Volám přes mobil, ale zavolám přes WhatsApp.

00:02:39 SPK_2: Lepší přenos.

00:02:41 SPK_1: Jasně, zavolám přes WhatsApp. Díky. Jo, slyšíme se, je to lepší?

00:03:39 SPK_2: Jasně, paráda.

00:03:40 SPK_1: Super. Jak jsem říkal, jde mi o to identifikovat přemýšlení o rizicích producentství při výrobě tohoto filmu.

00:03:56 SPK_2: Je to široké, ale zkusím to.

00:04:02 SPK_1: Nebo spíš nejpálčivější moment?

00:04:05 SPK_2: Zkušenost s tímto filmem?

00:04:08 SPK_1: Prosím.

00:04:10 SPK_2: Nebo obecně?

00:04:12 SPK_1: Ne, právě tento film. Na FAMU jsme měli problém, že nám nechtěli některé věci povolit. Režisérka chtěla zkusit třeba drogy a systém byl problematický. Musel jsem být mediátorem mezi systémem a tvůrčí svobodou. Vybral jsem tři filmy, jeden je váš "Občan K." Zajímá mě nejpálčivější riziko, které jste řešili jako producent.

00:05:21 SPK_2: Chápu. Jsem producent, režisér a člen Ztohoven. Snažíme se ukázat vyšší princip.

00:06:00 SPK_2: Eticky řešíme, že i když jsme na hraně zákona, snažíme se nevytvářet škodu. Díky tomu jsme vyhráli všechny soudy. Snažíme se ukázat vyšší myšlenku. U "Občan K." šlo o otázku, co je víc – člověk nebo digitální záznam. Začali jsme dělat projekt, žili jsme ho rok pod cizí identitou, dokumentovali jsme to. Producentská role byla až poslední, nejdřív jsme byli umělci, potom režiséři.

00:07:32 SPK_2: Snažili jsme se udělat záznam, dokumentovali jsme to různými způsoby. Když projekt dospěl do poloviny a bylo jasné, že se dokončí, věděli jsme, že materiál má smysl.

00:08:50 SPK_1: Rozumím.

00:08:52 SPK_2: Přistupujeme k životu a tvorbě tak, že se nebojíme. Bylo podstatné, aby nevznikla škoda, a proto jsme vyhráli soudy. Nebylo to pro osobní obohacení.

00:09:44 SPK_1: Můžu do toho skočit? Terminus technicus veřejný zájem. Zákony typu ochrana osobnosti, skrytá kamera atd. Jak přemýšlíš nad těmito zákonnými rovinami? V rámci producentství a exploatace filmu musíš přemýšlet nad právními riziky.

00:11:15 SPK_1: Jak se k tomu stavíš v rámci producentství?

00:11:23 SPK_2: Jako tvůrce, režisér a producent jsme na to nemysleli. Řešili jsme to až na konci, když byl film z 90 % hotový. Řešili jsme právní aspekty a skryté kamery na finálním střihu. Nechtěli jsme být omezeni.

00:12:38 SPK_1: Líbí se mi, že to řešíš stejně. Mě to zajímá. Když jste neměli někoho podepsaného, jaké bylo vaše východisko?

00:13:17 SPK_2: Je to zajímavější a větší. Kdyby to byl online dokument na YouTube, neřešili bychom to. Ale měli jsme koproducenta Českou televizi, která chápala, co se snažíme ukázat.

00:14:40 SPK_2: Právní věci jsme řešili až na konci. Prošlo to schvalovacím procesem České televize, včetně právního oddělení. Nebyl žádný moment, kdy bychom měli problém.

00:15:46 SPK_2: Nejdůležitější byly volby a úřednice při zadávání občanky. Neřešili jsme žádné velké problémy.

00:16:55 SPK_1: Nevím, hele, v pohodě.

00:17:00 SPK_2: Bylo jasné, že tady je sedm momentů, které jsou problematické, ale řešili jsme to tak, aby tam nebyly viditelné identifikace.

00:17:48 SPK_2: Je tu ještě rozdíl mezi dokumentem a publicistikou. Publicistika nepotřebuje mít souhlasy jako dokument.

00:18:44 SPK_1: Rozumím.

00:18:46 SPK_2: Tyto otázky musí zaznít. Publicistika má jiné právní rámce.

00:18:59 SPK_1: Můžu se vrátit? Když jste šli do televize, měli jste sedm bodů, které byly problematické. Co byly nejproblematictější body právně a eticky?

00:19:36 SPK_2: Právně nevím, spíš lidsky. Úředníci na svatbě byli uvedeni v omyl, což zakládá skutkovou podstatu trestného činu. Uvedení v omyl je trestný čin, pokud se osoba cítí dotknutá. Na svatbě jsem si bral manželku pod cizí identitou, což bylo absurdní divadlo.

00:20:43 SPK_1: Rozumím.

00:20:44 SPK_2: Úředníci byli uvedeni v omyl, což je trestné. Oni se mohli cítit dotknutí a podat žalobu.

00:21:14 SPK_2: Mohli být předmětem žaloby. Ale myslím, že na závěr byli oslovení a dali ústní souhlas.

00:21:55 SPK_1: Vy jste se snažili získat souhlas, což zákon umožňuje i slovně.

00:22:15 SPK_2: Ano, po zveřejnění projektu jsme požádali úředníky o souhlas. Souhlasili ústně, ale nechtěli podepsat.

00:22:49 SPK_1: Rozumím.

00:22:50 SPK_2: Film byl zveřejněn dlouho po svatbě, projekt byl už známý. Úředníci souhlasili ústně.

00:23:53 SPK_2: Svatba byla pro ně jako každá jiná, souhlasili s tím, že nejsou dotčeni.

00:24:32 SPK_2: Úředníci na přepážce byli za mléčným sklem, identita nebyla zřetelná. Snažili jsme se, aby identifikace byla co nejmenší.

00:25:08 SPK_2: Nevznikl žádný problém, na kterém bychom se pohádali.

00:25:13 SPK_1: To je v pohodě.

00:25:56 SPK_2: Každý projekt je jiný. Když něco natáčíš, ničeho se neboj. Dnešní audiovize má spoustu právních nedostatků.

00:26:38 SPK_1: Chápu.

00:26:58 SPK_2: Nebál bych se a šel bych za tím dílem. Kamera může být zbraň, ale nesmíš sklouznout k šikaně.

00:27:44 SPK_1: Rozumím. Pokud jsi přesvědčený, že děláš dobrou věc, řeš formální věci až potom.

00:28:16 SPK_2: Přesně tak. Dělej to, pokud to nikomu neublíží. Neměj strach a jdi za tím.

00:28:54 SPK_1: Neumím kdy můžeš, kdy prostě neublížu takhle jednoduše.

00:28:59 SPK_2: Ber kameru jako nástroj, ne jako zbraň. Neponižuj lidi před kamerou. Pokud to uděláš dobře, obhájíš to.

00:29:14 SPK_1: Super.

00:30:19 SPK_2: Každý si musí projít tím svým.

00:30:28 SPK_1: Kdybys měl motivovat mladé producenty, jaká věta by byla úderná?

00:30:52 SPK_2: Rada pro producenty intervenčních dokumentárních filmů? Natočil jsem dokument v tunelech metra, což ti dá základní představu, kde nemáš být. Měl bys vědět o právních otázkách, ale nebát se a jít na dřeň věci. Jdi na 200 % za svou vizí.

00:31:49 SPK_2: I když máš právní otázky v hlavě, neboj se a jdi za obsahem. Když to uděláš dobře, obhájíš to.

00:32:50 SPK_1: Super, děkuji moc. Myslím, že mám všechno.

00:33:01 SPK_2: Já taky děkuji. Ještě mi řekni jméno, ať si tě pamatuju.

00:33:05 SPK_1: Vojta Komrží

00:33:08 SPK_2: Komer?

00:33:09 SPK_1: Komrzý, Vojta. Pošli mi email a můžu ti poslat odkaz na náš film, kdyby tě to zajímalo.

00:33:18 SPK_2: Jo, to by bylo fajn. Kdyby cokoliv, piš.

00:33:23 SPK_1: Super, děkuji moc, vážím si toho. Ahoj.

Příloha 4: Rozhovor s Petrem Kubicou, 16.5. 2024, Praha, osobní rozhovor

00:00:00 SPK_1: Nahrávejte si to, mě to nevadí.

00:00:01 SPK_2: Neposílejte to, nebudu vám nic říkat, takže to tady takhle nechám běžet. Jo, já...

00:00:06 SPK_1: Nemusíte.

00:00:08 SPK_2: Ne, tak abyste byl slyšet pěkně.

00:00:10 SPK_1: Tak já musím.

00:00:11 SPK_2: Ztlumím to. Já nejsem dokumentarista, zavřu okno, aby bylo lépe slyšet.

00:00:17 SPK_1: Ano.

00:00:18 SPK_2: Hele, je to jednoduché. V práci definuji, co je intervenční dokumentární film, protože to není terminus technicus. Jedná se o filmy, které jsou na etické nebo právní hraně a tvůrci nějak zasahují do reality. To znamená, že na ně platí nejen filmové právo, ale často i trestní a občanský zákoník. Tato rizika nejsou typická pro producenty hraných filmů. Vybral jsem tři filmy pro případovku, jedním z nich je Apolena s hranicemi práce. Víím, že to dělal Klusák v hypermarketu, ale zpovídal jsem ho na "V síti" a zajímá mě pozice producenta z České televize, protože jste stál za českým žurnálem, že?

00:01:41 SPK_2: Otázka k hranicím práce: Jaká byla největší rizika z pohledu producenta České televize?

00:02:04 SPK_1: V podstatě žádná.

00:02:06 SPK_2: Jak to?

00:02:08 SPK_1: Protože celý cyklus byl realizovaný jako zakázková výroba. Podepsali jsme smlouvu s hypermarketem, který nesl odpovědnost za výrobu filmu. Televize měla schvalovací proces témat, ale do samotné výroby nezasahovala. Schválená témata prošla standardním schvalovacím kolečkem v České televizi, včetně právního oddělení.

00:03:17 SPK_1: Byly díly, ke kterým se vyjadřovalo právní oddělení České televize, konkrétně paní Markéta Havlová. Pro tvůrce to mohlo vypadat jako přetahovaná, ale z pozice kreativního producenta jsme dbali na právní a programová hlediska.

00:03:54 SPK_1: Ale vy jako kreativní producent, vlastně nejen jako kreativní producent, protože to schvalování potom přebírá program, protože musíte mít oddělený program a skladbu programu od vývoje a výroby. V nějakou chvíli se program vyjadřoval k těm tématům. Dramaturgové programu a v nějakou chvíli program přebírá pořady. Takže tam vstupovalo právní oddělení, což někdy vede k takové nevďěčné pozici, protože na jedné straně zastupujete instituci, na druhé straně bráníte míru umělecké nebo autorské tvorby.

00:04:59 SPK_1: Instituce s vámi začne mluvit skrze právní oddělení. Takže tam mohlo být přetahování, ale musíte vzít v úvahu celé to vyčerpání tvůrců a vše, co směřuje k tomu, aby vůbec dílo vzniklo. Najednou přijde někdo z televize a začne vyprávět tvůrcům, kteří jsou vyčerpaní, že některé věci se nelíbí právnímu oddělení nebo má k nim výhrady. A vy to musíte tlumočit, ale ta rizika tam nejsou žádná v tomto případě výroby, protože rizika jdou za zpracovatelem.

00:06:44 SPK_2: Rozumím. Mám tři zásadní otázky: ochrana osobnosti, trestní činnost a vypořádání autorských práv. Jak se Česká televize staví k natáčení skrytou kamerou bez souhlasu protagonisty?

00:07:18 SPK_1: Vždy se snažíme získat souhlas. Pokud ho nemáme, nepustíme to do vysílání. Občanský zákoník umožňuje každému se bránit.

00:07:54 SPK_2: Setkal jste se někdy s tím, že by Česká televize shodila projekt kvůli absenci souhlasu?

00:08:17 SPK_1: Před deseti lety byly podmínky možná měkčí. Dnes musíte vždy vyhodnotit, zda je použití skryté kamery adekvátní.

00:09:48 SPK_1: Problém České televize je, že nemá od samého počátku právní služby k dispozici. To znamená, že právní problémy se řeší ex post, kdy už je velmi malá šance něco napravit. Česká televize řeší problémy po vzniku díla, místo aby je řešila předem.

00:11:33 SPK_1: Mělo by tam být právní oddělení, které rozumí investigativnímu nebo intervenčnímu filmu a může předjímat problémy a upozorňovat na ně zavčas. To je velký neduh České televize, že řeší problémy až po vzniku díla.

00:12:26 SPK_2: Chápu, na druhou stranu je zajímavé, že to říkáte, protože to kopíruje proces výroby těchto filmů. Lidé, kteří dělají tyto filmy, často říkají, aby byli odvážní a problémy řešili ve střížně. Je to stejné i v televizi, že se nejdřív natočí a pak se řeší právní rizika?

00:13:05 SPK_1: Televize si je jistá, že nepustí do vysílání nic, co by neschválili dramaturgové programové skladby bez dobrozdání právního oddělení.

00:13:18 SPK_2: Mám tady otázku ohledně skryté kamery. Jak Česká televize řeší ochranu osobnosti, pokud protagonista nepodepíše souhlas s natáčením?

00:14:32 SPK_1: Vždy se snažíme získat souhlas. Pokud ho nezískáme, nepustíme to do vysílání, protože občanský zákoník umožňuje každému se bránit.

00:14:54 SPK_2: Setkal jste se někdy s tím, že by Česká televize shodila projekt kvůli absenci souhlasu?

00:15:05 SPK_1: Možná byly před deseti lety podmínky měkčí. Dnes se všechno zpřísnuje a je třeba vždy vyhodnotit, zda je použití skryté kamery adekvátní.

00:16:00 SPK_1: Vždy musíte vyhodnotit, zda použití skryté kamery odpovídá tomu, co chcete říct. Společenský smysl tam musí být, jinak by se natáčení nedalo obhájit.

00:16:56 SPK_2: Jakou roli hraje etický kodex České televize při schvalování projektů?

00:17:58 SPK_1: Etický kodex je součástí vyjednávání. Každý ho může vyložit jinak a na základě toho se vyjednává. Proces schvalování je složitý a zahrnuje mnoho lidí s různými názory.

00:19:06 SPK_1: V dnešní době bych více přemýšlel nad použitím skryté kamery a zvažoval, zda nelze problém vyřešit jinak. Podepsané souhlasy jsou důležité pro ochranu práv všech zúčastněných.

00:21:12 SPK_2: Veřejný zájem je tedy subjektivní, ale je to vždy o dialogu mezi producentem, režisérem, právníky a dalšími kolegy?

00:21:58 SPK_1: Ano, veřejný zájem je subjektivní a vyžaduje dialog. Musíte věřit, že jednáte v souladu se zákonem a smyslem filmu.

00:22:42 SPK_2: Jakou roli hraje etický kodex při schvalování projektů v České televizi?

00:23:14 SPK_1: Etický kodex je součástí vyjednávání. Každý ho může vyložit jinak a na základě toho se vyjednává. Proces schvalování je složitý a zahrnuje mnoho lidí s různými názory.

00:23:56 SPK_2: Takže je to velmi individuální proces a každý projekt se řeší samostatně?

00:24:12 SPK_1: Ano, každý projekt je jiný a vyžaduje individuální přístup. Každé riziko se stává předmětem debaty a hledá se řešení.

00:25:54 SPK_2: Co byste poradil začínajícím producentům intervenčních filmů?

00:26:46 SPK_1: Vedli debatu s právníkem od začátku. Zákony jsou složité a ohrožující pro dokument. Právník může pomoci předejít problémům a ochránit dílo.

00:27:51 SPK_1: Problém České televize je, že nikdo nechce mít plnou odpovědnost. Právníci vám nikdy nedají bílý šek, ale spíše řeknou, že něco nejde. Nemáte autoritu, na kterou byste se mohl spolehnout.

00:29:07 SPK_1: Musíte přistupovat k vyjednávání jako k procesu, kde každý faktor hraje roli. Někdy je to těžké, ale rozumné vyjednávání může předejít problémům.

00:30:11 SPK_1: Producent by měl být moderátorem procesu a hledat strategii pro schválení a ochranu díla.

00:30:44 SPK_2: Jaká jsou nejpalčivější rizika producentství u intervenčních dokumentárních filmů?

00:31:03 SPK_1: Producent na place není, riziko je, že dílo nebude promítatelné. Musíte vždy zvážit adekvátnost použití skryté kamery.

00:32:50 SPK_1: Dnes bych více přemýšlel nad použitím skryté kamery a zvažoval, zda nelze problém vyřešit jinak. Podepsané souhlasy jsou důležité pro ochranu práv všech zúčastněných.

00:33:58 SPK_2: Co byste poradil začínajícím producentům intervenčních filmů?

00:34:07 SPK_1: Vedli debatu s právníkem od začátku. Zákony jsou složité a ohrožující pro dokument. Právník může pomoci předejít problémům a ochránit dílo.

00:35:04 SPK_1: Producent musí chránit dílo a být připravený na všechny varianty. Dialog s právníkem je důležitý pro hledání alternativ a řešení problémů.

00:36:36 SPK_1: Producent by měl debatovat o rizicích s režisérem a hledat alternativy. Je důležité být obeznámený s právními aspekty, aby bylo možné řešit problémy.

00:37:33 SPK_2: Jaký je rozdíl mezi producentem České televize a nezávislým producentem?

00:37:50 SPK_1: Producent České televize nenese téměř žádná rizika, protože schválené téma prochází kolektivním schvalovacím procesem. Nezávislý producent nese více rizik.

00:38:02 SPK_2: Děkuji moc, Petře.

00:38:02 SPK_1: Není zač, mějte se.