

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Teorie filmové a multimediální tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

DOKUDRAMA:

Aspekty tvorby formátu

Mgr. et Mgr. **David Musil**

Vedoucí práce: PhDr. Milan Kruml

Oponent práce: MgA. Vilém Hakl, Mgr. et Mgr. Jana Kubíčková

Datum obhajoby: 17.-18.10.2013

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, TV and Photographic Art and New Media

DOCTORAL THESIS

DOCUDRAMA:

Aspects Of Format Production

Mgr. et Mgr. **David Musil**

Supervisor: PhDr. Milan Kruml

Opponent: MgA. Vilém Hakl, Mgr. et Mgr. Jana Kubíčková

Dissertation date: 17.-18.10.2013

Degree granted: Ph.D.

Prague, 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

DOKUDRAMA: Aspekty tvorby formátu

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 7.10.2013

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertační práce se zaměřuje na formát dokudrama, který spojuje prvky hraného a dokumentárního filmu s často aktivistickým přístupem tvůrců u zvolené látky. První část se zabývá definicí dokudrama a jeho typologií, jako typu pořadu, který se ve velké míře prosadil v televizi. Druhá část se blíže věnuje prolínání dokumentu a hraného filmu. Poté práce rozebírá rozdílné přístupy ve zpracování dokudrama ve Velké Británii a USA. Tyto dva trhy byly zvoleny záměrně, protože v nich dokudrama vzniklo. Největší část práce je věnována vývoji dokudrama ve Velké Británii, menší mírou se práce věnuje i vývoji dokudrama v USA. Práce neopomíjí ani základní vysvětlení produkční a právní stránky dokudrama a přináší tak komplexní pohled na problematiku dokudrama.

PODĚKOVÁNÍ

Za odborné konzultace a poskytnutou pomoc při vzniku disertační práce bych rád poděkoval:

PhDr. Milanu Krumlovi

MgA. Anně Solilové

PhDr. Iloně Sejkorové

pracovníkům Britského filmového institutu v Londýně

OBSAH:

| | |
|--|-----------|
| 1. ÚVOD | 7 |
| 2. DEFINICE DOKUDRAMA | 10 |
| 2.1. Dokudrama jako dramatizace událostí | 10 |
| 2.2. Dokudrama a užívané termíny..... | 11 |
| 2.3. Typologie dokudrama | 12 |
| 2.3.1. Typy dokudrama podle časové osy:..... | 13 |
| 2.3.2. Typy dokudrama podle typu příběhu a prostředí:..... | 14 |
| 2.3.3. Typy dokudrama podle produkčních měřítek: | 14 |
| 2.3.4. Typy dokudrama podle obsahu: | 14 |
| 2.4. Dokudrama v televizi..... | 15 |
| 2.5. Silný a slabý přístup ke kategorizaci dokudrama | 17 |
| 3. PROLÍNÁNÍ DOKUMENTU A HRANÉHO FILMU | 20 |
| 3.1. Charaktery postav a divák | 21 |
| 3.2. Identifikace s dějem | 22 |
| 3.2.1. Smrt princezny | 22 |
| 4. ROZDÍLNÉ PŘÍSTUPY VE ZPRACOVÁVÁNÍ DOKUDRAMA VE VELKÉ BRITÁNII A USA..... | 25 |
| 4.1. Autorské týmy..... | 25 |
| 4.2. Stírání rozdílů mezi britským a americkým dokudrama | 26 |
| 4.3. Příběh inspirovaný událostí vs. Investigativní rekonstrukce..... | 26 |
| 5. PŘÍSTUPY K DOKUDRAMA VE VELKÉ BRITÁNII..... | 28 |

| | |
|---|-----------|
| 5.1. Raný vývoj předchůdců dokudrama ve Velké Británii..... | 28 |
| 5.2. Počátky televize ve Velké Británii..... | 28 |
| 5.3. Vývoj televizního trhu v UK vzhledem k dokudrama | 33 |
| 5.4. Technologické předpoklady pro vznik dokudrama kolem roku 1960... | 34 |
| 5.5. Dvě nezávislé oddělení v BBC a ITV | 35 |
| 5.6. Dokudrama a soap opera..... | 36 |
| 5.7. BBC 2..... | 38 |
| 5.8. The Wednesday Play..... | 39 |
| 5.9. Up the Junction (1965)..... | 39 |
| 5.10. Cathy Come Home (1966) | 39 |
| 5.10.1. Děj..... | 40 |
| 5.10.2. Rámování a kontext příběhu | 41 |
| 5.10.3. Produkční kontext..... | 42 |
| 5.11. Ken Loach | 42 |
| 5.12. Peter Watkins..... | 43 |
| 5.13. Culloden (1964)..... | 44 |
| 5.14. The War Game (1965)..... | 45 |
| 5.15. Sedmdesátá léta | 46 |
| 5.16. Osmdesátá léta..... | 47 |
| 5.16.1. Invasion (1980)..... | 47 |
| 5.16.2. Death of a Princess (1980)..... | 47 |
| 5.17. Srovnání čtyř dokudrama | 47 |

| | |
|---|-----------|
| 5.18. Podrývání televizního naturalismu | 49 |
| 5.19. Devadesátá léta až současnost | 49 |
| 5.19.1. Hostages (1992)..... | 49 |
| 5.19.2. Fighting for Gemma (1993) | 50 |
| 5.19.3. Hillsborough (1996)..... | 50 |
| 5.19.4. Bloody Sunday (2002)..... | 51 |
| 5.19.5. The Deal (2003) | 51 |
| 5.19.6. The Queen (2006)..... | 52 |
| 5.19.7. The Government Inspector (2005) | 53 |
| 5.19.8. Hunger (2008) | 53 |
| 5.20. Sto nejlepších televizních pořadů podle BFI | 54 |
| 6. VÝZNAMY A SMYSL DOKUDRAMA | 56 |
| 6.1. Motivace tvorby dokudrama | 56 |
| 6.2. Konstruovaná realita a hraná realističnost dokudrama | 57 |
| 6.3. Proces selektivní mobilizace..... | 58 |
| 7. PŘÍSTUPY K DOKUDRAMA V USA | 60 |
| 7.1. Počátky televize v USA | 60 |
| 7.2. Raný vývoj předchůdců dokudrama v USA | 62 |
| 7.3. Movie of the Week | 64 |
| 7.4. Televizní vs. filmové dokudrama v USA..... | 65 |
| 7.5. Sub-průmysl kolem dokudrama v USA | 67 |
| 7.6. Bulvarizace amerického dokudrama | 67 |

| | |
|---|-----------|
| 7.7. Další citovaná dokudrama z USA..... | 69 |
| 7.8. Rozdíly mezi americkým a britským přístupem..... | 70 |
| 8. PRAKTICKÁ TVORBA DOKUDRAMA | 72 |
| 8.1. Režie a herectví | 73 |
| 8.2. Typy témat..... | 74 |
| 9. PRÁVO A DOKUDRAMA | 76 |
| 9.1. Programové kodexy | 76 |
| 9.2. Nestrannost..... | 77 |
| 9.2.1. Davis vs. Costa-Gavras..... | 78 |
| 9.3. Soudní spory a rozdíly v chápání práva..... | 79 |
| 9.4. Regulace a cenzura | 80 |
| 9.5. Právní normy..... | 80 |
| 9.6. Veřejný zájem a informovanost..... | 82 |
| 10. ZÁVĚR..... | 84 |
| 11. LITERATURA..... | 87 |
| 11.1. Knihy | 87 |
| 11.2. Tištěná periodika..... | 90 |
| 12. Seznam vyobrazení | 92 |

1. ÚVOD

Hranice mezi fakty a fikcí ve filmu a televizi se rozostřují. Důkazem toho je dokudrama. Kombinuje či provazuje dokument s hraným filmem a patří k divácky velmi atraktivním formátům. Může přispívat ke společenské diskuzi nad aktuálními tématy, která mohou mít různá řešení.

V českém kulturním prostředí však zatím komplexnější informace o tomto formátu chybí. Tato práce vybrala několik různorodých hledisek, jak lze k dokudrama přistupovat. Bude se je snažit popsat teoreticky, z pohledu práva nebo pomocí praktických zkušeností spojených se vznikem těchto filmů či televizních pořadů a stanovit, jaký typ pořadu či filmu se za dokudrama dá považovat.

V rámci časové osy se práce bude pohybovat zejména v posledních padesáti letech. Představí několik filmů či pořadů z doby před rokem 1960, které lze považovat za předchůdce dokudrama. Důraz bude kladen zejména na etablování dokudrama díky televizní dramatické tvorbě v šedesátých letech dvacátého století. Práce popíše i filmy a pořady z pozdější doby a částečně se bude věnovat i současnému vývoji dokudrama. Dále se bude věnovat definování formátu a jeho typologii nebo rozdílnými kulturními a právními přístupy ve Velké Británii a USA. Práce také zmíní historický vývoj dokudrama v obou zemích, které bude dále vzájemně porovnávat i v dalších aspektech.

Textu výrazně pomohl sběr materiálu během doktorské stáže v Britském filmovém institutu v Londýně. I proto se práce zabývá více britským než americkým přístupem ke tvorbě dokudrama. Dle mínění autora hrála Velká Británie při postupném vývoji formátu dokudrama důležitější roli než USA. Ostatní, zejména evropské země, byly co se týče vývoje dokudramat oproti Velké Británii či USA pozadu o mnoho let a spíše přejímaly již vyzkoušené produkční postupy; i proto se jimi tato práce nezabývá.

Rozvoj dokudrama ve Velké Británii byl způsoben zejména skutečností, že již v roce 1955 vznikla první evropská soukromá televize ITV¹ a veřejnoprávnímu programu BBC tak vznikla silná konkurence². Soukromé televizní stanice vedle veřejnoprávních stanic v dalších evropských zemích začaly vznikat až během osmdesátých let dvacátého století³, se třicetiletým zpožděním oproti Velké Británii.

Naopak americký případ je zase těžko převoditelný do evropského kulturního prostoru, protože televizní trh a zacílení na diváka tam funguje velmi rozdílně. Američané např. vůbec neznají termín veřejnoprávní či státní televize, televize tam vždy byly v soukromých rukou⁴.

V posledních letech se formát dokudrama začal objevovat i v původní tvorbě českých autorů. Respektive tito autoři některá svá díla takto začali označovat. Ne vždy však oprávněně. Tato práce sice nebude hledat a mapovat možná česká dokudrama, ale bude se snažit stanovit, co za dokudrama může být považováno a co nikoliv a přispět tak k debatě, která se v České republice rozběhla.

Rozsah práce neumožňuje věnovat se problematice dokudrama zcela do hloubky, ale umožní více než jen základní orientaci v problematice dokudrama.

¹ ITV (Independent Television) začala vysílat 22. září 1955, ale vznikla již zákonem z

² Druhý program britské veřejnoprávní televize BBC2 vznikl až v roce 1964. Blíže: <<http://en.wikipedia.org/wiki/BBC2>>

³ Např. ve Francii vznikla první soukromá televize TF1 až v roce 1987 privatizací dosud prvního programu veřejnoprávní televize. Blíže: <<http://en.wikipedia.org/wiki/TF1>> nebo <http://en.wikipedia.org/wiki/France_T%C3%A9l%C3%A9visions>

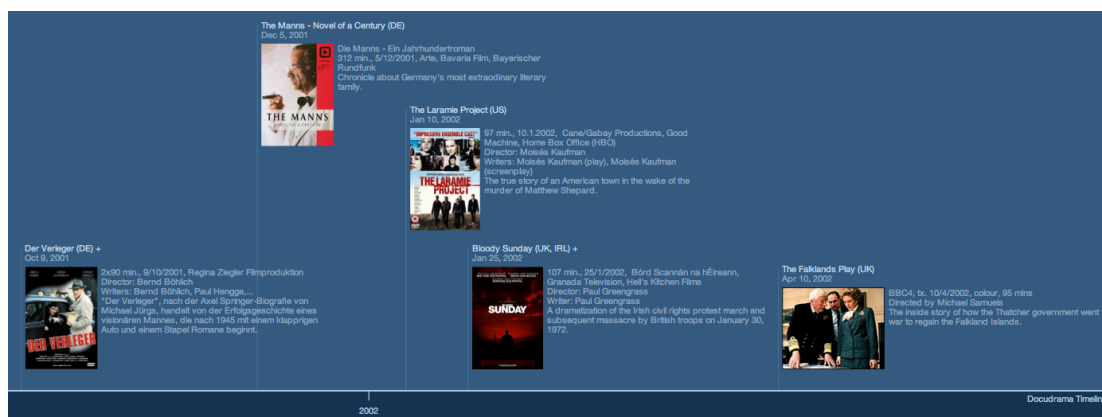
⁴ Ani výjimky, jako např. televizní stanice PBS (Public Broadcasting Service), která vznikla v roce 1970, nejsou přeneseně veřejnoprávní televize, ale spíše občanská sdružení, která stát centrálně neřídí ani nefinancuje. Blíže: <<http://en.wikipedia.org/wiki/PBS>>

Tato práce si klade otázku, jakým způsobem lze dokudrama odlišit od hraného a dokumentárního filmu, když oběma žánry tak silně prostupuje; a jak rozdílné jsou tvůrčí nároky dokudrama vůči těmto klasickým žánrům.

Pozn. 1: Práce popisuje dokudrama televizní i filmová, proto lze označení "program", "pořad", "film" brát často jako synonyma. Práce termín dokudrama neskloňuje.

Pozn. 2: Většina v práci zmiňovaných pořadů nebo filmů není v českém prostředí příliš známá a často nemá české ekvivalenty; proto až na výjimky jsou užity originální anglické názvy či v případě neanglických filmů jejich ekvivalenty v angličtině, které lze díky tomu snadněji dohledat např. na internetu.

Pozn. 3: Pokud text zmiňuje určité důležité dokudrama, snaží se ho dokumentovat tzv. filmovou kartou, která obsahuje základní informace o díle. Jednotlivé karty jsou součástí širší databáze filmů, která je postupně zpracovávána autorem jako podklad pro další studium a pro účely přednášek.



Obr. 1.1. Filmová databáze dokudrama.

2. DEFINICE DOKUDRAMA

Dokudrama je termín, který má různorodé významy pro různorodé lidi v různorodých dobách⁵.

Definovat dokudrama je tedy velmi obtížné. Tento formát lze najít v mnoha variantách. Od novinářské rekonstrukce, přes pojetí blížíící se dokumentárnímu filmu, nebo dokudrama, které lze těžko rozeznat od dramatizace ve formě televizního filmu.

Když se filmy a pořady s určitou specifickou strukturou začaly označovat jako dokudrama, nebyly ani novou výzvou pro televize, ani nebyly homogenním formátem, který by se dal přesvědčivě definovat a klasifikovat. Tento formát však v nebývalé míře provokoval, budil kontroverze a bořil hranice cenzury tím, jak se různými formami snažil hledat nové formy sdělení a prezentoval kombinaci dramatu a dokumentárních postupů jako druh inovace. Proto charakteristika⁶ dokudramatu by se měla spíše zabývat tím, jak dokudrama rozbilo konsenzuální nazírání na sociální realitu.

2.1. Dokudrama jako dramatizace událostí

Dokudrama je směs faktů a fikce. Tematicky se věnuje dramatizaci událostí, faktů či historických osobností, které vychází z paradigmatu naší současné historické paměti. Je to snaha prostřednictvím televize či filmu, spojením vhodných herců, dialogů, kostýmů či stavby, znovuvytvořit, či co nejdříveji napodobit, obecně známé události⁷, případně dohrát jejich méně známé či neznámé skutečnosti.

⁵ Goodwin – Kerr – Macdonald 1983: 2.

⁶ Zejména televizního dokudramatu.

⁷ Hoffer – Nelson 1978: 21.

Přesnost obsahu popisované události se díky nutnosti audiovizuální zkratky může hodně lišit od události samé. Toto není podmíněno pouze záměrem, ale také okolnostmi jako je rozpočet, lhůta vzniku scénáře, délka natáčení, režisérský pohled a další. I přes výše popsaná omezení daná tvůrčími procesy, typy médií i druhy publika, pro které daný film či pořad vzniká, se tvůrci dokudrama snaží vytvářet díla, blížící se co nejvíce skutečnosti. Tím se dokudrama odlišuje od obyčejného historického či historizujícího filmu či televizního pořadu, kde je s fakty často nakládáno velmi volně a míra fikce přebije skutečné události. Proto je často velmi těžké určit, který film či televizní pořad lze do dokudramat počítat a který ne; často záleží pouze na úhlu pohledu posuzovatele.

Dokudrama není pouze rekonstrukcí události, neboť pracuje tu s menší, tu s větší mírou fikce, kdy se autoři snaží podle dostupných pramenů událost dohrát. To, co by si novinář nebo dokumentarista neměli dovolit, je v rámci tvůrčích týmů dokudrama dovoleno. Dokudrama však proto nebude nikdy žánrově lehce zařaditelné. Nebude to typický hraný film ani typický dokumentární film, ale vždy jakýsi průřez obou forem.

2.2. Dokudrama a užívané termíny

Dokudrama můžeme říkat různě; a také se tak v různých státech děje. Např. ve Velké Británii se užívá název „drama-documentary“ nebo „drama-doc“, naopak ve Spojených státech užívají většinou termín „docudrama“, který také přejímá tato práce; avšak v počestlé verzi „dokudrama“.

Problém není ve jméně, ale v definici, co dokudrama představuje, a které varianty termín dokudrama zastřešuje. Existuje totiž mnoho příbuzných typů dokudrama⁸ s různými názvy, pro které často nemáme český ekvivalent:

- Dramatic reconstruction.

⁸ Rosenthal 1995: 15.

- Faction
- Reality-based films
- Murdofact. Murdotainment
- Fact-based dramas
- Biopics

2.3. Typologie dokudrama

Dokudrama představuje širokou škálu dramatických forem od životopisné nebo politické analýzy, až po historické rekonstrukce a další formy. Společných znaků dokudramat není mnoho. Dají se za ně označit dvě věci:

- dokudrama je založeno nebo inspirováno konkrétní událostí či životy konkrétních lidí
- dokudrama vychází z rekonstrukce událostí, které se staly v nedávné či ne příliš vzdálené minulosti, nebo je divák má ve své paměti⁹ či o nich přemýšlí¹⁰

Dokudrama s sebou nese prvky dokumentárního filmu – většinou kusu historie, ale i historie nedávno minulé či rekonstrukce hypotetické události¹¹. Prvky dramatu naopak předurčuje práce s herci či filmové postupy v rámci natáčení. Dokudramata se na rozdíl od dokumentárních filmů vyhýbají

⁹ Např. znalost z dějepisu ve škole nebo z médií.

¹⁰ Např. budoucnost vzhledem k charakteru současnosti – viz. např. studená válka a možnost atomového výbuchu apod.

¹¹ Např. rekonstrukce přepadení zpracované jako dokudrama.

komentářům a v podstatě rekonstruuji realitu ve filmu, dle pravdivého příběhu¹².

Základem dokudrama je dobrý scénář, v němž je největší důraz kladen na narativní postupy tvorby příběhů. Jde hlavně o fakta, která musí být vždy shodná s realitou; ostatní se naopak smí v příběhu dotvářet.

Proto existuje tolik definic dokudrama. I přední tvůrci dokudrama se nejsou schopni mezi sebou dohodnout, jak by mělo být dokudrama definováno a jaké znaky jsou u něj klíčové.

Typologie se měnila i v rámci vývoje dokudramat a je důležité upozornit na několik úhlů pohledu, který typologii definuje podle typu příběhu, podle časové osy, prostředí, produkčních měřítek a dalších:

2.3.1. Typy dokudrama podle časové osy:

- historická rekonstrukce (bez komentářů, opravdový dramatický příběh)
- historické dokudrama¹³, které popisuje události starší než deset let
- historie, která se stala v nedávné minulosti; ale i rekonstrukce pouze podle dohadů
- aktuální událost¹⁴, která se nejvíce blíží klasickému dokumentárnímu filmu

¹² Pravdivost výsledné výpovědi může být relativní. Vzhledem k informacím, které lze v době vzniku dokudramatu získat a ověřit.

¹³ Tzv. Docudramatic history.

¹⁴ Tzv. Semi-documentary dokudrama.

2.3.2. Typy dokudrama podle typu příběhu a prostředí:

- příběhy prolínající se s sci-fi (neuvěřitelná až fantaskní témata)
- příběhy prolínající se s bulvárem či jinou formou reality TV
- příběhy konkrétních všeobecně známých postav, které ještě žijí a které se ztvárňují do pro ně typické vizáže i stylu¹⁵
- příběhy založeny na pravdivých událostech nebo jako znovu utváření událostí

2.3.3. Typy dokudrama podle produkčních měřítek:

- dokudrama jdoucí do filmové distribuce
- televizní dokudrama vztahové
- televizní dokudrama publicistické¹⁶

2.3.4. Typy dokudrama podle obsahu¹⁷:

- referenční obsah (popis reálného případu)
- reprezentační obsah (reportážní pojetí)
- manipulační obsah (zobrazování nepodložených informací)

¹⁵ Pokud je možné z etického hlediska.

¹⁶ Vztahové a publicistické dokudrama v televizi se nejvíce využívá v rámci amerického systému Movie of the Week, který práce popisuje níže.

¹⁷ Corner in: Rosenthal 1999: 45.

- tematický obsah (popis oficiálních stanovisek a postojů)

Existuje mnoho přístupů¹⁸ dokudrama, které aktivně hledají jeho přesnější označení a snaží se dokudrama kategorizovat. Každá odborná publikace však přichází s odlišnou kategorizací, které se vzájemně neprotínají.

2.4. Dokudrama v televizi

Dokudrama je těžké zařadit do funkční televizní programové kategorie, neboť programy tak označované často nemají podobnou pevnou strukturu. Dokudrama je spíše debata nad snahou o co nejvěrnější zobrazení reality formou audiovizuálního záznamu.

Pokus definovat a klasifikovat tento hybridní cross žánr v rámci televize je však zajímavý. Ne protože se dokudrama stalo zejména díky televizi velmi úspěšným¹⁹, ale protože dokudrama svým výzkumem a stanovováním jasného úhlu pohledu na dané téma²⁰ odhalovalo mechanismy vnitřní kontroly jednotlivých televizí²¹, které se díky tomu postupně otupovaly a vedly k větší autorské svobodě obecně.

Ve skutečnosti mnoho tvůrců dokudrama popíralo, že jejich drama s historickou tematikou, kde využívali dokumentární styl zobrazování událostí, je dokudrama. Přitom právě jejich zejména televizní programy se staly klíčovými díly, které rozdmýchaly veřejné mínění²² a díky nim mohla odborná veřejnost snáze v diskuzích o dokudrama a jejich formách stanovit, jaký typ

¹⁸ Snad je lze označit i jako "školy" dokudramatu.

¹⁹ Tato teze bude vysvětlena v dalších kapitolách.

²⁰ Ať představovalo snahu o co nejpravdivější zobrazení reality či nikoli.

²¹ Zejména v 60. a 70. letech.

²² Např. filmy Ken Loacha nebo Petera Watkinse, zmíněné níže v této práci.

pořadu či filmu může být označován jako dokudrama. Naopak produkce, které veřejně deklarovaly, že natáčí dokudrama, hrály v diskuzích o formách a snahách definovat, co je dokudrama, nevýznamnou úlohu.

Pokud využijeme souhrn televizních formátů a žánrů podle Britského filmového institutu, nalezneme "drama-documentary" neboli dokudrama v sekci hraných dramatizací (na začátku souhrnu, mezi kostýmními dramaty, sci-fi, westerny či akčními seriály), a nikoli v sekci dokumentárního filmu (zcela na konci souhrnu). Dokudrama, kterému se věnuje tato práce, není dokument s hranými prvky, ale spíše hraný film či pořad s prvky dokumentu, dohrávající nějakou autentickou událost.

DRAMA

| | |
|---|--|
| Studying Television Drama (G.W. Brandt/J. Tulloch) – Robin Nelson | |
| The Single Play (<i>The Wednesday Play/Play for Today</i>) – Glen Creeber | |
| The Western (<i>Alias Smith and Jones</i>) – William Boddy | |
| The Action Series (<i>The Man from UNCLE/The Avengers</i>) – Toby Miller | |
| The Police Series (<i>Hill Street Blues</i>) – Lez Cooke | |
| Hospital Drama (<i>ER</i>) – Jason Jacobs | |
| Science Fiction (<i>Star Trek</i>) – Luke Hockley (<i>The X-Files</i> – Catherine Johnson) | |
| Drama–Documentary (<i>Cathy Come Home/The Day After</i>) – John Corner | |
| The Mini-Series (<i>Roots/The Singing Detective</i>) – Glen Creeber | |
| Costume Drama (Jane Austen adaptations) – Robin Nelson | |
| The Teen Series – Rachel Moseley (<i>Buffy the Vampire Slayer</i> – Catherine Johnson) .. | |
| Post-modern Drama (<i>Twin Peaks</i>) – Adrian Page (<i>Ally McBeal</i> – Robin Nelson) ... | |

SOAP OPERA

| | |
|--|--|
| Studying Soap Opera – Anna McCarthy (<i>Dallas</i> – Glen Creeber) | |
| Realism and Soap Opera (<i>Soul City</i>) – Anna McCarthy | |
| Soap Operas and their Audiences (<i>A Country Practice</i>) – John Tulloch | |
| The Telenovela (Brazilian Telenovelas) – Thomas Tufte | |

COMEDY

| | |
|---|--|
| Studying Comedy – (Humour Theory) – Brett Mills | |
| Sketch Comedy (<i>Monty Python's Flying Circus</i>) – Steve Neale | |
| Situation Comedy, Part 1 – John Hartley | |
| Situation Comedy, Part 2 (The Unruly Woman Sitcom: <i>I Love Lucy, Roseanne, Absolutely Fabulous</i>) – Jane Feuer | |
| The 'Gay' and 'Queer' Sitcom (<i>Will and Grace</i>) – Jane Feuer. | |
| Adult Animation (<i>The Simpsons/South Park</i>) – Kevin Donnelly | |

POPULAR ENTERTAINMENT

| | |
|---|--|
| The Populist Debate – Toby Miller | |
| The Quiz Show (<i>Who Wants to be a Millionaire?</i>) – William Boddy | |
| The Celebrity Talk Show (<i>The Tonight Show</i>) – Jane Shattuc | |
| The Confessional Talk Show (<i>The Oprah Winfrey Show</i>) – Jane Shattuc | |
| Sport (The Super Bowl) – Rod Brookes | |
| Music on Television (Music Television [MTV]) – Kevin Donnelly | |
| Daytime TV – John Hartley | |
| Advertising – Anna McCarthy | |

CHILDREN'S TELEVISION

| | |
|---|--|
| Studying Children's Television (<i>Goodnight, Mr. Tom</i>) – Máire Messenger-Davies | |
| The Child Audience (Pre-school Programming) – Máire Messenger-Davies | |
| Moral Panics (<i>Teletubbies</i>) – Paul Wells | |
| Children's Cartoons (Cartoon Controversies) – Paul Wells | |

NEWS

| | |
|---|--|
| Studying Television News – ('The Propaganda Model of News': Herman and Chomsky) – Justin Lewis | |
| Analysing Television News – Justin Lewis (How to Analyse a TV News Programme – John Hartley) .. | |
| Constructing News Values (Gatekeeper Studies) – Jackie Harrison | |
| Objectivity and Television News (The BBC and Impartiality) – Jackie Harrison | |
| The Infotainment Debate – John Hartley | |
| The Globalisation of Television News (CNN) – John Hartley | |

DOCUMENTARY

| | |
|--|--|
| Studying Documentary – John Corner | |
| Form and Content in Documentary Study – John Corner | |
| Documentary Realism (Documentary Fakes) – John Corner | |
| Observational – Fly-on-the-Wall – Documentary (New Reflexive Documentary – 'The Broomfield Film') – Stella Bruzzi | |
| Docusoaps ('Accidental Footage') – Stella Bruzzi | |
| Reality TV (<i>Big Brother</i>) – Jon Dovey | |
| Educational Programming (Discovery Channel/ <i>Walking With Dinosaurs</i>) – Kevin Donnelly | |

Obr. 2.1. Televizní formáty a žánry podle Britského filmového institutu²³

2.5. Silný a slabý přístup ke kategorizaci dokudrama

Klasifikace pojmů je samo o sobě velmi podstatné, dokonce i když nezní analyticky. Programy či filmy, které se samy označovaly jako dokudrama, nebo které tak byly označovány někým zvenčí, se objevily v mnoha podobách.

²³ Creeber ed. 2008: v-vi.

Různorodé definice a kategorizace, které byly popsány výše by šlo obecně zjednodušit do silných a slabých pokusů o definici.

Silný přístup rozlišení zahrnuje do kategorie dokudrama pouze ta díla, která spojují provádění a zvyklosti dramatu a dokumentu na všech úrovních. Tyto díla musí prokázat takový stupeň zobrazení událostí, který je založen na aktuálních událostech a využít jak hrané, tak dokumentární postupy. Sem mezi²⁴ "čistá" či "pravá" dokudrama patří např. *Cathy Come Home (1966)*, *Invasion (1980)* nebo *Death of a Princess (1980)*²⁵. Tímto typem dokudrama se přednostně zabývá i tato práce.

Slabý přístup kategorizace dokudrama spočívá na dvou úhlech pohledu. První zahrnuje dokumenty, které minimálně využívají dramatické rekonstrukce²⁶ nebo již natočený dokument či již ukončenou novinářskou kauzu a převádí toto téma do hrané verze, jako dramatisaci založenou na pouhém opisu dokumentárního filmu či dané kauzy, a nesnaží se přinést o tématu nové informace; pouze kopíruje již ověřené. Často také dochází k užití novinářů do rolí průvodců filmu²⁷ a tím i snahy podpořit v divákovi iluzi reálnosti události a situací.

Druhý úhel slabého přístupu sleduje, že definice dokudrama se může do nekonečna rozšiřovat, protože přibývají typy pořadů, které v ději využívají prvky zobrazující skutečné události²⁸. Poté by však mohlo být dokudrama téměř vše, i např. Shakespearova tragédie Richard III., která sice byla napsána dle skutečné historické postavy, ale Richard III. se díky politickým

²⁴ Pro mnohé batatele, jako např. Alan Rosenthal nebo Derek Paget.

²⁵ Těmto dokudramatům se bude věnovat práce níže.

²⁶ Dokumentární film s prvky hraného filmu.

²⁷ Myšleno herců hrajících role novinářů.

²⁸ Tzv. Factual pořady/filmy/seriály, např. o pádech letadel, smyšlené a zfilmované románky známých osobností, kde jediná pravdivá informace můžou být jména zobrazovaných osob.

důvodům posunul do jedné z nejpropracovanějších záporných postav Williama Shakespeara, i když tomu v reálných dějinách bylo jinak²⁹.

Mezi silnou a slabou kategorizací dokudrama existuje pouze tenká hranice, kterou prostupuje mnoho dalších variant³⁰. Stále tam spojujeme fakta a fikci, hraný a dokumentární film s rozdílným poměrem výše popsaných proměnných. Právě proto vymezení pojmu dokudrama v tomto oddílu akcentovalo tolik různorodých poloh a úhlů pohledu.

²⁹ Stalo se tak tendenčně z politických důvodů.
Blíže: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_III._\(Shakespeare\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_III._(Shakespeare))>

³⁰ Často tolik variant, kolik je tvůrců.

3. PROLÍNÁNÍ DOKUMENTU A HRANÉHO FILMU

Prolínání dokumentárního a hraného filmu do dokudramatu je procesem interakce přirozeného (dokument) a umělého (hraný film). Každé dokudrama má trochu jiný poměr obou veličin. Graficky lze znázornit v následující tabulce např. na těchto čtyřech proměnných:

| PROMĚNNÉ | PŘIROZENÉ | vs. | UMĚLÉ |
|---------------------|--------------------------|-----|--------------------------------|
| HERECKÉ OBSAZENÍ | v interakci mimo nás | x | v interakci díky nám |
| PROSTŘEDÍ | co nejbližší skutečnosti | x | bez důrazu vůči skutečnosti |
| VSTUPNÍ SITUACE | bez úkolů a pravidel | x | naše úkoly a pravidla |
| DĚJ | nezasahujeme | x | zasahujeme |

Obr. 3.1. Tabulka interakce přirozených a umělých proměnných.

Formy dokudramatu se vždy pohybují mezi těmito prostředími, ale nikdy na jeho okrajích.

Lze říci, že dokudrama může mít rozsah od novinářské rekonstrukce po dramatizaci a uchopit příběh v mnoha různých podobách. Některé druhy dokudramat se ve finálním zpracování mohou při sledování pocitově blížit dokumentu, ale na rozdíl od dokumentu vzniká dokudrama na základě podrobného scénáře a realitu se snaží evokovat: herectvím, pohyby kamery, svícením apod. Vše je pečlivě připraveno a nazkoušeno.

Tvůrce dokudrama musí brát v potaz:

PUBLIKUM: čím je téma zajímavé z pohledu diváka

MÍSTO: hlavní prostředí, vedlejší prostředí, doporučená místa realizace

POSTAVY: hlavní postavy, vedlejší postavy

ČAS: výčet událostí, časové hledisko realizace

DĚJ: předpokládané dějové linky

3.1. Charaktery postav a divák

Síla dokudramatu je kromě dobrých rešerší a scénáře také v bagatelizování dramatických momentů děje. Jde o to navodit styl dokumentárního filmu, jehož scény jsou však od A do Z připraveny. Snahou je docílit co nejcivilnějšího hereckého projevu, aby měl divák pocit, že se před ním odehrává ne hraný, ale dokumentární film, kde chování lidí-herců „autenticky“ pokrývá zobrazovanou událost faktograficky přesně.

Dokudrama nechápe charaktery postav v jejich tradičním smyslu. Pokouší se vykreslit individuální postavy z reálného světa, které potkáváme každý den kolem sebe. Dalo by se to s nadsázkou nazvat jako „herectví běžného dne“. Fiktivní nebo románově-beletristické postavy v rámci dokudramat neobstojí. Diváka v rámci dokudramatu chápeme spíše jako voyera, kterého co nejrealističtěji (vzhledem ke zvolenému tématu) vedeme do nitra problému či události.

Dokudrama potřebuje docílit sebereflexe publika. Vtáhnout diváka do příběhu, aby byl poté sám jeho součástí a zaujal vlastní postoj vůči danému tématu, v kterém by mělo být obsaženo co nejvíce souvislostí, které pomůžou divákovi orientovat se.

3.2. Identifikace s dějem

Koncept nezkoušet situace dopředu a využít reálné situace k zachycení děje charakterizuje dokument. Hraný film však tento koncept obrací. V rámci dokudramatu se tvůrci snaží vytvořit reálnou situaci na základě dopředu podrobně nazkoušené situace. Divák má této situaci uvěřit, že se opravdu stala (či mohla stát); identifikuje se s dějem, jenž má přinést dovysvětlení informací, které již částečně zná z jiných zdrojů³¹.

V tom má dokudrama nespornou výhodu oproti klasickému dokumentu. Ten může situaci popisovat zpětně pouze pomocí výpovědí svědků a použití většinou zpravodajských obrazových materiálů. Ostatní obrazové materiály už totiž nekorrespondují s dobou, kdy se daná situace stala. Divák dokumentu si drží odstup jako nezaujatý pozorovatel. Stejná událost či situace je tak divákem dokumentu i divákem dokudramatu vnímána odlišně.

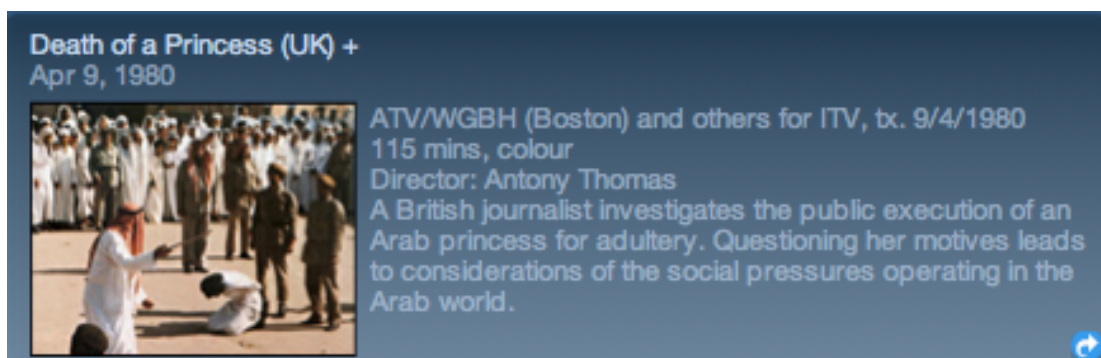
3.2.1. Smrt princezny

Než se práce dostane k vývoji a popisu jednotlivých klíčových dokudrama, je nutné uvést alespoň jeden příklad procesu vzniku jednoho z často citovaných britských dokudramat – *Death of a Princess (1980)*³², které mělo být původně dokumentárním filmem. Informace o veřejné popravě saudskoarabské princezny a stětí jejího milence se objevila jako malý článek v roce 1978 ve většině tehdejších západoevropských novinách, ale za pár dní zapadla. Dále se jí věnoval pouze britský dokumentarista Antony Thomas, kterého zajímalo pozadí celé události. Plánoval natočit dokument. Během výzkumu a s tím souvisejícím natáčením dokumentárního materiálu v Saudské Arábii, Libanonu a Egyptě shromáždil množství informací, ale nenašel nikoho, kdo by byl ochoten mluvit na kameru. Řešení našel v dokudrama, kdy svůj vlastní

³¹ Tisk, televize, internet apod.

³² Smrt princezny.

příběh vtělil do osoby britského novináře, který skládá střípky princeznina příběhu a odhaluje šokující fakta³³.



Thomas totiž velmi rychle zjistil, že mnoho oficiálních informací o princezně není pravdivých. Podle jedné z nich měla svého milence potkat na Bejrútské univerzitě. Začal tedy svůj terénní průzkum právě v Libanonu, neboť předpokládal, že tam najde její bývalé spolužáky. Po dvou dnech v Libanonu však zjistil, že saudskoarabská princezna nikdy Bejrútskou univerzitu nenavštívila; natož aby na ní studovala. Zjistil však, že princezna se po své smrti mezi lidmi arabského světa stala jakousi mytologickou postavou; symbolem bojovnice za svobodu³⁴. I když mohlo jít o úhel pohledu na věc ze zorného pole odlišného kulturního prostředí Evropy, Thomas v tragickém příběhu princezny odhalil velké množství nejasností.

I díky tomu vedlo uvedení snímku k diplomatické roztržce mezi Saudskou Arábií a Velkou Británií, která skončila vypovězením britského velvyslance ze země³⁵. Britská televize však od vysílání neustoupila. Film se vysílal i v dalších evropských státech a v USA. Televizní dokudrama vzniklo díky snaze dostat se autorsky co nejbližší možné pravdě, když ke zobrazení dané události nestačily tradiční metody dokumentárního filmu.

³³ Např. že poprava domnělé cizoložnice proběhla bez soudu.

³⁴ Rosenthal 1995: 45.

³⁵ I když se v arabských zemích film nevysílal, čelili doma arabští herci tvrdé represi.

Britské dokudrama *Death of a Princess* ukazuje dva základní přístupy zpracovávání informací v pre-produkční fázi vzniku dokudramatu:

- Sběr veskrze známých faktů k případu.
- Snaha najít fakta, která buď nebyla brána v úvahu, nebo nebyla veřejností přijímána jako relevantní.³⁶

³⁶ V literatuře označováno jako „exposé metoda“, např.: Rosenthal 1995.

4. ROZDÍLNÉ PŘÍSTUPY VE ZPRACOVÁVÁNÍ DOKUDRAMA VE VELKÉ BRITÁNII A USA

Rozdílný britský (dramadoc) a americký (docudrama) přístup ke zpracování dokudrama vyplývá ze dvou proměnných: buď převáží priorita investigativní novinářské práce (Velká Británie), nebo priorita zábavnosti (USA). Není tomu tak sice vždy, ale v obecné rovině tento princip platí.

Situace v USA se od Velké Británie liší v tom, že díky jiné právní kultuře jsou ve fázi příprav dokudrama najímáni reální účastníci dané události jako konzultanti projektu. Je tak zajištěno právní krytí daného zpracování události. Americké produkce nezaměstnávají pouze lidi, kteří hledají vhodná „horká“ témata, ale nakupují i práva k příběhům³⁷.

4.1. Autorské týmy

Britská tradice vychází více z tradic dokumentárního filmu a v rámci dokudrama tvůrci více spolupracují s novináři a dokumentaristy přímo v tvůrčím týmu. Často existuje i „spoluscénárista“, který zapracovává faktografické informace do scénáře, nebo do již existujícího scénáře vpisuje reálné výpovědi, a propojuje je tak s autorským scénářem.

Velká Británie³⁸ pracuje spíše s příběhy, které jsou veřejné a není potřeba k nim vykupovat práva. Jinak řečeno, nekoupí zpracování příběhu od novináře, ale pracuje se stejným novinářem na jeho televizním či filmovém zpracování. V evropském kontextu se zatím vedou spory, kdo je vlastníkem

³⁷ Od novin, které s kauzou přišly, od aktérů kauzy apod.

³⁸ A analogicky celá Evropa.

příběhů z reálného života³⁹. Díky čím dále větší provázanosti vlastníků jednotlivých typů médií se tato otázka postupně komplikuje.

4.2. Stírání rozdílů mezi britským a americkým dokudrama

V Británii už nestačí najít pro dokudrama pouze kontroverzní téma, které samo o sobě vyvolá mediální zájem ještě před vysíláním a zajistí sledovanost pořadu. Dokudrama vznikají čím dál častěji jako koprodukce. Divák chce vidět finančně nákladnou podívanou, a to už samostatné produkce často rozpočtově neutáhnou. Díky tomu se mezi Atlantikem začínají postupně stírat rozdíly, neboť britské produkce spolupracují s americkými produkcemi, které k britskému nápadu dodají americké peníze.

Rozdíl mezi britským a americkým dokudrama může být i v tom, že po odvysílání britského dokudrama se rozproudí veřejná debata. Příznivci či odpůrci daného pohledu na zpracované téma se předhánějí ve svých vyjádřeních. Pokud je téma výbušné, jednají i politici, zasedají vlády, udělují se diplomatické nóty; tedy něco, co se v USA dokudrama tak často nestává⁴⁰.

4.3. Příběh inspirovaný událostí vs. Investigativní rekonstrukce

Typické americké dokudrama reprezentuje příběh, který je určitou událostí či životem známé osobnosti pouze inspirovaný. Představuje až 90% filmové a televizní produkce⁴¹. Tvůrčí týmy mají za úkol vytvořit líbivé drama za účelem vysoké sledovanosti, často se zábavnými prvky. Snaha hledat ve zpracovávaném tématu nová odhalení není velká i díky tomu, že scénáristé

³⁹ Real-life story.

⁴⁰ V USA vzedme veřejnou debatu spíše dokudrama určené pro kina, protože televize hrají v USA jinou roli než ve Velké Británii a Evropě obecně. Ale i tento rozdíl se začíná v současnosti stírat.

⁴¹ Rosenthal 1995: 17.

k sobě ne vždy mají odborníky či novináře orientující se v dané problematice. Také filmaři se zkušenostmi s dokumentárním filmem v tvůrčích týmech chybí. Často také hraje velkou míru bulvárnost a aktuálnost tématu.

Mnohem menší kategorii dokudrama můžeme nazvat investigativní rekonstrukcí. Zvolenou událost zpracovává serióznější formou a má blíže k žurnalismu a zpravodajství⁴² než pouze ke klasickému dramatu; ačkoli jako předchozí kategorie používá dramatické postupy, herce i dialogy. To je obvyklé pro britskou tradici. Filmový nebo televizní tvůrčí tým obohatí ve fázi psaní např. investigativní novináři. Produkční fáze zase propojuje tvůrce se zkušeností jak s hraným, tak s dokumentárním filmem.

Pokud tento text rozebírá některá dokudrama, většinou se věnuje filmům vzniklým z britské tradice, kde má dokudrama často morální přesah v rámci společnosti. Příběh pouze nepopisuje nebo nedomyšlí dle své potřeby, ale snaží se ho pravdivě dohrát. Vypráví příběh takovými výrazovými prostředky, které už metody konvenčního dokumentu či zpravodajství nemají k dispozici.

⁴² I když se nejedná o publicistiku.

5. PŘÍSTUPY K DOKUDRAMA VE VELKÉ BRITÁNII

Televizní dokudrama není vlastně televizní žánr, ale spíš debata nad konkrétním tématem, problémem. Tato práce nemá možnost komplexně popsat historický vývoj dokudrama ve Velké Británii. Ale i nástin britského postoje k dokudrama poodhalí rozdíly vůči americkému přístupu, který bude nastíněn později.

5.1. Raný vývoj předchůdců dokudrama ve Velké Británii

Snaha o užití hraných prvků v britských dokumentech je známá už od třicátých let 20. století. Díky technickým obtížím bylo složité natáčet některé části dokumentárních filmů v reálných podmínkách. John Grierson tak byl např. při natáčení svého dokumentu *Night Mail* (1936)⁴³ nucen natáčet některé scény z útroby jedoucího vlaku ve studiu. Také válečný propagandistický film *Western Approaches* (1944)⁴⁴ střídal reálné záběry s nacvičenými scénami ze studia a lokací, aby na plátně vypadal děj co nejrealističtěji.

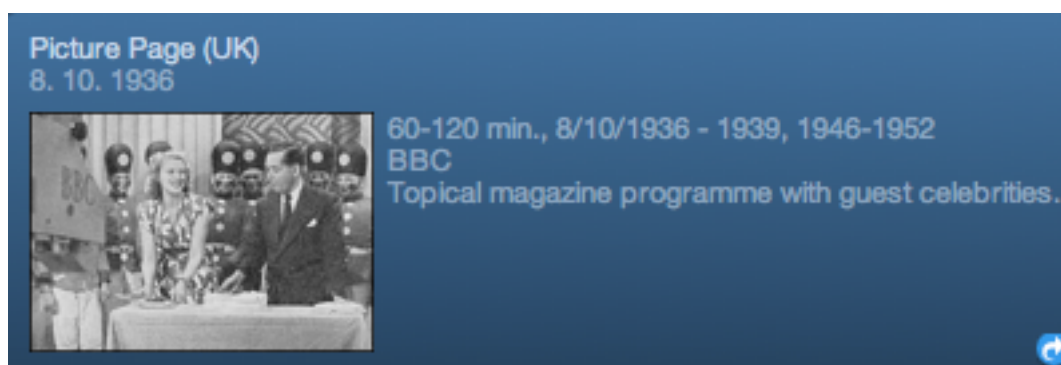
5.2. Počátky televize ve Velké Británii

V průběhu druhé poloviny dvacátého století měl vývoj televizního vysílání stále vzrůstající sociální, kulturní a ekonomický vliv na společnost a to jak v západní Evropě a USA, tak i v takzvaném sovětském bloku. Televize se stala nejvýznamnějším prostředkem pasivní zábavy a měla silný vliv na ostatní média a další součásti masové kultury. Své místo si ale televize musela postupně vybudovat.

⁴³ Dokumentární film Noční pošta mapuje noční rozvoz pošty vlaky po Velké Británii.

⁴⁴ Film Zápas o moře vypráví o přežití námořníků na torpédované obchodní lodi v Atlantském oceánu za 2. světové války.

V Británii se mohou pyšnit první pravidelným televizním vysíláním na světě. BBC začala vysílat v roce 1936⁴⁵ a po skončení války znovu v roce 1946. Díky tomu měla Británie nejrozvinutější televizní systém v Evropě. Přesto však televizní přístroje byly jen v málo domácnostech a vysílání v prvních letech pokrývalo jen oblast velkého Londýna a nebylo jasné, jestli nové médium vůbec uspěje. Ukazovalo se, že diváky zajímá co nejaktuálnější zpravodajství, dramatické pořady a zábava, vše tehdy vyráběné s minimálními rozpočty. Z magazínů to byl např. *Picture Page* (1936-1939, 1946-52)⁴⁶, dvouhodinový program s týdenní periodicitou zahrnující řadu rozhovorů se známými osobnostmi, které tematicky pokrývaly aktuální události⁴⁷.



Už ve třicátých a čtyřicátých letech se objevovaly stále delší pořady a pokusy o nové formáty. Např. filmově pojatá televizní dramatizace *Clive of India* (1938)⁴⁸ o britském důstojníkovi Robertovi Clive, kterému se v 18. století podařilo vybudovat vojenskou a politickou nadvládu Anglie nad Indií.

⁴⁵ BBC vysílalo od 2. listopadu 1936 až do začátku druhé světové války 1. září 1939, kdy bylo přerušeno kvůli obavě, že by VKV přenos signálu mohl navádět německé bombardéry nad Londýn. Vysílání bylo po válce obnoveno 7. června 1946.

⁴⁶ Holmes 2005: 45.

⁴⁷ Až do roku 1949 se ale pořad nezaznamenával.

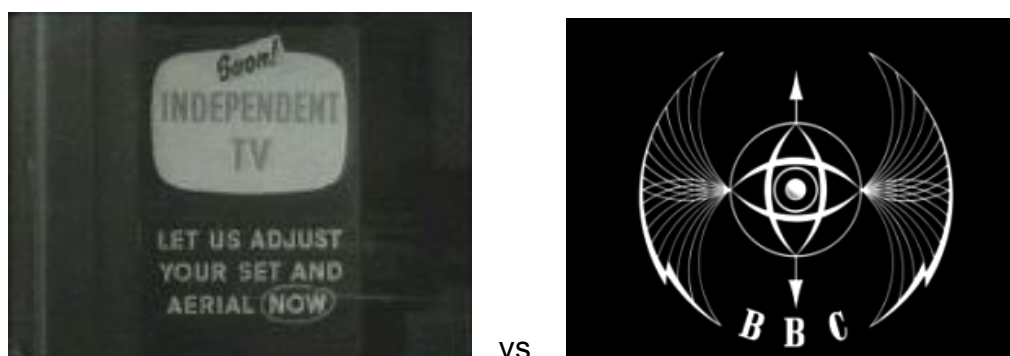
⁴⁸ Neplést s americkým filmem *Clive of India* (1935) Richarda Boleslawskiho a pozdější dramatizací BBC *Clive of India* (1956) Rudolpha Cartiera.

Inscenace se musely přizpůsobit médiu a živému vysílání. Hledaly se náměty komorního charakteru s minimem postav. A to nejenom proto, že tehdejší televizní obrazovky byly titěrně malé, ale aby se herci byli schopni během vysílání převlékat a namaskovat.

Po roce 1946 přišla BBC s novinkou, možností přepínat mezi kamerami a zlepšila se tak možnost střihu. Rok na to byla vyvinuta možnost televizního záznamu na film a přišly kamery se zoomem. Teprve od roku 1949 se díky novému televiznímu vysílači rozšířila možnost vysílat i do dalších oblastí mimo Londýn. I díky tomu začátkem padesátých let začala BBC řešit nedostatek autorů a na stálo najala první dva scénáristy.

Až do druhé poloviny 50. let se v britské televizi⁴⁹ vysílalo prostřednictvím živého vysílání a většina z vysílaných programů nebyla zaznamenávána. Nemůžeme je tedy dnes vidět. Až po roce 1954 se setkáváme ve větší míře se zaznamenáváním televizních programů a tím i import programů z jiných zemí. Velká Británie byla ovlivněna primárně programy z USA.

Pro vývoj britského televizního trhu mělo podstatný význam rozhodnutí politické reprezentace vytvořit vůči BBC protiváhu a dát možnost využívat nové médium také komerčnímu sektoru. Proto vznikla v roce 1955 komerční ITV, složená ze sítě malých společností, vysílajících pro jednotlivé oblasti Británie.

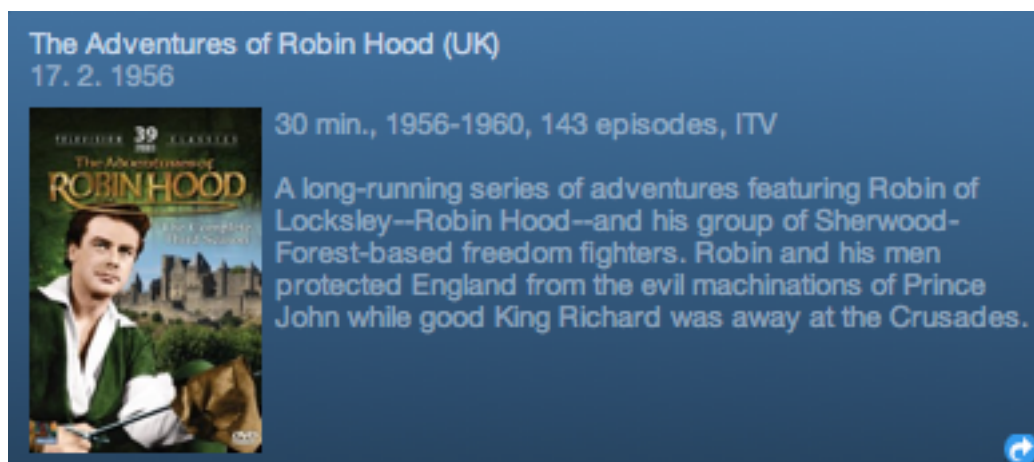


Obr. 5.1: Vyobrazení loga ITV a BBC z kolem roku 1955.

⁴⁹ Stejně jako v televizích jiných států.

Právě ITV naplňovalo své programové schéma zejména americkými programy a převzala mnoho postupů a televizních formátů používaných v USA. I díky tomu mohlo ve Velké Británii dojít k jedinečnému průniku obou přístupů ve vztahu k tvorbě televizního obsahu, který v žádné jiné zemi nemohl být tak silný⁵⁰.

ITV se ze začátku snažila přebít konkurenta z BBC populističtějším programovým schématem, které kladlo důraz na lokální informace⁵¹ a přinášelo více zábavných pořadů. Nasazovalo dovážené americké sitcomy *I Love Lucy* (1955-64) nebo soutěže *Double Your Money* (1955-64), takže byla vnímána jako televize pestrých show a estrádní pestré zábavy. Vyráběla však i vlastní seriály podle amerických vzorů, aby byly vhodné pro export do USA. Za všechny jmenujme 143 dílný seriál *The Adventures of Robin Hood* (1955-60) s půlhodinovou stopáží, který byl známý tím, že často stejné herce užíval v různých rolích nebo jednu roli obsazoval různými herci⁵².



⁵⁰ USA importovalo pořady z Evropy minimálně a jiné evropské země měli k dispozici pouze jednu veřejnoprávní či státní stanici televize. Nehledě na technologické problémy rozdílných televizních systémů.

⁵¹ Přes dvacet procent programu bylo tvořeno regionálními lokálními stanicemi (od zpravodajství po zábavné show).

⁵² Tento seriál byl původně určen pro dětské publikum. Prvky dokudrama tento seriál neobsahoval.

ITV ale velmi brzy zjistila, že potřebuje i prestižnější typ programu a postupně začala nasazovat dramata skloňující závažná témata ve společnosti, stejně jako BBC.

Největší dlouhodobý úspěch měl cyklus *Armchair Theatre* (1956-74), kde se producentům⁵³ podařilo soustředit řadu vynikajících režisérů a scénáristů. Ve srovnání s tehdejšími konzervativními a statickými dramatickými formáty na BBC se *Armchair Theatre* v ITV formát televizního filmu a inscenace snažil inovovat. Používal sice podobné předlohy jako konkurent, ale literární či divadelní adaptace upravoval přímo pro produkční a vysílací potřeby televize.



Stejně jako všechny ostatní dramata v té době, se vysílaly v přímém přenosu, což přinášelo mnoho produkčních problémů. Více pohybujících se kamer, riziko mikrofonů v záběrech, nutnost zvětšování studií kvůli více hercům a vysílací technice⁵⁴. Je nutné však zmínit, že díky tehdejšímu soupeření televize a filmu, živé vysílání představovalo výhodu proti méně inovativnímu a umělému filmu a živost byla pokládána za důkaz kvality a kreativního potenciálu nového média. I díky tomu byla nechuť k vysílání zaznamenaných pořadů.

⁵³ Zejména kanadskému producentovi Sydney Newmanovi.

⁵⁴ Během přímého přenosu inscenace *Underground* (1958) z cyklu *Armchair Theatre* se zhroutil a následně zemřel 33 letý herec Gareth Jones. Produkce byla nucena během vysílání přerozdělit hercovy linky a dialogy na ostatní herce a přenos dokončit. Blíže: <<http://www.imdb.com/title/tt0216324/>>

Rozdíl mezi BBC a ITV byl i ve zpravodajství. BBC díky svým rozhlasovým začátkům se orientovala na diskuze, rozhovory a často ne zcela objektivní reportáže. ITV nabízela vizuálně zajímavější zpravodajství složené z krátkých šotů a reportážních vstupů z dějiště událostí a analýz odborníků ze studia.

BBC v průběhu 50. let přešla od inovativní a průkopnické televize ke konzervativnosti zastávající hodnoty střední třídy a začalo se měnit až po roce 1960.

5.3. Vývoj televizního trhu v UK vzhledem k dokudrama

Dokudrama nevzniklo jako inovace televizí ve Velké Británii. Mezi lety 1946-1960 existovala v BBC tzv. Dramatised Documentary Group, která se snažila o dramatisaci mnoha dokumentárních programů, které ale narážely na tehdejší nedostatečnou záznamovou technologii. Byl to proces postupného objevování bržděného původní televizní technologií, která byla až do 60. let nevhodná k produkci mimo televizní studia v exteriérech.

Začátkem 60. let se také televize dostatečně rozšířila. Ještě v roce 1951 bylo ve Velké Británii 760 tisíc licencí na televizi. I přes malý počet televizních přijímačů v domácnostech sledovalo 2. června 1953 korunovaci královny Alžběty II. v televizi 20 milionu diváků, což bylo asi 56% tehdejší populace⁵⁵. Tato první velká televizní událost⁵⁶ a stále se rozrůstající počty pořadů zapříčinily, že v roce 1955⁵⁷ už bylo mezi Brity 4,5 milionu televizí. Necelých deset let poté, v roce 1964 měla Velká Británie 13 milionu televizních přijímačů, které byly umístěny v 82% domácností. A právě tehdy začala vznikat první dokudrama.

⁵⁵ Poprvé tak televize předčila v počtu příjemců rozhlas.

⁵⁶ Korunovace byla např. vysílána i v USA.

⁵⁷ Ve stejném roce 1955 vznikla ITV.

Od poloviny 60. let do začátku 80. let⁵⁸ byly rozdíly mezi BBC a ITV spíše malé. Jednalo se o stav nazývaný duopol⁵⁹. V polovině 70. let ve společnostech vyrábějících pořady pro BBC a ITV pracovalo již 40 000 lidí a rostly náklady na produkci televizních pořadů.

Duopol skončil v roce 1977 snahou státu o vytvoření dalšího kanálu. V roce 1982 vznikl Channel Four⁶⁰. Pátý kanál Channel Five začal ve Velké Británii vysílat v roce 1997. Liberalizace televizního trhu Británii jednoznačně prospěla. Televize prostupovala čím dál více do každodenního života obyčejných lidí a cílové publikum neustále narůstalo.

5.4. Technologické předpoklady pro vznik dokudrama kolem roku 1960

Až do poloviny 50. let neexistovala kvalitní záznamová technika pro elektronické vysílání⁶¹. 35mm formát byl zase moc drahý a sloužil pouze k obohacení televizních inscenací⁶².

Pro dokudrama měl velký význam fakt, že se začal používat 16mm film, který do té doby v produkci televizních dramát byl téměř neznámý a používal se pouze pro dokumenty, případně zpravodajství nebo pokrytí aktuálních událostí.

Dopředu postupoval i vývoj záznamové televizní videokazetové technologie. Během 60. let však s ní ještě nešlo operovat venku mimo studio. První lehká kamera se objevuje až v roce 1968.

⁵⁸ Kryje se s příchodem premiérky Thatcherové v roce 1979.

⁵⁹ Složením slov duální a monopol.

⁶⁰ Programy byly financované z reklamy, ale stanice byla nezisková.

⁶¹ Náznaky od roku 1947.

⁶² Vložky do pořadů, které nešly vysílat živě.

Tehdejší dramata se točily neoperativně ve studiu a film připomínaly pouze vzdáleně. Kdykoli bylo nějaké z televizních dramát zpravodajského či filmového typu akčnější a alespoň částečně se odehrávalo mimo studio, diváci to ocenili.

Vše vycházelo z dobového vývoje ve filmu a dokumentu. Charles E. Beachel⁶³ v roce 1956 vynalezl funkční a spolehlivou synchronizaci zvuku a obrazu na magnetofon a filmaři přestávali být postupně závislí na natáčení ve studiích.. Od roku 1957 se kontaktní zvuk začal rozšiřovat a již tři roky na to vzniklo několik klíčových filmů:

- *Primárky (1960)* – Richard Leacock
- *Kronika jednoho léta (1960-61)* – Jean Roch
- *U konce s dechem (1960)* – Jean-Luc Godard

S nástupem lehčích kamer a synchronizovaného zvuku začátkem šedesátých let si britští dokumentaristé uvědomili, že mohou dokumentární metodou zrekonstruovat i historickou událost.

Až v šedesátých letech se záznamová technika a možnosti rozšíření televizního obsahu dostaly na takovou úroveň, že dopad vysílaného televizního programu měl okamžitý ohlas. Miliony televizních diváků byly konfrontovány v jeden okamžik. Do kina chodilo také miliony diváků, ale byli rozprostřeni do delšího časového období.

5.5. Dvě nezávislé oddělení v BBC a ITV

Dokudrama je v šedesátých letech svázáno primárně s televizí a vznikalo častěji pro televizi než pro kina. U dokudrama tehdy pozorujeme propojení tří veličin: zpravodajství, aktuální události a dokumentární postupy, buď pouze

⁶³ Z Office National du Film v Kanadě (National Film Board Canada).

prostřednictvím dokumentárního filmu, nebo hraného filmu. Dílo potom má vizuálně dokumentární prvky.

V šedesátých letech vznikly jak v BBC, tak v ITV dvě nezávislá oddělení, které se cíleně věnovaly vývoji dokudrama. V BBC vznikla v roce 1961 *Documentary-Drama Group*⁶⁴, v ITV⁶⁵ zase *Dramatized Documentary Unit*. Většinou právě lidé napojeni na tyto televizní oddělení stáli za rozvojem dokudrama investigativního typu ve Velké Británii.

Určité formy dokudrama existovaly již před založením těchto nezávislých oddělení v BBC či ITV⁶⁶. Jen zatím nevznikaly diplomatické nóty, nikde se neobjevily palcové titulky souhlasu či nesouhlasu s natočeným filmem.

5.6. Dokudrama a soap opera

ITV prostřednictvím své produkční společnosti Granada na přelomu 50. a 60. let slavila úspěchy se sérií dramát, kterým však tehdy říkala dokudrama. První přišel na obrazovku *Emergency - Ward 10 (1957-67)*, soap opera z fiktivní nemocnice v Oxbridge. Děj se zabýval zejména osobními životy lékařského personálu v kontrastu s náročnou prací v nemocnici⁶⁷. Nakonec seriál dosáhl 966 půlhodinových epizod.


⁶⁴ Jejím prvním vyvinutým pořadem byly *Z Cars (1962)*.

⁶⁵ Přesněji v její produkční společnosti Granada.

⁶⁶ Podrobněji v další kapitole.

⁶⁷ Českým ekvivalentem seriálu by mohla být *Ordinace v růžové zahradě*.

Emergency - Ward 10 (UK) [soap opera - medical drama]
 19. 2. 1957 – 27. 6. 1967



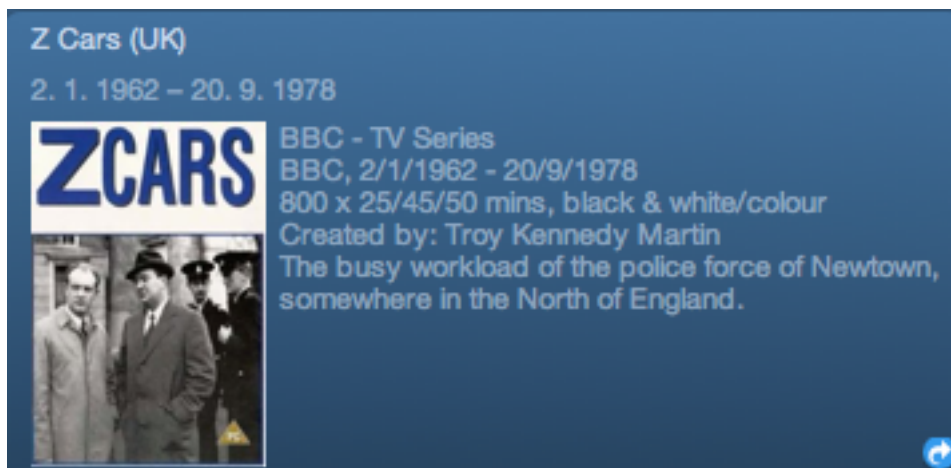
Granda - TV Series
 Courtesy of Granada International. ATV Network
 Production for ITV, 19/2/1957 - 27/6/1967 twice weekly.
 London region followed same tx. dates until 23/09/1966,
 then extended weekly episodes from 1/10-31/12/1966
 and 8/1-2/7/1967
 Created by Tessa Diamond
 The lives and loves of the staff of Oxbridge General
 Hospital.

Méně úspěšný už byl třináctidílný seriál *Police Surgeon* (1960). Epizody o 25 minutách byly označovány za dokudrama a obsahovaly příběhy o chirurgovi přidělenému na policejní stanici v Bayswater.

Za dokudrama byl v době svého vzniku označován i nekonečný seriál *Coronation Street* (1960), stačilo, že akcentoval sociální realitu obyvatel jedné dělnické ulice v severní Anglii. To je nejpodivnější příklad dokudrama ze všech tří, neboť tento nekonečný seriál⁶⁸ by se dal přirovnat k českému ekvivalentu seriálu *Ulice*. Začátkem šedesátých let se jako dokudrama označovaly pořady, které by dnes měly zcela jinou nálepku.

Posledním seriálem, který používal dokumentární postupy a byl označován za dokudrama je *Z-Cars* (1962-78). Dlouhotrvající 800 dílné drama BBC z policejního prostředí, které se soustředilo na práci jízdní pořádkové policie ve smyšleném městě Newtown nedaleko Liverpoolu jako jediné ze zde jmenovaných prvky dokudrama obsahovalo.

⁶⁸ Jedná se o nejdelší britský stále běžící seriál.



5.7. BBC 2

V roce 1964 vzniklo BBC 2 – druhý program britské veřejnoprávní televize. Pro dokudrama, tentokrát už bez nálepky soap opera, to mělo velký význam, protože najednou vzniklo více vysílacích hodin a čas na televizní dramata ve všech jeho formách. Ve velmi malém časovém úseku se rozpočet BBC na dramatickou tvorbu zvýšil o 40%. BBC2 byla i reakce na více viditelného komerčního rivala ITV, protože do poloviny 60. let byla BBC vůči ITV v útlumu.

Další důležitou věcí se stal v roce 1963 příchod zkušeného producenta Sydney Newmana do BBC. Ten ihned po jmenování ředitelem dramatického oddělení rozdělil své oddělení do tří sekcí: série, seriály a televizní hry. Právě sekce televizních her se postupně stala působištěm prvních opravdových úspěšných dokudrama, o kterých se tato práce zmíní v dalších kapitolách. Dramata se před Newmanem točily ve studiu, neoperativně, film připomínaly pouze vzdáleně. To vše se najednou měnilo, když Newman přizval novou generaci tvůrců a oddělil role režiséra a producenta. Producent se dostal nad režiséra a od této chvíle řídil i dramaturgy a scénáristy. Prosadil se více manažerský systém řízení. Výsledky těchto změn se každý týden objevovaly v cyklu The Wednesday Play.

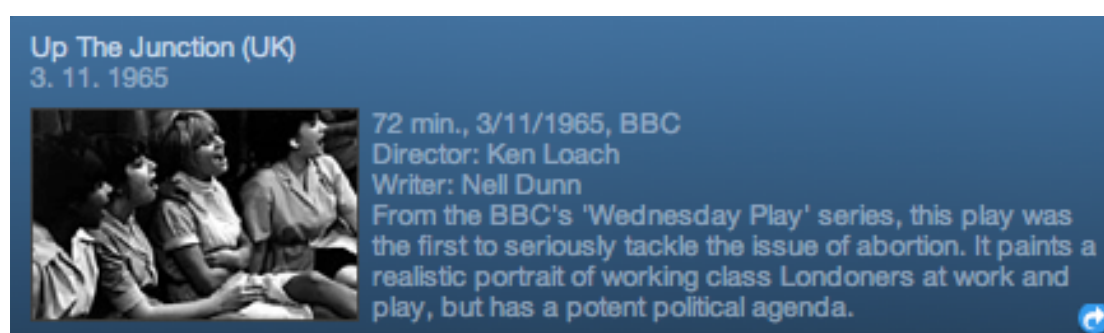
5.8. The Wednesday Play

The Wednesday Play začala vysílat 1. října 1964 ve večerním slotu na BBC 1 a stala se synonymem pro televizi 60. let, protože uváděla originální televizní filmy a inscenace různých žánrů a stylů. Mimo jiné i množství dokudrama filmů. Existuje nesčetně motivací k tvorbě dokudrama. Hlavní motivací je asi pokus posunout hranou tvorbu dál, k větší realističnosti a uvěřitelnosti. V projektu The Wednesday Play (1964-70) a navazujícím Play For Today (1970-84) proto byly scénáře často založeny na rozsáhlém výzkumu zdrojů daného tématu a snažily se o změnu prožitku televizního diváka.

První celá sezóna The Wednesday Play proběhla v sezóně 1965, kdy 27 scénáristů dodalo 33 nových her, nichž 32 bylo psáno přímo pro televizi.

5.9. Up the Junction (1965)

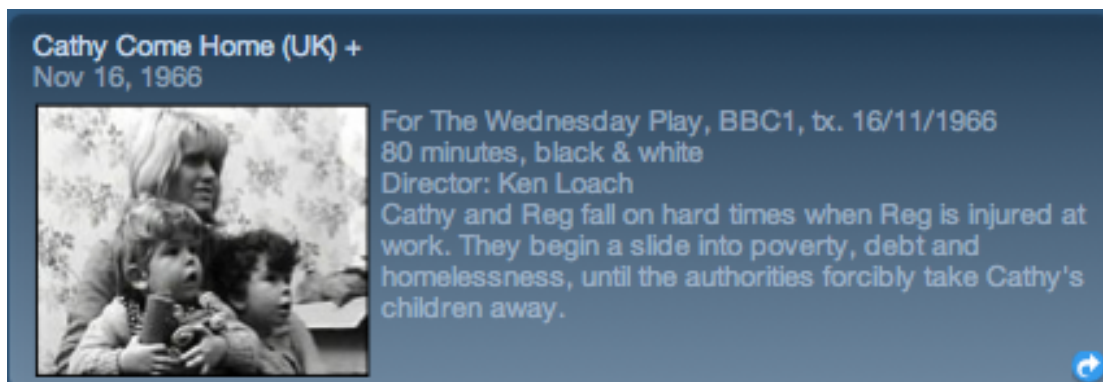
První výrazný film nové vlny tvůrců po nástupu Newmana do BBC a spuštění The Wednesday Play bylo dokudrama *Up the Junction* (1965). Film řeší otázky umělého přerušování těhotenství, které bylo v UK zlegalizováno až od roku 1967. Režisér Ken Loach si tímto filmem zkoušel postupy, které o několik měsíců později využil na dokudramatu *Cathy Come Home*.



5.10. Cathy Come Home (1966)

Jeden z nejcitovanějších příkladů britského dokudramatu je film *Cathy Come Home* (1966). Drama o mladé rodině a její cestě od nadějí a optimismu až

k chudobě a bezdomovectví. Dokudrama sice nepracovalo se skutečnými charaktery, ale s reálnou situací ve společnosti; nedostatkem bytů pro mladé nízkopříjmové rodiny s dětmi. Narativní formou kombinovalo nápodobu televizního zpravodajství. Hlavní hrdinové byli zaměnitelní, ale přitom pro publikum velmi autentičtí, neboť televizní premiéru v rámci cyklu *The Wednesday Play*⁶⁹ na BBC sledovalo 12 milionů britských diváků⁷⁰.



5.10.1. Děj

Děj líčí Cathy a Rega jako šťastné novomanžele, těšící se nejen z krásného vztahu, ale i ze svých malých dětí. Zlom v jejich spokojeném životě nastane v okamžiku, kdy se Reg vážně zraní v zaměstnání. Rodina začne být pronásledována sérií neúspěchů. Dobrá životní úroveň je vystřídána chudobou, dluhy začínají narůstat. Mladý pár ztratí i střechu nad hlavou. Film graduje mrazivou scénou, ve které jsou Cathy odebírány děti, aby byly umístěny do Ústavu sociální péče. Televizní drama mělo i politický rozměr upozorňující na soudobé sociální problémy a otázky ubytování. Několik dní po vysílání byla založena organizace Shelter pomáhající bezdomovcům.

⁶⁹ Původní televizní hry se v BBC začaly vysílat každou středu od 1. října 1964 a souvisely se zavedením druhého kanálu BBC2 ve stejném roce.

⁷⁰ Lacey 2011: 27.

Jako při premiéře v listopadu 1966, tak i při repríze v lednu 1967 vidělo *Cathy Come Home* znovu 12 milionů TV diváků. Přitom v roce 1964 bylo ve Velké Británii 13 milionů televizorů, což představovalo 82% britských domácností.

Ačkoli tento snímek spadá do oblasti televizní tvorby, režisér narušuje pravidla a stylistiku studiového natáčení. Originálně pracuje s narativní formou, kterou kombinuje s nápodobou filmových zpravodajství. Film tak získává neobyčejnou autentičnost, k uzavřenosti dramatu přispívá mimo jiné i to, že Loach záměrně obsadil neherce, jejichž neškolený projev a improvizace jsou příčinou silné naturalistické atmosféry.

Film *Cathy Come Home* se umístil na druhém místě v žebříčku sta nejlepších televizních filmů v Británii podle Britského filmového institutu⁷¹.

5.10.2. Rámování a kontext příběhu

I přes malý rozpočet a tři týdny natáčení, film posunul vývoj televizního dramatu. Nejenom proto, že dokázal realisticky ztvárnit nezáviděníhodnou situaci mladého páru, ale také kvůli pečlivé přípravě tématu.

Vládní bílá kniha z roku 1965 uváděla přes tři miliony lidí, kteří žijí ve Velké Británii ve slumech, blízko slumů nebo v přeplněných bytech. Ještě začátkem šedesátých let bylo ve Velké Británii nedostatek bytů, nájmy se zvyšovaly. Za často přemrštěné nájemné pronajímali majitelé nevyhovující byty přeplněné lidmi. Pokud ale majitel nemovitosti chtěl byt pro svoji potřebu, mohl nájemníka z bytu vyhodit.

V roce 1966, kdy *Cathy Come Home* vznikla, bylo co kritizovat: liberálnější zákony přišly až kolem roku 1968:

1967 – legalizace potratů

1968 – přestala se používat pre-production cenzura

1968 – kriminalizace rasismu

1967 – částečná dekriminalizace homosexuality

⁷¹ A na pátém místě "50 Greatest TV Dramas", kde první místo obsadil seriál *The Sopranos*.

5.10.3. Produkční kontext

Scénář *Cathy Come Home* vznikl díky osobní zkušenosti autora Jeremy Sandforda. Oženil se s Nell Dunnovou, autorkou *Up the Junction* a na začátku 60. let se s ní přestěhoval do londýnské čtvrti Battersea. Byli příslušníci vyšší střední třídy, kteří svým příchodem vytlačovali chudší obyvatele. V roce 1961 byl svědkem soudního vystěhování jejich sousedů: jejich nábytek byl vynesena na ulici a byli přesunuti do obecních domů pro bezdomovce, kde byla špatná hygiena, přeplněno a rodina se musela rozdělit – matka s dětmi a muž zvlášť.

Sandford byl činný jako žurnalista a při ilegálním zjišťování informací kvůli psaní článku o britských bezdomovcích se v jednom z „hostelů“ seznámil s předobrazem Cathy, která riskovala svou vlastní těžce vydobytou pozici a získávala mu informace.

Sandford díky své žurnalistické zkušenosti použil pro scénář cestu mezi dramatem a dokumentem. Zprvu mělo být natočeno jako dokument a vysíláno před volbami v roce 1964 jako obžaloba politiky Konzervativní strany⁷². Díky politickým tlakům ale dokument nevznikl a látce nepomohlo mu ani zamaskování jiným názvem. Teprve poté se látka dostala do hledáčku cyklu *The Wednesday Play* a vzniklo dokudrama *Cathy Come Home*.

5.11. Ken Loach

Autor jednoho ze dvou nejcitovanějších britských dokudramat *Cathy Come Home* (1966).

Jedna z jeho prvních režii byla jedna z epizod *Z-Cars* (1962-78). Po několika menších dramatizacích dokázal prosadit, aby mohl další film natáčet průkopnický mimo studio. *Up The Junction* (1965) popisující tehdy kontroverzní téma potratů. Tento televizní film potom sloužil jako učební

⁷² Labouristé volby 1964 vyhráli a byli u vlády až do roku 1970.

materiál pro jeho další film *Cathy Come Home* (1966), využil stejnou metodu i mnoho stejných herců a štábu, jako v *Up The Junction*, jen už přesněji věděl, co si může mimo studio filmařsky dovolit. Postupně si vybudoval svůj silně naturalistický styl⁷³ a natočil několik dalších často citovaných dokudrama. Např. *Days of Hope* (1975) - čtyři celovečerní filmy pro BBC, které se zabývaly postupnou politizací jedné britské rodiny v období od začátku první světové války v roce 1914, do britské generální stávkou v roce 1926.

Ken Loach dodnes točí, zejména sociální, aktivistická nebo sociálně-politická dramata, a je ve Velké Británii velmi uznávaný.

5.12. Peter Watkins

Z dalších britských autorů je nutné zmínit experimentátora a průkopníka dokudrama Petera Watkinse. Často pracoval s neherci a hledal nové natáčecí postupy. Nutno dodat, že často bez pochopení okolí, kteří ho považovali za příliš radikálního a kontroverzního.

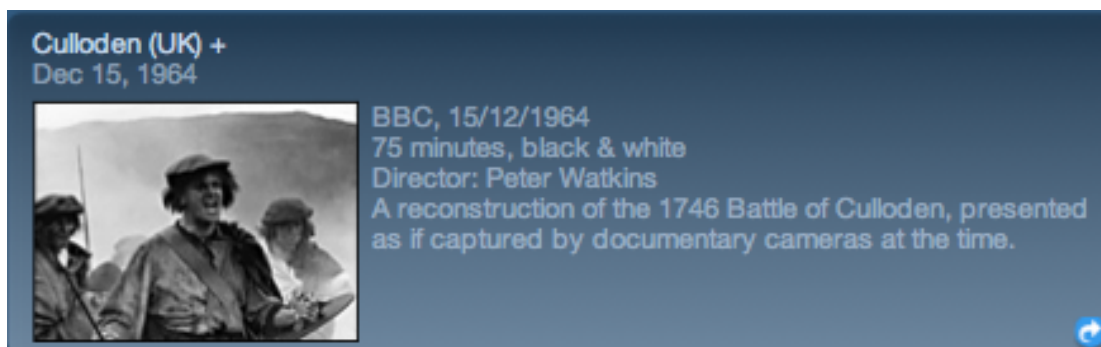
Např. sedmnáctiminutový film *The Forgotten Faces* (1961), který rekonstruoval maďarské povstání proti sovětské nadvládě a jeho následné rozdrčení v Budapešti v roce 1956 stylem dokumentárních týdeníků, jak tomu bylo později i u *The War Game* (1965).

Vlivem změn v BBC v jejich dramatické sekci, které tato práce popisovala výše, mohl Watkins natočit snímek *Culloden* (1964).

⁷³ Jeho druhý celovečerní film *Kes* (1969) vyhrál v roce 1970 hlavní cenu Křišťálový glóbus na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech.

5.13. Culloden (1964)

Televizní film *Culloden* (1964) byl revoluční v tom, že Watkins pozoroval Bitvu u Cullodenu⁷⁴ (1746) tak, jako by se odehrávala v současnosti a byla snímána televizní reportážní technikou.



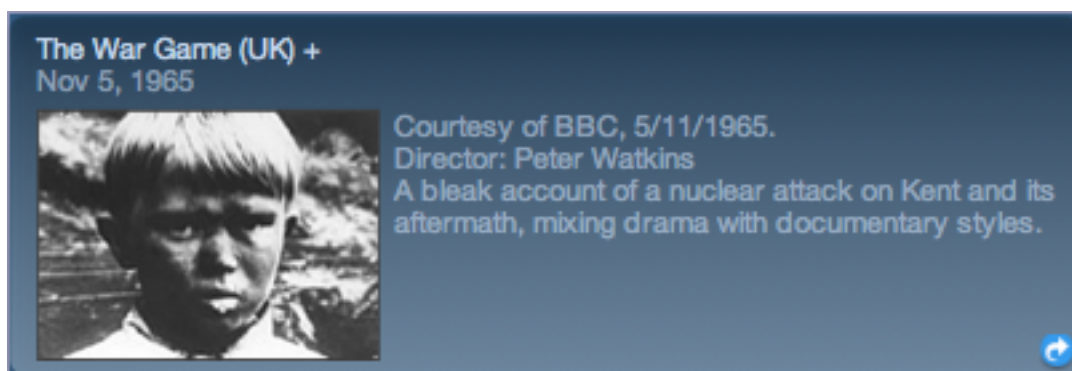
Bitvou u Cullodenu skončilo skotské povstání. Dobrovolnická armáda složená ze skotských horalů a rodových klanů vedená pětadvacetiletým vojensky nezkušeným Karlem Eduardem Stuartem byla rozprášena děly královské hannoverské armády. V místě na východ od města Inverness našlo během krátké chvíle šestnáctého dubnového dne roku 1746 smrt na dva tisíce mužů. Rekonstrukce bitvy za přítomnosti kamer a s výpověďmi samotných aktérů bitvy seznamovala diváky s kapitolou slavné, a přesto tragické části skotské a potažmo britské historie. Historické postavy jednotlivých účastníků boje dávaly rozhovory přímo do kamery a vše bylo sestřiháno akčními a dramatickými sekvencemi bojů, na svou dobu velmi působivými⁷⁵. Tyto technologicky novátorské postupy byly diváky a odbornou veřejností přijaty pozitivně.

⁷⁴ Bitva u Cullodenu znamenala pro Skotsko v roce 1746 rozpad staré klanové struktury.

⁷⁵ Tento televizní film by se dal chápat i jako Watkinsův obdiv francouzské nové vlně.

5.14. The War Game (1965)

Rok po úspěchu *Culloden* natočil Watkins fiktivní dokudrama *The War Game* (1965), popisující výbuch atomové bomby shozené Sovětským svazem a dny poté v malém městečku v hrabství Kent ve Velké Británii. Watkinsovi k filmu vedlo narůstající nukleární ozbrojování a napětí studené války. Autenticita silných vizuálně realistických záběrů na popálené obličeje, hromady mrtvých lidí a zmar celé společnosti po atomovém výbuchu ani ne padesátiminutového filmu vyděsila však BBC natolik, že film odvysílala až dvacet let nato, v roce 1985⁷⁶.



Watkinsův polodokumentární, autentický styl znovu využíval záběry napodobující formu černobílých týdeníků s roztřesenou reportážní kamerou. Konfrontačně laděné dílo se zajímalo o rozpor mezi skutečností a pseudorealitou, kterou vytvářejí média⁷⁷. Uměle inscenované a fiktivní scény působily velmi reálně. Koncept a scénář k filmu totiž vycházel ze statistik bombových útoků na Hirošimu a Nagasaki a tehdy dostupných oficiálních materiálů k možným následkům jaderného útoku na Velkou Británii. Cílem Watkinse bylo využít film, aby pomohl odhalit a prolomit mlčení médií o problémech nukleárního zbrojení.

⁷⁶ Ve Velké Británii byl film uváděn pouze krátce v kinech v roce 1967. I přesto však získal Oskara za rok 1966 za nejlepší dokumentární film roku a cenu BAFTA za rok 1966 za nejlepší krátký film.

⁷⁷ Beattie 2004: 154-158.

Je ironií osudu, že rok před tím, než v roce 1985 po dvaceti letech BBC pustila na obrazovky *The War Game*, odvysílala tematicky podobný film *Threads* (1984), který zachycoval pravděpodobné následky celosvětové jaderné války na Velkou Británii a také zabíral časový děj od několika týdnů před útokem, až po dvanáct let po útoku⁷⁸.



5.15. Sedmdesátá léta

Z výše popsaných raných britských dokudrama vyplývá, že využívaly a stavěly na silné tradici britského dokumentu a na investigativních a narativních postupech; tedy na tom, co často v americkém dokudrama chybí. Nejinak tomu bylo v sedmdesátých letech, kdy se zvýšilo množství produkováných dokudrama, u nichž téma bylo zpracováno vůči realitě volně, jen na základě pravdivého příběhu. Často šlo spíše sociální drama než dokudrama. Byla zvolena jakákoli událost, kterou veřejnost znala z médií. Např. *Spend, Spend, Spend* (1977), kdy dva naivní příslušníci dělnické třídy se přes noc stanou boháči a tuto novou skutečnost nejsou schopni ustát.

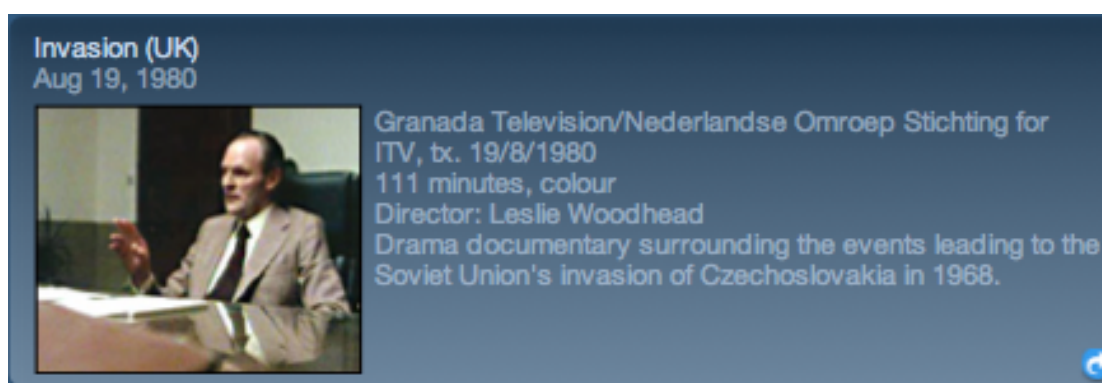
⁷⁸ I tento film byl však po svém prvním uvedení stažen a nesměl se ve Velké Británii promítat.

5.16. Osmdesátá léta

Za zmínku stojí dvě zásadní dokudrama z roku 1980.

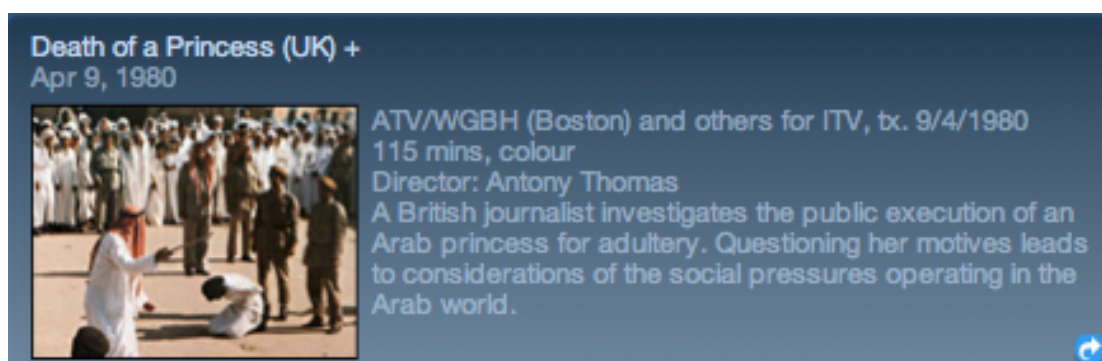
5.16.1. Invasion (1980)

Velmi přesně rekonstruuje sovětskou okupaci Československa v roce 1968. Autoři vycházeli z informací od tehdejších pamětníků, zejména bývalého ministra Československé vlády Zdeňka Mlynáře.



5.16.2. Death of a Princess (1980)

Již výše zmiňovaná *Death of a Princess (1980)* o veřejné popravě saudskoarabské princezny a stětí jejího milence.



5.17. Srovnání čtyř dokudrama

Pokud srovnáme hlavní znaky čtyř již popsaných dokudrama, vyjdou tyto charakteristiky, které se vzájemně protínají:

Culloden (1964) obsahuje:

- komentář
- mluvící hlavy
- přiznaná kamera
- neherci
- historická rekonstrukce
- poloreportážní pojetí

The War Game (1965) obsahuje:

- komentář
- mluvící hlavy
- anketa
- autentické záběry
- ironie a kontrast
- politická angažovanost
- kritika systému
- manipulativnost

Cathy Come Home (1966) obsahuje:

- osobní komentář
- mluvící hlavy
- příběh rámován osudem jedné hrdinky
- popis sociálního problému dané doby
- silná dramaturgie příběhu
- statistiky
- linearita

Death of the Princess (1980) obsahuje:

- ich forma
- popisnost

- rozhovory
- výpravnost davových scén
- investigativnost

5.18. Podrývání televizního naturalismu

Během sedmdesátých a začátku osmdesátých let vznikaly i pořady, jejichž autoři se pořadům s prvky dokudramatu vysmívali a záplavu dokumentárních postupů v pořadech bez dokumentárního obsahu parodovali. Zejména potom v žánru komedie známý *Monty Python's Flying Circus* (1969-74) nebo v experimentálních pořadech, např. *The Journal of Bridget Hitler* (1981) - dramatizace postavy Bridget, která tvrdila, že její švagr Adolf v letech 1912-13 pobýval v Liverpoolu - film Philipa Savilleho podryl zákonitosti televizního naturalismu.

5.19. Devadesátá léta až současnost

Vnímání veřejného mínění se od padesátých let do osmdesátých let proměnila. Dokudrama se uváděla v televizi bez větší odezvy diváků. V devadesátých letech však na sebe britské televize znovu upozornily formátem dokudrama, které zvedly vlnu zájmu o tento žánr.

5.19.1. Hostages (1992)

Je označováno jako kontroverzní factual fiction. Drama několika rukojmích ze Západu unesených v osmdesátých letech v Libanonu islámskými fundamentalisty. Celý film doplňují autentické záběry ze zpravodajství. Arabové zde nejsou ukázáni pouze jako monstra, která jen vraždí, svou ideologii ale prosazují silou. Film byl natáčen ve studiích Granada (ITV) v Manchesteru v britských a izraelských lokacích.

Hostages (UK, US)
20. 2. 1993



96 min., 20/2/1993, Granada Film Productions, Home Box Office (HBO)
Director: David Wheatley
Writer: Bernard MacLaverty
Fictionalized account of British, Irish, and American hostages taken in Lebanon in late 1980's. Dark and brutal story of Terry Anderson and his fellow hostages and how their families held out under the stress.

5.19.2. Fighting for Gemma (1993)

Často uváděné dokudrama je i tragická smrt leukémií Gemmy D'Arcy, mladé dívky, která žila v blízkosti jaderné elektrárny v anglické Cumbrii, kde pracoval její otec. Film je o boji proti rakovině spojovaný s ozářením jejího otce a snaze právníků zakotvit v právu nárok na odškodné.

Fighting for Gemma (UK)
10. 11. 1993




102 min., 10/11/1993, Granada Television (ITV)
Director: Julian Jarrold
Drama-documentary about the true story of Gemma D'Arcy's fight for life against leukaemia - and the struggle by a team of lawyers to find out whether a state-owned nuclear industry caused the illness in her and other children. The programme follows London solicitor, Martyn Day, as he battles to piece together evidence in a search for the truth.

5.19.3. Hillsborough (1996)

Rekonstrukci tragédie z roku 1989 na stejnojmenném fotbalovém stadionu, kde při tlačení a následné panice zahynulo 96 lidí a ukázalo vzrůstající nedůvěru ve veřejné instituce.

Hillsborough (UK) +
5. 12. 1996




Granada Television for ITV, tx. 5/12/1996
102 minutes, colour
Director: Charles McDougall
The events of the 1989 Hillsborough football stadium disaster, and the ongoing struggle of the victims' families to achieve justice for the negligence of South Yorkshire police.

5.19.4. Bloody Sunday (2002)

Z nedávných dokudrama nutno jmenovat filmové *Bloody Sunday (2002)*⁷⁹ – rekonstrukci masakru v severoirském Londonderry z ledna 1972, které je velmi realisticky natočeno očima obou stran konfliktu. Film vypráví příběh odehrávající se od rozbřesku do soumraku právě v onu Krvavou neděli, kdy se do ulic vydalo tisíce civilistů, proti nimž nastoupily jednotky vojáků. Film sleduje jednotlivé skupiny zúčastněné na dění ve městě (organizátory, britské vojáky i civilisty z obou rozdělených stran).

Bloody Sunday (UK, IRL) +
Jan 25, 2002



107 min., 25/1/2002, Bórd Scannán na hÉireann, Granada Television, Hell's Kitchen Films
Director: Paul Greengrass
Writer: Paul Greengrass
A dramatization of the Irish civil rights protest march and subsequent massacre by British troops on January 30, 1972.


5.19.5. The Deal (2003)

V režii oscarového režiséra Stephenha Frearse, pojednávající o dohodě mezi Tony Blairem a Gordonem Brownem o budoucí dělbě moci. Frearsovo

⁷⁹ V české distribuci Krvavá neděle.

dokudrama k této důležité otázce dělby moci mezi premiérem a jeho nástupcem dokázalo říci mnoho nových skutečností, které se opíraly o podrobnou rešerši mezi Blairovými a Brownými spolupracovníky. A nejen to: přístupný a atraktivní žánr „fikce“ zároveň přitáhnul k této důležité události mnoho Britů, kteří by se těmito okolnostmi vůbec nezabývali.

The Deal (UK)
28. 9. 2003




90 min., 28/9/2003, Granada Television (ITV)
Director: Stephen Frears
Writers: Peter Morgan, James Naughtie (based on the book by)
The film depicts the Blair-Brown deal—a well-documented pact that Blair and Brown made whereby Brown would not stand in the 1994 Labour leadership election, so that Blair could have a clear run at becoming leader of the party and Prime Minister.

5.19.6. The Queen (2006)

Stejný režisér jako The Deal natočil o tři roky později intimní pohled do zákulisí britské královské rodiny, v období od tragické smrti princezny Diany, po její pohřeb. Film často propojuje hrané záběry se zpravodajstvím. Většina zpravodajských materiálů bylo pro účely filmu natočeno znovu s herci. Představitelka hlavní role získala za tento film Oskara.

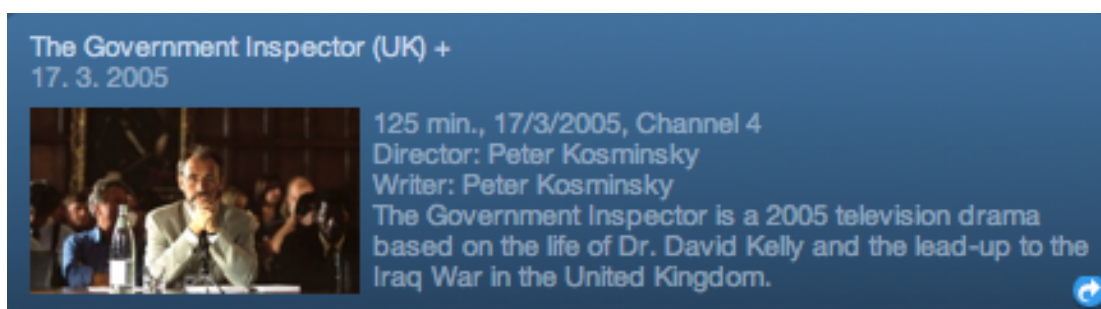
The Queen (UK, FR, IT) +
Sep 16, 2006



103 min., 16/9/2006, Pathé Pictures International, Granada Film Productions, Pathé Renn Productions
Director: Stephen Frears
Writer: Peter Morgan
After the death of Princess Diana, HRM Queen Elizabeth II struggles with her reaction to a sequence of events nobody could have predicted.

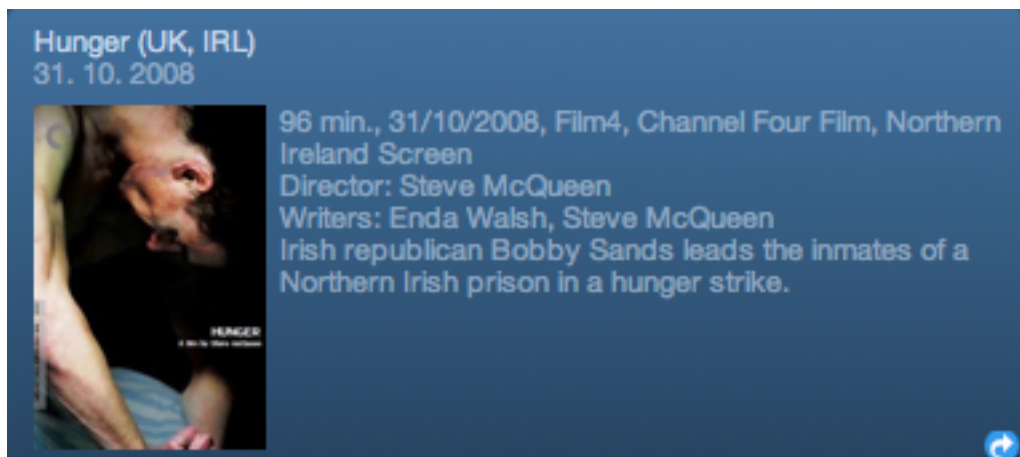
5.19.7. The Government Inspector (2005)

Dalším dokudrama z oblasti politiky byl film *The Government Inspector (2005)*, které se věnovalo vládnímu zbrojnímu inspektoru Davidu Kellymu, který v mezinárodním týmu zkoumal zbrojní vybavení Iráku a zastával odlišné stanovisko než vláda. Vláda však potřebovala mít záminku k válce, a tak manipulovala s informacemi a vnucovala veřejnosti představu, že irácké rakety mohou Británii zasáhnout do čtyřiceti pěti minut od vystřelení. Dějová linie popisuje tlak vyvíjený na Davida Kellyho a popisuje fungování vládních mechanismů při vytváření zprávy, kdy vše vychází z pečlivé rešerše a zkoumání faktů.



5.19.8. Hunger (2008)

Ještě by neměl zapadnout strohý až syrový vizuální styl filmu *Hunger*, kladoucí důraz na vytvoření autentické atmosféry věznice začátku 80. let, téměř bez mluvení, sledujeme fyzické dobrovolné utrpení vězňů, kdy se situace mezi odsouzenými z řad irské republikánské armády (IRA) a dozorci se začíná vymykat kontrole. Téměř sedmítýdenní hladovka se zapsala do krvavých dějin britsko-irských vztahů a rozdělila společnost na ty, kteří v irských věznicích viděli obyčejné teroristy, a na ty, pro které se stali novodobými mučedníky.



5.20. Sto nejlepších televizních pořadů podle BFI

V roce 2000 proběhl výzkum iniciovaný Britským filmovým institutem⁸⁰, který vybral 650 televizních programů a vybraní profesionálové z oblasti filmu a televize z nich měli vybrat třicet nejlepších a přiřadit jim čísla od nejlepšího pořadu dále.

Hned na druhém místě se objevilo dokudrama *Cathy Come Home* (1966) Kena Loacha a na 27. místě *The War Game* (1965) Petera Watkinse.

Z této práce zmiňovaných filmů a pořadů se v první stovce umístil ještě na 54. místě film *Hillsborough* (1996), 63. místě *Z-Cars* (1962-78) a 64. místě *Culloden* (1964).

⁸⁰ Blíže: <<http://www.imdb.com/list/WD8Yc42y7tw/>> nebo <http://en.wikipedia.org/wiki/BFI_TV_100>

- 1 **Fawlty Towers**
- 2 **Cathy Come Home (The Wednesday Play)**
- 3 **Doctor Who**
- 4 **The Naked Civil Servant**
- 5 **Monty Python's Flying Circus**
- 6 **Blue Peter**
- 7 **Boys From The Blackstuff**
- 8 **Parkinson**
- 9 **Yes Minister/Yes Prime Minister**
- 10 **Brideshead Revisited**
- 11 **Abigail's Party (Play for Today)**
- 12 **I, Claudius**
- 13 **Dad's Army**
- 14 **The Morecambe & Wise Show**
- 15 **Edge of Darkness**
- 16 **Blackadder Goes Forth**
- 17 **Absolutely Fabulous**
- 18 **The Wrong Trousers**
- 19 **The World At War**
- 20 **The Singing Detective**
- 21 **Pennies From Heaven**
- 22 **The Jewel in the Crown**
- 23 **Who Wants to be a Millionaire?**
- 24 **Hancock/Hancock's Half Hour**
- 25 **Our Friends in the North**
- 26 **28 Up**
- 27 **The War Game (The Wednesday Play)**
- 28 **The Magic Roundabout**
- 29 **That Was The Week That Was**
- 30 **An Englishman Abroad**

Obr. 5.2. Sto nejlepších televizních pořadů podle BFI (2000)

6. VÝZNAMY A SMYSL DOKUDRAMA

Před dalším oddílem o americkém dokudrama se tato práce krátce vrátí k teoretické rovině dokudrama z pohledu motivace tvůrce a možné míry realističnosti dokudrama.

6.1. Motivace tvorby dokudrama

Někteří tvůrci měli často problémy s prosazením svých děl do vysílání⁸¹. Tvůrci dostali díky nově zřízeným oddělením⁸² v BBC a ITV větší svobodu, protože dostaly za úkol tvořit ve větší míře sociálně realistické programy. Tyto oddělení byly brány za experimentální a unikly tak mnohem přísnější kontrole děl, která byla zvykem v tradičních odděleních hrané tvorby.

Pokud tvůrce nerozpozná fakta od fikce, tak neodliší ani pořady založené na již dříve existující skutečnosti od těch, které tak založené nejsou. Proto je v praxi termín dokudrama užíván více jako indikace prvků reality v pořadu, bez hlubšího smyslu. U autorů je to spíše potom vědomě užitá značka, která má úlohu zvýšit atraktivitu pořadu u diváka, ale s vlastním dokudrama nemá mnoho společného.

Dokudrama nabízí autorům možnost větší míry angažovanosti než klasická hraná tvorba. Autorský přístup k pořadům, které zobrazují sociální realitu, je silněji vidět u radikálnějších autorů jako jsou Ken Loach nebo Peter Watkins, kteří se pokusili překročit tradiční hranice hraného filmu. Zahrnuli dokumentární konvence filmových týdeníků a postupy prostého

⁸¹ Např. výše zmiňovaná *The War Game* (1965).

⁸² V BBC existovaly v první polovině 60. let Documentary-Drama Group, v ITV Dramatized Documentary Unit.

zaznamenávání skutečnosti cinema verité⁸³, aby divák vnímal sociální realitu zobrazovanou v pořadu co možná nejreálněji.

Další motivace pro tvůrce dokudrama je najít a představit divákovi takový úhel pohledu, který nemůže zprostředkovat např. novinář, protože ten nemůže kauzy domýšlet, musí pracovat pouze s fakty, i když je mimo záznam seznámen s množstvím dalších informací. Novinář také nemůže užít větší množství audiovizuálního materiálu.

I proto existuje velmi tenká linie mezi konvenčním dokumentárním filmem, investigativní reportáží a dokudrama⁸⁴. Obě výše zmíněné motivace se snažily, i bez vhodného obrazového materiálu, posunout zvolené téma dokudrama k rekonstrukci událostí, které se objevovaly v novinách či v televizním zpravodajství, ale k jejich zobrazení bylo nutné některé situace dohrát a vytvořit dojem autenticity.

6.2. Konstruovaná realita a hraná realističnost dokudrama

Problém konstruované reality dokumentu zvyšuje třetí důvod pro užití dokudrama. Konvenční postupy dramatu pro některé zpracovávané látky nefungují. Dramatizaci můžeme přerušovat vysvětlováním co daný děj reprezentovaný prostředím a herci reprezentuje⁸⁵. Tyto programy se spoléhají na vytvoření spojení mezi dramatizací a dokumentem. Nemusí to být prostřednictvím herců, kteří hrají, může to být prostřednictvím novinářů nebo samotných účastníků dané události. I proto dokudrama prosazuje větší důraz na autorství než mainstreamové dokumenty a hrané filmy.

⁸³ Dokumentární styl nazývaný též kino-pravda. Výraz pochází od Jeana Rouché, který jej použil v souvislosti se svým filmem Kronika jednoho léta (1960). Blíže: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Cinema_verité>

⁸⁴ Corner 1996: 32.

⁸⁵ Dramatizace také může ukázat produkční proces.

Znamená to tedy, že snaha definovat dokudrama postrádá smysl? Nikoliv, jen musíme konstatovat, že termínem dokudrama se dá označit množství různorodých typů filmů a televizních dramatizací z různých dob.

Určité druhy výše popsaných dokudramat se od šedesátých let dvacátého století zabývaly např. problémy tehdejších nízko příjmových skupin obyvatelstva. Tyto filmy vypadaly jako částečně dokumentární a realistické. Tato snaha byla někdy trochu vyumělkovaná, protože tvůrci zobrazovaným skupinám moc nerozuměli a měli svůj akademický úhel pohledu. Takže realističnost daného problému byla pouze hraná, a ne vždy zcela dobře. Tvůrci si tento problém uvědomovali a hledali nové formy zobrazování. Stáli mimo události, které popisovali.

6.3. Proces selektivní mobilizace

Dokudrama také mobilizovalo selektivně proti opozičnímu politickému obsahu. Tento proces selektivní mobilizace může být viděn v různých institucionálních reakcích zástupců televize na historii. Témata založená na konsenzuálním a konzervativním ztvárnění např. portrétů, jak žili známí státníci (Winston Churchill, Charles Darwin apod.) zůstali mimo debatu o dokudramatu. Naopak radikální ztvárnění atomového výbuchu⁸⁶, stávků⁸⁷ nebo role Západu v represivní manifestaci síly islámu⁸⁸ byla vždy v centru debat.

Zřetelné užití zvyklostí natáčení z dokumentárního filmu ve filmu hraném ovlivňovalo diskuzi. Formát dokudrama totiž není něco zcela nového a není to jednoduše definovatelná kategorie filmu či televizního díla. Vývoj debaty o dokudrama byl ovlivňován nejen větším či menším prolínáním hraného a

⁸⁶ The War Game (1965).

⁸⁷ Days of Hope (1975).

⁸⁸ Death of a Princess (1980)

dokumentárního filmu, ale také postupným zobrazováním jiných společenských tříd a politickými faktory⁸⁹.

Problémy v rozdělování kategorie hraného filmu a dokumentárního filmu přetrvávají a často mohou být výrazným znakem z obav z nových televizních formátů.

⁸⁹ Dalo by se říct, že od té doby co se hraný film zabývá také věcnými a skutečnými realistickými tématy a dokumentární film zase vykonstruovanými tématy mají tvůrci větší svobodu.

7. PŘÍSTUPY K DOKUDRAMA V USA

Dokudrama v USA se od britského typu liší svou snahou o co největší bombastičnost až bulvárnost. Častěji než ve Velké Británii se inspirovalo skutečnými událostmi z černé kroniky. Proč tomu tak bylo, odpoví tento oddíl.

7.1. Počátky televize v USA

Televize jako masové médium vznikla ve Spojených státech v druhé polovině 40. let⁹⁰ a její vývoj připomínal rozšíření rozhlasu, zejména v takzvané Zlaté éře rádia ve 30. a 40. letech. Vzhledem k tomu, že na rozdíl od Evropy rozvoj televize byl věcí soukromých korporací, byl rychlejší a postavený především na zábavě, která dokázala přesvědčit miliony zájemců, aby si koupili přijímače.

V roce 1946 žilo ve Spojených státech asi 150 milionů obyvatel. Většina z nich poslouchala rozhlas. Ve stejném roce začalo pravidelné televizní vysílání, kde se etablovaly čtyři celonárodní vysílací společnosti ABC, CBS, NBC a DuMont⁹¹. Po roce 1946 začalo televizní vysílání etablovat formáty, které využívá dodnes: sportovní přenosy⁹² nebo zábavní pořady s hvězdami šoubyznysu, které vedly k výraznému posílení zájmu o nové médium. Jedna z nejpopulárnějších show v historii americké televize byl program NBC *Texaco Star Theater* (1948-56), moderovaná estráda využívající komická nebo taneční čísla.

⁹⁰ Pokud nepočítáme rok 1936, kdy NBC zřídila první televizní studio v New Yorku a rok 1939, kdy byla televize přestavena veřejnosti na Světové výstavě.

⁹¹ Od roku 1956, kdy zanikl DuMont, už zůstala jen trojice ABC, CBS a NBC.

⁹² Světová série - finále baseballové ligy v roce 1947 mezi New York Yankees a Brooklyn Dodgers.

Texaco Star Theater (US)

8. 6. 1948



60 min., 1948-1956, 231 episodes, NBC


The Texaco Star Theatre was one of the most popular shows in the history of television. The basic format was modeled after a vaudeville variety hour, spotlighting Berle's jokes, sight gags, and costumes.

Z pohledu dokudrama je důležité zmínit i zpravodajské a dokumentární pořady, které v začátcích televize vycházely z kupovaných materiálů od velkých zpravodajských společností dodávající zejména zpravodajské týdeníky pro kina v podobě filmových záznamů. Počátkem roku 1948 byl televizní přijímač ve dvou procentech amerických domácností a televize poprvé pokrývala prezidentské volby v nichž zvítězil Harry S. Truman. Počet televizních přístrojů se rychle zvyšoval. Televize začínala mít větší vliv a dopad na více obyvatel. První vysílání předávání Oskarů (NBC) proběhlo za přítomnosti televize 19. března 1953 a 2. června 1953 americká televize přenášela korunovaci britské královny Alžběty II.

Změnu ve zpravodajských formátech přinesl program *See It Now* (1951-58), který vznikl transformací rozhlasové show prestižního reportéra Edwarda R. Murrow. Pořad měl k dispozici vlastní štáb a zpravodaje v USA i zahraničí a vytvořil dodnes funkční model zpravodajského pokrytí událostí v televizi⁹³.

⁹³ Pořad např. zapříčinil zničení kariéry dosud nedotknutelného antikomunisty Josepha McCarthyho nebo simulovalo zpravodajské pokrytí nukleárního útoku na New York.

See It Now (US)
2. 12. 1951



60 min., 1951–1958, 188 episodes, CBS

This show was an irregularly scheduled hour long program that gave more complete coverage of issues. The show consisted of Edward R. Murrow sitting in the New York studio talking about the topic of the week.

7.2. Raný vývoj předchůdců dokudrama v USA

Americký kulturní prostor před vznikem televize ovlivňovalo rozhlasové vysílání více než v Evropě, kde nebylo soukromé, ale státní. Stanice a jejich pořady v USA naopak nebyly z větší části kontrolovány státem. Za první předchůdce dokudrama lze považovat televizní tzv. životopisné pořady, které byly populární přibližně do roku 1950 a vycházely z dřívější rozhlasové tradice.


Za první zárodek televizního dokudrama se dá označit od roku 1950 cyklus *Armstrong Circle Theatre (1950-63)*⁹⁴. Jednalo se zatím o neukotvený mix dokumentu a hraného filmu o délce půl hodiny⁹⁵ s moderátorem ve studiu. V jednotlivých pořadech vystupovaly známé osobnosti, které reagovaly na známé události. Až do roku 1955 se pořad často věnoval i humorným tématům. Edukativní a nekomerční působení⁹⁶ televize bylo v USA velmi slabé.

⁹⁴ 1950-57 vysíláno na NBC, poté až do roku 1963 převzalo CBS.

⁹⁵ Od roku 1955 už měl pořad hodinovou stopáž.

⁹⁶ Jako tomu bylo u britských televizních stanic.

Armstrong Circle Theatre (US)
6. 6. 1950




various min., 1950-63, CBS

Running for almost thirteen years, this dramatic anthology series featured many well-know actors and actresses, as well as a number who would later go on to become stars. Originally, the program presented dramas written by contemporary writers on a number of subjects, but later in its run it changed to documentary-style dramas

I kriminální žánr v rané fázi televize zkoušel využívat metody, které později charakterizovaly dokudrama. Kriminální seriál založený na skutečných případech *Dragnet* (1952) vždy po skončení epizody a vyřešení případu oznamoval, jaký reálný trest pachatel dostal.

Dragnet (US)
16. 12. 1951



2 DVDS+ 24 EPISODES
30 min., 1951-1959, 300 episodes, NBC (Mark VII Ltd.)

Sgt. Joe Friday and his partners methodically investigate crimes in Los Angeles. "The story you are about to see is true", "Just the facts, ma'am", "We were working the day watch" - phrases which became so popular as to inspire much parody - set the realistic tone of this early police drama. The show emphasized careful police work and the interweaving of policemen's professional and personal lives.

Pokud se probíráme množstvím programů, které v USA vznikly a mohou mít nějaký vztah k pozdějšímu americkému dokudrama, lze zmínit *Playhouse 90* (1956-61), antologická dramata hraná živě z produkce CBS. Tyto epizodní pořady o délce 90 minut se v některých dílech snažila ztvárňovat události z minulosti s vyšší mírou realističnosti, než bylo tehdy obvyklé. Podařilo se zde oslovit či objevit řadu vynikajících herců. Mnozí z nich se potom stali hollywoodskými hvězdami. Stejně tak platilo pro scénáristy a režiséry. Do roku 1957 se hrálo živě, poté už byly programy dopředu natočené.

Playhouse 90 (US)
4. 10. 1956




90 min., 1956-1961, 133 episodes, CBS

An American television anthology series that was telecast on CBS from 1956 to 1960 for a total of 133 episodes.

A nelze opomenout také i *The Fugitive* (1963), krimiseriál z produkce ABC na motivy skutečné události. Příběhu chicagského lékaře Richarda Kimblea, který byl neprávem obviněn a odsouzen za vraždu své manželky, ale uprchl z vězení a pátral po vrahovi na vlastní pěst.

The Fugitive (US)
17. 9. 1963



51 min., 1963-1967, 120 episodes, ABC (Quinn Martin Productions, United Artists Television)

A doctor, wrongly convicted for a murder he didn't commit, escapes custody and must stay ahead of the police to find the real killer. Kimble, pursued by Lt. Gerard, risks his life several times when he shows his identity to help other people out of trouble.

7.3. Movie of the Week

Dokudrama se v prostředí amerických televizí rozvinulo až s příchodem tzv. *Movie of the Week*⁹⁷ (*MOW*)⁹⁸, jejichž nástup začal v sedmdesátých letech a kulminoval mezi lety 1980 až 1995.

⁹⁷ Analogické s původními televizními hrami ve Velké Británii. Např. v rámci cyklu *The Wednesday Play*.

⁹⁸ Televizní hra týdne.

Jednalo se o samostatné televizní filmy, které často zobrazovaly témata z historie. Nejprve se *Movie of the Week* věnovalo tématům z červené knihovny: co se kdy stalo známým osobnostem, kdo s kým kdy chodil apod. Postupem let se témata stávala vážnějšími a jednotlivé filmy se věnovaly vážnějším tématům s historickým podtextem. Teprve až třetí generace *Movie of the Week* využívala i politická témata.

Tvůrci se soustřeďovali na cílovou skupinu žen 18 až 49 let, neboť ta třem tehdejšími hlavními televizím ABC, CBS a NBC zajišťovala vysokou sledovanost. Zvolená témata tedy musela splňovat:

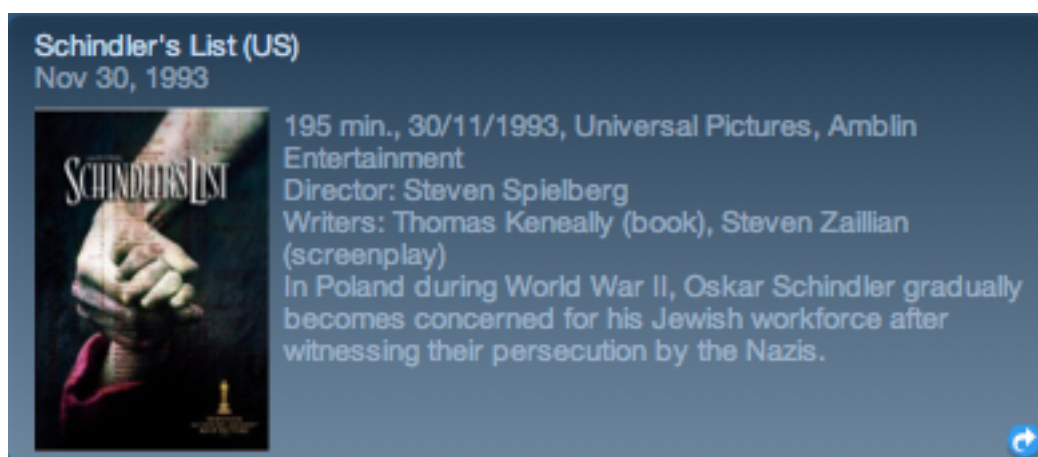
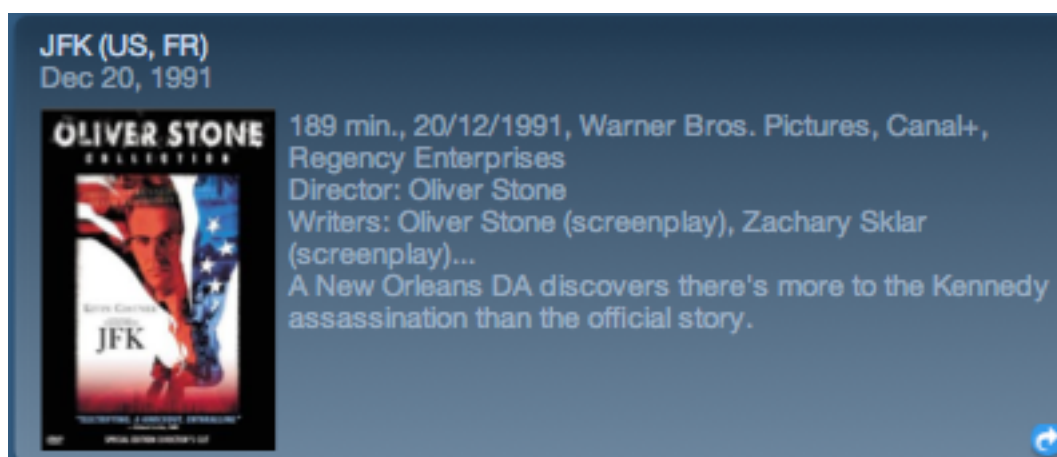
- zakořeněnost tématu ve společnosti, možnost dovyprávět aktuální událost
- opakovatelnost příběhu ve vztahu ke známým osobnostem
- převoditelnost tématu ve vztahu k aktuálním problémům, hájení amerických hodnot
- zvolené téma by mělo u diváka splňovat formuli: „To by se mohlo stát i mně“.

7.4. Televizní vs. filmové dokudrama v USA

V průběhu osmdesátých let došlo v USA ke dvěma zásadním proměnám televizního trhu. Jednak v roce 1986 přibyla čtvrtá celostátní síť - Fox⁹⁹ a rozšířil se systém kabelové a satelitní televize. Ta na rozdíl od volného vysílání nebyla regulovaná a mohla nabízet i specializovanější programy, které by jinak u širšího publika neprošly. Dnes jsou v USA stovky žánrových kanálů.

⁹⁹ Kterou v roce 2006 doplnila ještě celostátní síť The CW.

Na přelomu let 1995-96 bylo 11% všech televizních filmů v amerických televizích dokudrama. Ve stejném sledovaném období bylo na stanici NBC dokonce 40% televizních filmů různými formami dokudrama¹⁰⁰. Úspěch dokudrama jako televizních filmů zapříčinil vzestup filmů určených pro kina s podobnou tematikou: *JFK* (1991)¹⁰¹ nebo *Schindler's List* (1993)¹⁰².



¹⁰⁰ Lipkin in: Rosenthal – Corner 2005: 460.

¹⁰¹ JFK – film popisuje vyšetřování vraždy amerického prezidenta J.F.Kennedyho v roce 1963.

¹⁰² Schindlerův seznam – film o záchraně polských Židů německým obchodníkem. Blíže: Lipkin 2002: 5-11.

7.5. Sub-průmysl kolem dokudrama v USA

Nutnost neustálého hledání nových témat pro televizní dokudrama v USA vytvořilo i sub-průmysl. Vznikly firmy, které nabízely databáze s potencionálně vhodnými příběhy pro televizní zpracování. Např. Firma IRD¹⁰³ vznikla začátkem devadesátých let a za pět let své existence sebrala příběhy od pět set padesáti novinových a televizních reportérů. Vzniklo celkem čtyři tisíce příběhů. Třicet z nich bylo prodáno k možnému televiznímu zpracování a patnáct z nich bylo nakonec natočeno¹⁰⁴.

Zdroje témat byly knihy, noviny, časopisy, internet, rádio, televize a další. Aktuální dokudrama vycházely ze současné mediální agendy, tedy z toho, o čem se zrovna psalo a co tematicky hýbalo společností.

7.6. Bulvarizace amerického dokudrama

V USA je tenká hranice mezi snahou učinit složité téma srozumitelné na úkor jeho bulvarizace. V neděli 22. listopadu 1992 uveřejnil New York Times na přední straně přílohy Umění a volný čas článek, o znechucení nad honbou tří televizí za příběhem Amy Fisherové. Sedmnáctiletá Amy se zamilovala do automechanika Joey Buttafuoca, který byl ženatý. Amy se bez vědomí Joeyho rozhodla zastřelit jeho ženu Mary-Jo. Výstřel z pistole ženu pouze těžce zranil a Amy za svůj čin putovala na několik let za mříže.

Tento na první pohled tuctový příběh zaujal hned tři americké televize najednou. Obsahoval totiž jednoduchý recept na rychlý úspěch u diváků. Příběh obsahoval sex, senzaci, akci, násilí i fanatismus. I další filmy *Movie of the Week* pracovaly s většinou výše napsaných proměnných. Kromě toho využívaly také: zrození, smrt, náboženství, teror, strach, duševní chorobu, šílenství, výčitky svědomí apod.

¹⁰³ Industry Research & Development.

¹⁰⁴ Přesto byla IRD zisková a na trhu se užívala.

Televize soutěžily o to, která z nich stihne natočit příběh Amy Fisher jako první¹⁰⁵. Analogicky ze zkušeností z minulých *Movie of the Week* počítaly s využitím většinového diváka, který je ve své podstatě voyer, jehož zajímají vzorce chování jiných lidí.

První televizní film pocházel od NBC – *Amy Fisher: My Story* (28.12.1992). Druhý a třetí měly premiéry ve stejný den¹⁰⁶: ABC – *Beyond Control: The Amy Fisher Story* (3.1.1993) a nakonec CBS – *Casualties of Love: The Long Island Lolita Story* (3.1.1993).

Amy Fisher: My Story - Lethal Lolita (US)
Dec 28, 1992



90 min, 28/12/1992, Jaffe/Braunstein Films, KLM Productions, Spectacor Films
Director: Bradford May
Writer: Phil Penningroth
This sensational true story of a near fatal attraction left Mary Jo Buttafuoco paralyzed for life and made Amy Fisher America's most infamous teenager. Imprisoned 5-15 years for a crime she confessed to Fisher has nothing to lose by telling how it was-her way, her story. Deception, Promiscuous Sex, and Violence.

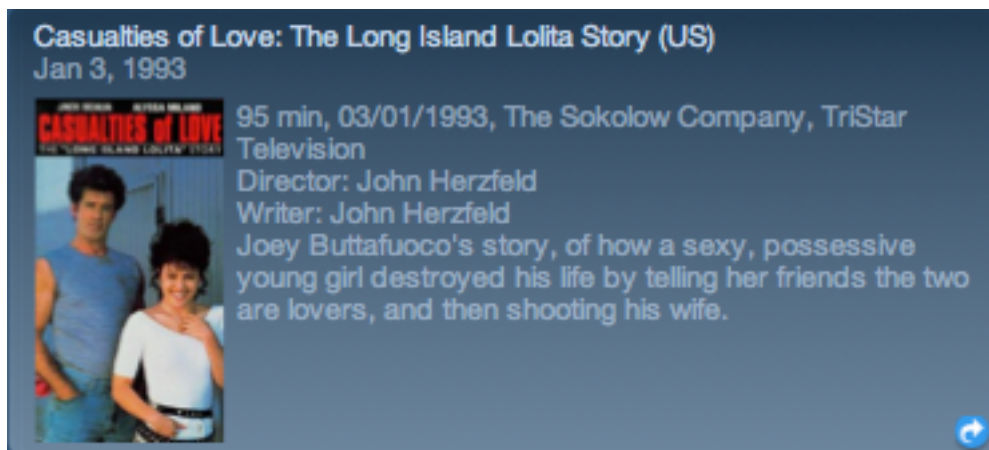
Beyond Control: The Amy Fisher Story (US) +
Jan 3, 1993



96 min, 03/01/1993, ABC Productions (in association with), Andrew Adelson Company, KLM Royal Dutch Airlines etc.
Director: Andy Tennant
Writer: Janet Brownell
The true story of the Long Island teen who shoots and wounds the wife of a man she called her lover.

¹⁰⁵ Celý proces natáčení trval často jen několik týdnů.

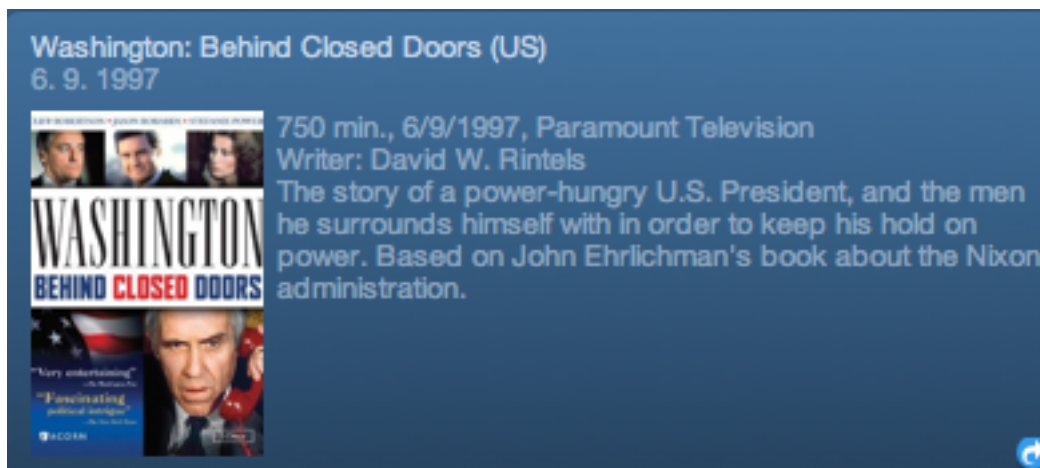
¹⁰⁶ Pouze o šest dní později, než první film.



Kritikové všechny tři filmy nepřijali. Naopak u diváků byly všechny tři filmy velmi úspěšné a ziskové, sledovaly je miliony Američanů. Producenti tedy správně odhadli přitažlivost tématu pro masového diváka. Příběh byl totiž jednoduchý na pochopení, s krimi zápletkou a hrály v něm roli vztahy. Přitom se jednalo o dokudrama pravdivě využívající reálnou událost.

7.7. Další citovaná dokudrama z USA

Tak jak je americké dokudrama kritizováno na poli televizních epizodních filmů, tak zcela naopak jsou oceňovány některé seriály s prvky dokudrama, zejména z konce 70. let. Jsou to zejména minisérie: jako šestidílná *Washington: Behind Closed Doors* (1977), vycházející z fungování Nixonovy administrativy, sedmidílná *Roots: The Next Generations* (1979), mapující rodinou ságu černošské rodiny v Americe nebo čtyřdílná minisérie *Holocaust* (1978), sledující život židovské rodiny za doby nacistického Německa.



Také mnoho amerických filmů pro kina v sobě má prvky dokudrama, či přímo dokudrama je. Například film *Alive* (1993)¹⁰⁷, u něhož producenti neměli dopředu jasno, jak je divák přijme.



V roce 1972 spadlo v Andách letadlo s uruguayským týmem ragbistů. Dvoutměsíční čekání na pomoc přežilo pouze šestnáct lidí z paluby letadla díky tomu, že jedli své zemřelé spoluhráče. Téma kanibalismu balancuje na velmi tenké etické hranici, přesto se kniha Piers Paul Reada v roce 1974 stala bestsellerem. Než však podle této předlohy vzniklo úspěšné dokudrama *Alive*, nabízeli tvůrci příběh různým filmovým studiím celých osmnáct let.

7.8. Rozdíly mezi americkým a britským přístupem

¹⁰⁷ V české distribuci *Přežit.*

Nelze tvrdit, že rozdíl mezi britským a americkým pojetím dokudramatu je ten, že Američané točí pouze bulvární témata s masovou sledovaností a Britové se zbytkem Evropy se naopak věnují tématům bez bulvárního vyznění, které sice zůstává v historické paměti, ale nemá většinou takový komerční úspěch. Americké televize však v rámci dokudrama generují více bulvárních témat, které se zaměřují na jednotlivce.

8. PRAKTICKÁ TVORBA DOKUDRAMA

Principy natáčení jsou různé, ale v rámci tvorby příběhu převládá americký přístup nad britským, kdy se děj staví na otázkách: „Byla to pravda?“ „Co myslíte?“ Základem dokudrama je přesvědčit diváka, „že tak to všechno bylo“ a nejde ani tak o to, jestli je to pravda¹⁰⁸.

Proces praktické tvorby dokudrama se oproti klasickému filmu či televizní inscenaci vyznačuje některými úkony navíc. Tato práce je nebude rozebírat podrobně, protože se projekt od projektu může lišit. Podle výčtu níže ale lze ihned rozpoznat několik rozdílů:

Pre-produkce: námět – rešerše – synopse/treatment – dodatečná rešerše – scénosled a pokračující výzkum – první verze scénáře – právní prověření tématu – finální scénář – výběr herců a štábu

U pre-produkce dokudrama je přítomný např. vyšší počet rešerší a podrobných výzkumů zvoleného tématu.

Produkce: pročtení scénáře – příprava a nácvik – natáčení ve studiu a v lokacích – trvající výzkumy a rešerše, revize scénářů, právní analýzy

U produkce dokudrama zase vystupuje do popředí větší míra právních analýz, co lze natočit a co ne, a stále trvající výzkumy a rešerše zvoleného tématu.

Post-produkce: stříh – dabing – aktualizace rešerší a právních analýz – plány termínů – předpremiéry pro média – vysílání/projekce

U post-produkce tvůrci stále aktualizují rešerše i právní analýzy.

Ohlasy: ohlasy po odvysílání/projekci – související pořady

¹⁰⁸ Proto některé typy dokudramat souvisí s bulvárním vykreslováním situací v nich obsažených.

U ohlasů dokudramatu se těžko odhaduje divácké přijetí. Proto může dokudrama po odvysílání být přijato v rozporu s tím, co autorský tým očekával. Tematicky totiž dokudrama pokrývá často různé kontroverzní události z blízké minulosti, kde se názor veřejnosti teprve vyvíjí a může rozbouřit veřejné mínění. Proto produkce pořadu nemusí končit jeho odvysíláním. Ohlasy diváků mohou vyvolat tlak na další rozvíjení tématu v dalších pořadech či nových dokudrama.

Je nutné připomenout, že síla dokudramatu je kromě dobrých rešerší, právní ochrany a scénáře také v:

- v bagatelizování dramatických momentů děje
- že publikum je v první řadě přitahováno dohráváním situací a událostí, které částečně zná. Následně potom věří filmové interpretaci nebo se nad ní zamýšlí a tím je dále přitahováno ke konkrétnímu ději.

Tvůrci dokudrama se snaží o atomizaci publika – potřebují docílit sebereflexe publika – vtáhnout diváka do příběhu – sám je poté součástí příběhu, přestavuje si vlastní postoj vůči danému tématu, ve kterém by mělo být obsaženo co nejvíce souvislostí, které pomůžou divákovi v tématu se orientovat.

8.1. Režie a herectví

Režisér televizních her se více stará o soulad všech složek a nemá jen jednu hlavní roli působnosti¹⁰⁹. U dokudrama se často mění mnoho věcí v projektu během natáčení. Herec nemá možnost interakce s publikem. Natáčení příběh různorodě kouskuje a představit si ho v celku lze s pouze s velkou představivostí.

¹⁰⁹ Lze dát do kontrastu s divadelním režisérem, který má až mýtickou moc nad interpretací textu hry a filmovým režisérem, který má stejnou moc nad vizuální stránkou projektu.

Dokudrama tedy charakterizuje spíše herectví typu vnitřního realismu (niterního realismu) než vnějšího naturalismu¹¹⁰. Dokudrama tedy vyžaduje potlačit divadelní typ herectví a přizpůsobit televiznímu realismu. Ideální je civilní projev bez okázalého (divadelního) herectví. Ani v reálném životě totiž nehrajeme příliš dramaticky. Na obrazovce zase pomáhá portrétovat neverbálně, obrazově, realisticky, řečí těla apod.

Díky rozkouskovanému natáčení různorodého děje je těžké si pro herce přestavit celé vyznění a náladu filmu, či jednotlivých kousků děje. Charakter postavy nevzniká tím jak mluví, ale co dělá; a to určuje scénář, režisér apod.

8.2. Typy témat

Proces filtrování námětů byl již v této práci popsán výše na příkladu z USA. Jen zlomek námětů se dostane do fáze treatmentu¹¹¹. Ani ve fázi treatmentu však není jasné, jestli půjde do výroby. Nakonec se prosadí jen jednotky podobných pořadů.

Vyvíjený program můžeme díky treatmentu již žánrově zařadit, víme, pro jaký vysílací slot či druh publika je primárně určen. Informace v treatmentu totiž již vycházejí z prvních rešerší daného tématu. Lze proto rozlišit, jestli půjde o program založený na žurnalistickém pojetí, nebo naopak, že program bude z dohledatelných a ověřitelných informací vycházet pouze okrajově

Téma by mělo být schopné rozpoutat společenskou debatu nad historickými, sociálními či politickými otázkami. Mělo by obsahovat dramaticčnost, jistou míru senzace či nově objevené skutečnosti nebo psychologický apel. Důraz je také kladen na příběh a konflikt v něm, srozumitelné strukturování děje a

¹¹⁰ Paget 1998: 30.

¹¹¹ Treatment je oborový termín pro dokument, který popisuje nejen základní tematické obrysy navrhovaného televizního programu, ale také jakými výrazovými prostředky toho bude dosaženo. Jedná se vlastně o filmovou povídku. Jeho nasazení v pre-produkčním procesu se mění v závislosti na typu projektu.

charaktery postav, které divákovi prostřednictvím dialogů odhalí přehledně jejich emoce.

Typy témat vhodných pro zpracování dokudramatu:

- nahlédnutí za zavřené dveře (osobní dramata)
- životy známých umělců
- soukromé životy historických hrdinů
- historické procesy a události
- aktuální dění v národních i celosvětových událostech
- senzacechtivá bulvární témata
- tajuplná témata
- příběhy u kterých se zastaví dech
- apod.

9. PRÁVO A DOKUDRAMA

Bylo by chybou předpokládat, že právo představuje něco jiného, než jen pragmatický pohled na danou věc. Právo vykonává svoji roli pouze skrze společenskou úroveň etiky a morálky.

Dokudrama usiluje o spojení estetických a informačních funkcí filmu a je jedním z módů komunikace v rámci filmu. Vykreslení reality v rámci dokudrama se děje kreativní interpretací události. Téma se proto ocitá vždy na úzkém rozhraní mezi realitou a snahou zprostředkovat co nejpravděpodobnější úhel pohledu na danou událost.

Dokumentární film většinou nepotřebuje silné právní zajištění, neboť vychází z reálných záběrů v reálném prostředí s reálnými aktéry. Dokudrama naopak právní analýzy potřebuje, neboť se snaží o totéž, avšak děj pouze nesleduje, ale snaží se dohrávat i ty části, které jsou veřejnosti dosud skryté.

Síla dokudrama je v tom, že publikum je v první řadě přitahováno dohráváním situací a událostí, které částečně zná. Následně potom věří filmové interpretaci nebo se nad ní zamýšlí a tím je dále přitahováno ke konkrétnímu ději.

9.1. Programové kodexy

Tvůrce programu je omezen mnoha omezeními, které vychází z programových kodexů jednotlivých televizních společností¹¹². Programový kodex britské Independent Television Commission (ITC)¹¹³ v paragrafu 3.7

¹¹² Např. Produkční směrnice BBC (část 4 – Nestrannost: představování reality) – část 4 paragraf 5 a-e (ne-faktografické pořady).

¹¹³ ITC licencovala a regulovala většinu komerčních televizních stanic ve Velké Británii v letech 1991-2003. Nástupkyní této organizace se stala Office of Communications (Ofcom).

přímo specifikuje „drama-documentary“¹¹⁴. Doporučuje, aby pořady týkající se současných témat byly náležitě označeny jako „dramadoc“. Důkazy či svědectví, z kterých vychází dramatická rekonstrukce látky dokudramatu, by měly splnit stejně přísná kritéria, která jsou kladena na nestrannost zpravodajských pořadů.

V USA existuje obdobný úřad Federal Communications Commission (FCC), který se vyvinul ze starší Federal Radio Commision z roku 1934. Regule jsou volnější než v Británii a dokudrama přímo ani nespecifikují. Pokrývají širěji oblast filmů a mini-sérií, které pracují s fakty. Pracuje také s méně podstatnými kulturními závazky vůči divákovi¹¹⁵.

9.2. Nestrannost

Nestrannost by měla být zvýšena snahou o zobrazení protichůdných pohledů na zpracovávané téma. Hranice mezi fakty a fikcí může být neostrá. Mezi hranými pořady vycházejícími z faktů a dokudrama jsou velké rozdíly v interpretaci zobrazovaných událostí.

U hraných dramatizací je s fakty zacházeno často velmi volně a slouží pouze jako berlička k vlastní nepodložené „pohádkové“ interpretaci událostí. Dokudrama naopak usilují o pravdivou¹¹⁶ rekonstrukci aktuálních událostí. U jakýchkoli pořadů využívajících hranou složku k zobrazení faktů a reálných událostí, by neměly být hrané (či dohrávané) prvky děje klamně prezentovány jako fakty.

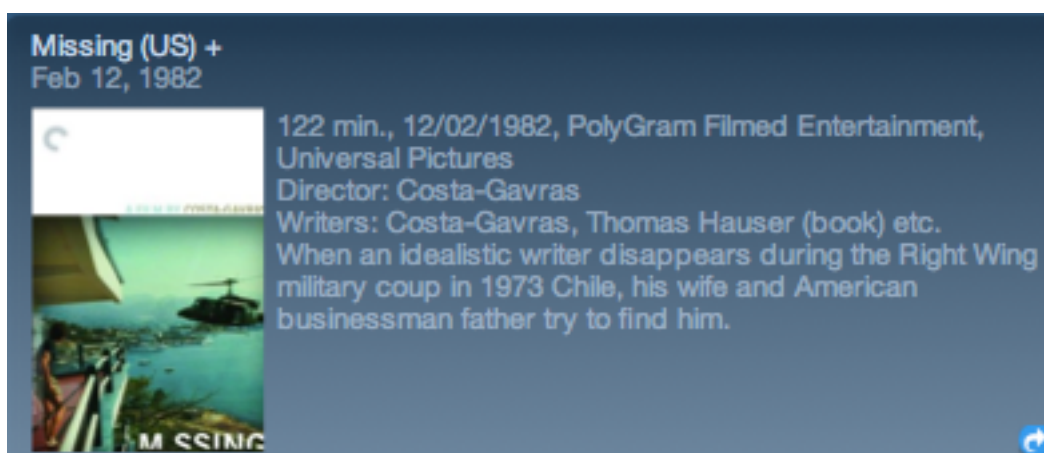
¹¹⁴ Paget 1998: 43.

¹¹⁵ Je to dáno také právním systémem USA, který se od systému Velké Británie odlišuje..

¹¹⁶ Nebo alespoň o autorsky aktivistickou.

9.2.1. Davis vs. Costa-Gavras

Tuto úvahu alespoň v USA kodifikoval právní spor Davis vs. Costa-Gavras (1987) a stanovil mantinely pro tvorbu dokudrama v USA. Spor se týkal filmu *Missing (1982)*¹¹⁷, který režíroval Costa-Gavras a v USA byl záhy po premiéře stažen z kin. Zabýval se událostmi v Chile z roku 1973. Bývalý americký velvyslanec v Chile Nathaniel Davis a americké ministerstvo zahraničí byly ve filmu nespokojeni s vyzněním deklarovaného vlivu Američanů v chilské armádě a podílu na pravicovém převratu proti levicovému prezidentu Allendemu.



Spor vyhrál Costa-Gavras. Podle rozsudku¹¹⁸ se na dokudramatu zcela zjevně podílí autorova licence – kreativní interpretace reality – a pokud úpravy faktů zobrazované ve scénách nejsou činěny se závažnými pochybeními v otázkách pravdy či podstaty věci, nemohou být takové scény využity jako základ pro obžalobu¹¹⁹.

¹¹⁷ V české verzi Nezvěstný.

¹¹⁸ Soudce Milton Pollack.

¹¹⁹ Goodenough 1989: 29.

9.3. Soudní spory a rozdíly v chápání práva

Dokudrama se mnohokrát v historii stalo předmětem žalob. Soudní případy sice nejsou časté, ale potencionálním právním problémům lze předcházet¹²⁰. Všechny fáze vzniku scénáře vyžadují úzké propojení mezi kreativním týmem a právníky¹²¹, kteří by měli schvalovat všechny fáze vzniku scénáře.

Nejčastějším právním problémem z pohledu tvorby dokudrama jsou pomluva, zásah do soukromí, nepřiměřená publicita nebo nevhodné užití obchodního jména. Před vysíláním by měly být zodpovězeny např. tyto otázky:

- Vyskytoval se v daném audiovizuálním díle někdo, jehož pověst by mohla být daným programem poškozena?
- Užilo dané audiovizuální dílo tajné materiály nebo byly získány pouze pro osobní potřebu při zachování mlčenlivosti?

Na tvůrčí týmy dokudrama jsou kladeny vyšší požadavky, než u děl, kde nedochází tak často k soudním dohrám. Ve spolupráci s právníky by mělo docházet k vytváření modelových situací možných soudních útoků na dílo a k jejich eliminaci.

Stejně tak by měl být zohledněn daný právní systém. Např. v britském právním systému je důležitý aspekt ověření, že vše, co je tvrzeno je pravda. Naopak v americkém právním systému musí žalující strana prokázat zlý úmysl a nedbalost.

¹²⁰ V roce 1980 po odvysílání dokudramatu *Death of a Princess (1980)* v britské ATV přerušila Saudská Arábie diplomatické styky s Velkou Británií, což rozproudilo silnou veřejnou debatu nad tématem.

¹²¹ Scénárista – rešeršista – právník.

9.4. Regulace a cenzura

Americké televize jsou soukromé a závislé na zadavateli reklamy. Ti potřebují k obrazovkám přilákat co nejvíce diváků. Nemají zájem, aby zobrazované téma, byť jen u části publika, vzbuzovalo negativní konotace. Jsou ochotny méně riskovat a dávají přednost zábavným tématům. Proto jde americké dokudrama více po povrchu a často se tématu nevěnuje do hloubky¹²².

Britské dokudrama se točí pro publikum, jejichž vkus je kromě soukromých televizních kanálů ovlivňován veřejnoprávními televizemi. Ty nemusí brát ohled na sledovanost a výnosy z reklamy¹²³.

Nekomerční televize však oproti komerční nemusí mít vždy lepší výchozí pozici pro tvorbu dokudrama. Například veřejnoprávní BBC se v 80. letech dostala pod tlak vlády, která se snažila vytlačit z televizních obrazovek jakékoli téma, které se týkalo Irské republikánské armády¹²⁴.

Vlivem koprodukcí a globalizace televizního i filmového trhu se však tyto kulturní rozdíly začínají stírat.

9.5. Právní normy

Mnoho autorů dodnes chápe dokudrama jako formát, který často bojuje s právními a regulačními omezeními. Tyto aspekty tvorby vyvstaly poprvé po roce 1960, kdy se dokudrama etablovalo jako televizní formát. Díky

¹²² Viz. níže: Zpracování příběhu Amy Fisher v kapitole Přístupy k dokudrama v USA.

¹²³ Tento britský systém je analogický téměř v celé Evropě.

¹²⁴ Např. dokument *At the Edge of the Union (1985)* z cyklu BBC Real Lives, který byl na nátlak vlády stažen z vysílání. Dokument popisoval problémy politického extremismu v Severním Irsku očima dvou vrcholných politiků z opačných táborů republikánů a unionistů.

technologickému skoku¹²⁵ dostali tvůrci dokudrama možnost atraktivně zobrazovat kontroverzní témata a bojovat tak proti státům kontrolovaným informacím.

Tvůrce dokudrama se musí řídit mnoha právními normami týkajícími se trestního práva (pohrdání soudem, úřední tajemství, pobuřování, rozvratná činnost, nemravné chování apod.) i práva občanského (pomluva, porušení autorského práva, zneužití důvěry apod.). Mnoho tvůrců i vysílatelů proto u dokudrama odrazuje složitost procesu, požadavek nestrannosti i vysoká míra odpovědnosti.¹²⁶

Odpovědnost však lze vymezit postupy¹²⁷ týkající se právního zajištění tvorby dokudrama¹²⁸:

- Vyberte téma a charaktery, které se oprávněně těší veřejnému zájmu.
- Zveřejněte svůj záměr.
- Proveďte rozsáhlý průzkum tématu.
- Mějte věcné a opodstatněné podklady pro každý aspekt scénáře.
- Zůstaňte pravdiví, co nejvíce je to možné.
- Dodržujte časovou posloupnost.
- Nekombinujte charaktery hlavních postav.
- Zobrazujte raději již mrtvé jedince.

¹²⁵ Natáčení s kontaktním zvukem (Charles E. Beachel 1956, Kanada). V televizní hrané tvorbě BBC užíváno přibližně od roku 1963.

¹²⁶ Paget 1998: 55.

¹²⁷ Jedná se však pouze o doporučení.

¹²⁸ Volně podle: Goodenough 1989: 29.

- Ošetření některých témat se věnujte přednostně: zejména sexu a nahotě.
- Mějte právní posudky scénáře i již natočeného filmu či televizního programu.
- Využijte omezení odpovědnosti¹²⁹.

9.6. Veřejný zájem a informovanost

Veřejný zájem zobrazit téma dokudrama co nejvíce nestranně, je jak v USA, tak ve Velké Británii často podroben politickému nátlaku. Užití cenzury bývá možné i v demokratických zemích.

V britské tradici je dokudrama program, který je pevně podpořen výzkumy a dokumentační činností. Pomocí dramatizace daného tématu se pokouší veřejnost seznámit i s obsahy, které by mohly být předmětem cenzury státu či autocenzury vlastních autorů. Dokudrama proto zajišťuje veřejnou informovanost i obsahům, kterým se ostatní média¹³⁰ nemohou věnovat do hloubky.

Britské dokudrama je na rozdíl od amerického bohatší na fakta a souvislosti. Ovšem i ve Velké Británii se stupňují tendence, zaměřovat se na témata, která se nevěnují nebezpečným politickým tématům, ale příběhům individuů projektovaných skrz osobní zkušenosti nebo skrz veřejný zájem společnosti. Tedy konkrétním příběhům bez výbušného obsahu¹³¹.

¹²⁹ Může zabránit občanskoprávní odpovědnosti za konkrétní jednání nebo opomenutí určitého aspektu díla. Např.: Autoři díla nejsou zodpovědní za jakékoli nehody, které vznikly užitím a interpretováním díla.

¹³⁰ Tisk, televizní zpravodajství apod.

¹³¹ Americké televizní sítě (stejně jako bulvární noviny) aktivně hledají a často i platí za osobní zpovědi neobvyklých zkušeností a obscénních zážitků. Koprodukce a stále

Každý scénář dokudrama je během svého vzniku pod pečlivým dohledem právního oddělení televizní společnosti. Než je dokudrama odvysíláno, scénář musí projít několika různými posudky¹³² a kontrolami právníků.

více se propojující kultura obou zemí nás utvrzuje v tom, že tato tendence postupně vzrůstá i ve Velké Británii.

¹³² Např. Oddělením programových standardů.

10. ZÁVĚR

Tato práce popsala přístupy mezi různými typy dokudrama ve dvou různých kulturních prostředích – britském a americkém, protože právě v těchto prostředích dokudrama vzniklo a etablovalo se. Ke komplexnímu pokrytí tématu dokudrama by byla potřeba rozsáhlejší studie. Další studium dokudrama proto může přinést mnoho dalších cenných informací. A to, jak po teoretické odborné stránce, tak po praktické stránce, jako informační podpora pro filmové tvůrce.

V rámci vývoje dokudrama, které představila tato práce, se ukazuje, že se čím dál více stírají rozdíly mezi jeho jednotlivými typy. Proto je potřebné znát jejich rozdíly, obsahy a způsoby vzniku; stejně tak studovat historické či kulturně politické podmínky, které často vznik různých dokudrama zapříčinily. Nově vznikající dokudrama se poté s těmito zkušenostmi může vyvarovat chyb těch předchozích.

Debata kolem dokudrama nemohla obsáhnout celý reprezentativní výběr a pokrýt širokou škálu postojů vycházejících z různorodých zdrojů od režisérů a scenáristů, až po kritiky a akademiky. Nelze obsáhnout všechna myslitelná spojení dokumentu a hraného filmu. Mezi příklady, které tato práce nezmínila patřily např.:

- hrané rekonstrukce v rámci zobrazování konvenčních aktuálních událostí a dokumentů¹³³
- dramaturgie v uměleckých pořadech¹³⁴
- hrané rekonstrukce

¹³³ Např. pořad *World In Action (1963-98)* - dokumentárně laděný program zaměřující se na aktuální události.

¹³⁴ Např. pořad *Monitor (1958-65)*.

- širší pohled na situaci nad vývojem dokudrama v USA, která byla velmi odlišná od situace ve Velké Británii

Práce se také blíže nevěnovala předchůdcům dokudrama (filmy a pořady, které z dnešního pohledu obsahovaly některé prvky dokudrama), jako socialistickému realismu Sergeje Eizenšteina, britské dokumentární škole ve 30. letech 20. století reprezentované zejména Johnem Griersonem, italskému neorealismu nebo fenoménu cinema verité. Tyto a další styly a období dotýkající se nějakým způsobem dokudrama by stály za samostatnou studií.

Pokud bychom konstatovali, že téměř jakékoli prolnutí dramatu a dokumentu je dokudrama, mohli bychom se věnovat divadelním hrám Bertolda Brechta¹³⁵, různým experimentálním rozhlasovým formátům nebo fenoménu Nového žurnalismu¹³⁶, který kombinuje literární a novinářské postupy¹³⁷.

Kořeny dokudrama bychom našli v sociálně laděných dokumentech, kriminálních seriálech, v zárodcích pořadů televizních debat nebo v solitérních televizních hrách¹³⁸.

Množství pořadů, seriálů nebo filmů kroužících kolem termínu dokudrama může působit různorodě. A není to jen kvůli tomu, že různé uvedené příklady netvoří z pohledu teoretika samo o sobě ucelenou skupinu. Jak už bylo popsáno, také z pohledu reálné produkce jsou mezi nimi velké rozdíly.

Úkol tříbit tuto nesourodou skupinu a snažit se v ní najít přesnou kategorizaci dokudrama je však pravděpodobně marné, a nelze ji v této práci ani v jiných obsáhlejších studiích nalézt.

¹³⁵ Např. dokumentární charakter divadelní hry Bertolda Brechta *Strach a bída Třetí říše* (1938).

¹³⁶ Blíže: <http://en.wikipedia.org/wiki/New_Journalism>

¹³⁷ Nový žurnalismus (New Journalism) reprezentovaný např. Trumanem Capote, Tomem Wolfe nebo Gay Talese byl populární zejména v šedesátých a sedmdesátých letech.

¹³⁸ Které zase vycházejí z her divadelních.

Stále proto platí, že dokudrama je termín, který má různé významy a smysl pro různé lidi v různých dobách. Přesto však má vůči klasickému hranému i dokumentárnímu filmu mnoho odlišných znaků, které popsala tato práce, a díky nimž je dokudrama často nadstandardně kvalitní pořad či film, který se nesmazatelně otiskne do dějin filmu či televize.

Otázka, jestli má určité téma potenciál uspět jako dokudrama, není s jistotou zodpověditelná nikdy. Jedná se o dobrý, nový a vzrušující příběh? Bude přitažlivý pro publikum? Má silné, vzájemně provázané a zajímavé charaktery postav? Obsahuje dostatek vnitřních konfliktů, aby udržel divákovu pozornost? Pokud ano, můžeme se pustit do vzrušujícího dobrodružství tvorby dokudrama.

11. LITERATURA

11.1. Knihy

Allen, R. C. – Hill, A. (2004). *The Television Studies Reader*. London – New York, Routledge.

Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York, Columbia University Press.

Beattie, K. (2004). *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan.

Bergen, J. van (2007). *Archetypes For Writers*. Studio City, Michael Wiese Productions.

Bignell, J. (2004). *An Introduction to Television Studies*. . London – New York, Routledge.

Biressi, A. – Nunn, H. (2005). *Reality TV: Realism and Revelation*. London – New York, Wallflower Press.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary. Second Edition*. London – New York, Routledge.

Butler, J. G. (2007). *Television: Critical Methods and Applications. Third Edition*. Mahwah – London, Lawrence Erlbaum Associates.

Campany, D. (2008). *Photography And Cinema*. London, Reaktion Books.

Corner, J. (1996). *The Art Of Record: A Critical Introduction To Documentary*. Manchester – New York, Manchester University Press.

Creeber, G. (2004). *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London – British Film Institute.

- Creeber, G. (ed.) (2008). *The Television Genre Book. Second Edition*. London, British Film Institute.
- Crisell, A. (2006). *A Study of Modern Television: Thinking Inside the Box*. New York – Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Curran, J. – Seaton, J. (2010). *Power Without Responsibility*. London - New York, Routledge.
- Evans, J. (2011). *The Penguin TV Companion*. London, Penguin Books.
- Gomery, D. – Hockley, L. (eds.) (2006). *Television Industries*. London, British Film Institute.
- Goodwin, A. – Kerr, P. – Macdonald, I. (eds.) (1983). *BFI Dossier Number 19: Drama-documentary*. London, British Film Institute.
- Grant, B. K. (ed.) (2003). *Film Genre Reader III*. Austin, University of Texas Press.
- Hammond, M. – Mazdon, L. (eds.) (2005). *The Contemporary Television Series*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Havens, T. (2006). *Global Television Marketplace*. London, British Film Institute.
- Hight, C. (2010). *Television Mockumentary: Reflexivity, Satire And A Call To Play*. Manchester – New York, Manchester University Press.
- Hill, A. (2005). *Reality TV: Audiences And Popular Factual Television*. London – New York, Routledge.
- Hill, A. (2007). *Restyling Factual TV: Audiences and News, Documentary and Reality Genres*. London – New York, Routledge.
- Hilmes, M. – Jacobs, J. (eds.) (2003). *The Television History Book*. London, British Film Institute.

Holmes, S. (2005). *British TV and Film in the 1950s: Coming to a TV Near You*. Bristol – Portland, Intellect Books.

Jancovich, M. – Lyons, J. (eds.) (2003). *Quality Popular Television*. London, British Film Institute.

Lacey, S. (2011). *Cathy Come Home*. London, British Film Institute – Palgrave Macmillan.

Leverette, M. – Ott, B. L. – Buckley, C. L. (eds.) (2008). *It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era*. New York – London, Routledge.

Lipkin, S. N. (2002). *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practise*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Lorenzo-Dus, N. (2009). *Television Discourse: Analysing Language in the Media*. Basingstoke – New York, Palgrave Macmillan.

Miller, T. (ed.) (2002). *Television Studies*. London, British Film Institute.

Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cops Shows to Cartoons in American Culture*. New York – London, Routledge.

Moran, A. (ed.) (2009). *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*. Bristol – Chicago, Intellect.

Paget, D. (1998). *No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama On Television*. Manchester – New York, Manchester University Press.

Rosenthal, A. (1995). *Writing Docudrama: Dramatizing Reality for Film and TV*. Boston – Newton, Focal Press – Butterworth-Heinemann.

Rosenthal, A. (ed.) (1999). *Why Docudrama? Fast-Fiction on Film and TV*. Carbondale – Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Rosenthal, A. – Corner, J. (2005). *New Challenges for Documentary. Second Edition*. Manchester – New York, Manchester University Press.

Sinclair, J. – Turner, G. (eds.) (2004). *Contemporary World Television*. London, British Film Institute.

Straubhaar, J. D. (2007). *World Television: From Global to Local*. Los Angeles, Sage Publications.

Turner, G. – Tay, J. (eds.) (2009). *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. London – New York, Routledge.

Wickham, P. (2007). *Understanding Television Texts*. London, British Film Institute.

11.2. Tištěná periodika

Buscombe, E. (1980). *Creativity in Television*. Screen Education, No.35 (Summer), s.9.

Goodenough, O. (1989). *Avoiding legal trouble in preparing docudramas*. New York Law Journal, 24 November 1989, s.29.

Graham, A. (2005). *Drama out of a crisis*. Radio Times, 17 September 2005, s.38.

Hoffer, T. – Nelson, R. (1978). *Docudrama on American Television*. Journal of the UFA, XXX, Spring.

Hoggart, P. (2006). *Walking the line*. Broadcast, 30 June 2006, s.16-17.

Hulls, P. (2005). *The facts about fiction*. Televisual, October 2005, s.77-78.

Keighron, P. (2002). *ITV's risk taker*. Broadcast, 15 February 2002, s.19.

Landesman, O. (2008). *In and out of this world: digital video and aesthetics*. Studies in Documentary Film, v2, n1, 2008, s.33-45.

Milne, M. (2009). *UK history seen through the eyes of a Queen*. Broadcast, 6 November 2009, s.30-31.

Paget, D. (2007). *Acting with facts*. *Studies in Documentrary Film*, v1, n2, 2007, s.165-176.

Rosser, M. (2008). *What's the future for factual shows?* Broadcast, 4 April 2008, Broadcast International Supplement, s.24-25.

12. SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obr. 1.1. Filmová databáze dokudrama.

zdroj: osobní

Obr. 2.1. Televizní formáty a žánry podle Britského filmového institutu.

zdroj: Creeber, G. (ed.) (2008). The Television Genre Book. Second Edition. London, British Film Institute. S.v-vi.

Obr. 3.1. Tabulka interakce přirozených a umělých proměnných.

zdroj: osobní

Obr. 5.1: Vyobrazení loga ITV a BBC z kolem roku 1955.

zdroj: <http://625.uk.com/tv_logos/bbc.htm>

Obr. 5.2. Sto nejlepších televizních pořadů podle BFI (2000).

zdroj: <<http://www.imdb.com/list/WD8Yc42y7tw/>> nebo <http://en.wikipedia.org/wiki/BFI_TV_100>