

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA AMU

KATEDRA REŽIE

bakalářské studium 2002-2005

Robert Král

A ten Václav Klaus skutečně existoval?

(K atributům vybraných českých mystifikačních filmů)

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha 2005

Vedoucí diplomové práce:

Mgr. Petr Marek

Oponent diplomové práce:

Datum obhajoby:

Výsledek obhajoby:

Prohlašuji, že tuto předloženou bakalářskou práci jsem vypracoval zcela samostatně a uvádím v ní veškeré prameny, kterých jsem použil.

Obsah

ÚVOD	4
O PRAVDĚ, LŽI A MYSTIFIKACI	4
MEDIÁLNÍ MYSTIFIKACE	6
FILM A MYSTIFIKACE	7
CÍL A METODA PRÁCE	8
OTRANSKÝ ZÁMEK	9
ROPÁCI	13
ROK ĎÁBLA	16
MŇÁGA – HAPPY END	19
PYTEL BLECH	21
JMÉNO KÓDU RUBÍN	25
ZÁVĚR	28
SOUPIS BIBLIOGRAFICKÝCH CITACÍ	30

Úvod

Otázku „Strejdo, a ten Václav Klaus doopravdy existoval?“ mi položila nedávno má malá neteř. Na té otázce jsem si připomněl několik věcí. Nejprve, že jsou pro nás již od dětství podstatné jak události, které se dějí „doopravdy“ (realita), tak fikce, ve kterých se pro zábavu oddáváme „hře na jako“. Dále, že jsme posedlí rozlišováním, co je „doopravdy“ a co „jako“, že hranici mezi realitou a fikcí máme každý subjektivní a že jedno od druhého rozlišujeme na základě svých znalostí a zkušeností. A především, že jí na její otázku nedokážu odpovědět ano či ne, aniž bych ji mystifikoval. Její otázka postihovala hned několik témat, takže jsem ji zvolil jako název práce.

O pravdě, lži a mystifikaci

Pravda a lež. Jedny z prvních opozit, které se dítě naučí rozlišovat. Má se říkat pravda a lhát se nemá.

Pravda a lež. Binární jednotka. Nejmenší jednotka informace, bit. Na něčem tak elementárním je založená celá informační společnost, včetně internetu, NASA i počítače, na kterém píšu tento text.

Co je pravda? Ptá se filozofie.

Pravda je ruský deník, odpovídá žurnalistika.

Lež má krátké nohy. Frazeeologie.

Jak je vidět z předchozího, mírně dadaistického výčtu, tyto pojmy prostupují různými obory lidské činnosti. Jakoby to s pravdou a lží nebylo už tak dost obtížné, přibereme ještě pojmy mystifikace a fikce. Předestřeme pro začátek definice jednotlivých pojmů, které budeme v této práci užívat podle *Akademického slovníku cizích slov* (5):

Fikce – *zdání, klam, vymyšlená představa, výmysl, smyšlenka (opak skutečnost, realita), neshoda díla s realitou*

Stylizace – osobitý způsob zpracování uměleckého díla (podle určitého formálního a obsahového hlediska) / přetvoření, přetváření, deformace uměl. zobrazení skutečnosti využitím výrazných možností daného druhu umění

Mystifikace – (úmyslné) klamání něčím zdánlivě pravdivým, nepravdivá, vymyšlená zpráva

Myslím, že obsah pojmu mystifikace můžeme diverzifikovat ve více různých významů:

- V nejširším smyslu je mystifikace totéž co lež.
- Ale v užším smyslu je mystifikace lež, která má punc pravdy.
- Ještě v užším smyslu je mystifikace neagresivní lež s puncem pravdy.
- A dále může být mystifikace neagresivní lež s puncem pravdy, která doufá, že její nepravdivost bude odhalena.
- A konečně: Neagresivní lež s puncem pravdy, která doufá, že její nepravdivost bude odhalena, aby byla skrze ni celou odhalena pravda.

Mystifikace může mít tedy povahu manipulativní, agresivní, politickou, tak i povahu estetickou, uměleckou. K uskutečnění mystifikace, jako jakékoliv jiné komunikace, je zapotřebí několika prvků: Mystifikátora, mystifikovaného, mystifikační sdělení. Podle účelu se liší mystifikace na zhoubnou a nezhoubnou. U té první je účel egoistický – manipulovat, získat prospěch, u druhé je cíl altruistický, zpravidla pobavit, poskytnout hru, odstup, nadhled. U analyzovaných filmů bude v této práci vždy mystifikátorem tvůrce díla a mystifikovaným divák, ačkoliv jsou myslitelné i jiné případy, kdy je například mystifikátorem jeden z účinkujících v dokumentu a mystifikovaným druhý, apod.

Mediální mystifikace

Jirák a Koplová v knize *Média a společnost* uvádějí příklad několika mediálních mystifikací: „Mezi proslavené patří např. tzv. Jimmygate, příběh zveřejněný ve Washington Post, nebo publikování údajných Hitlerových deníků v časopise Stern. U Jimmygate se jednalo o jímavý příběh osmiletého černošského chlapce závislého na heroinu, kterému matčin přítel vpichoval narkotikum přímo do žil. Autorka Janet Cooke za svou materiálově důkladně podloženou reportáž dokonce získala Pulitzerovu cenu. Po určité době se však ukázalo, že jde o mystifikaci čtenářů a že autorka si postavu Jimmyho vymyslela. Odhalení mělo pro Cooke vážné existenční důsledky - přišla o místo a Pulitzerovu cenu musela vrátit. Marně se bránila tím, že obraz rodiny závislé na drogách, který nabídla, je pravdivý, resp. typický. V případě zveřejnění údajných Hitlerových deníků v německém týdeníku Stern se jednalo o podvrh, který převzaly i další německé listy a který vyvolal téměř diskusi o přehodnocení dějin. Po zjištění, že se jedná o mystifikaci, utrpěl časopis Stern výrazně na věrohodnosti.“ (3)

V českém kulturním prostředí má mystifikace silné kořeny. Mezi nejznámější české mystifikátory patří autoři rukopisů tzv. královédvorského a zelenohorského nalezených počátkem 19. století. Tyto (podvržené) rukopisy byly napsány tak, aby působily, že pochází z mnohem dřívější doby.* Jejich obsahem je 14 písní a jejich účelem bylo zaplnit mezeru v českých kulturních dějinách.

Mezi další velké mystifikátory patří Karel Velebný, Jiří Šebánek a Zdeněk Svěrák, kteří v rozhlasovém pořadu *Nealkoholická vinárna U Pavouka* představili Járu Cimrmana. K dalším mystifikátorům lze zařadit například Jaroslava Haška či Frantu Kocourka.

Jaké jsou postoje současných tvůrců k mystifikaci? Nejprve uvedme názor Tona Stana: „Umělecké dílo má být veliká mystifikace, realita přetavená fantazií, umění tě má zkrátka nějakým způsobem nakopnout do jiného

* O pravost, autorství a původ rukopisů se dodnes vedou spory.

světa...“ (9) Prvky mystifikace jsou ale užívány i mimo samotná umělecká díla. Jaroslav Dušek k tomu říká: „Ale já vlastně nikoho nemystifikuju. Já jenom ve chvíli, kdy vidím, že někdo je hodně ochotnej něčemu uvěřit, když cítím vhodně prokypřenou půdu, tak mu to řeknu. Kdybych potřeboval permanentně mystifikovat, už bych založil politické hnutí, už bych byl v parlamentu. A tam bych mystifikoval mocně. Ostatně to někteří dělají, jak jsem tak pochopil. Mystifikace vás udržuje v pozornosti, člověk se příliš nezanořuje do věcí, neulpívá na nich, protože ví, že najednou může být všechno obráceně. Mystifikace vás neustále upozorňuje na mnohoznačnost světa. Protože bůh ví, jestli se třeba za deset let neukáže, že některá mystifikace je vlastně pravda.“ (8) A do třetice uveďme citát Jana Němce z rozhovoru s Petrem Markem, který prostor pro mystifikaci vidí jak v díle, tak mimo něj: „Všechno, co děláme, je mystifikace, náš život je mystifikace, a hlavně jakékoliv dílo je přece fantazie neboli mystifikace, čili si myslím, že mystifikace je záměrné zkreslování faktů. A v hraném filmu se dělá ta podoba úplně nejpitomější, že se vymyslej pohádkové příběhy z předpředminulého století... Prvek té mystifikace je, myslím, základ jakékoliv tvorby a je otázka do jaký míry je člověk vědomým propagátorem anebo ne... Myslím si, že čím je ta mystifikace větší, tím že to je lepší.“ (10)

Film a mystifikace

Za první mystifikaci[†] v kinematografii je snad možno označit stylizovanou reportáž Georgese Meliese a Charlese Urbana, kteří natočili *Korunovaci krále Eduarda VII* v roce 1902, několik týdnů před provedením vlastního korunovačního obřadu, o které referuje Sadoul (6). Za zdařilou mystifikaci se považuje rozhlasová hra *Válka světů* Orsona Wellese z roku 1939.

Pokud budeme hovořit o novodobější produkci, zjistíme, že velmi časté jsou (částečně) fiktivní dokumenty hudební, které pojednávají o fik-

[†] Možná můžeme mluvit spíše o podvodném, nepřiznaném paradokumentu.

tivních kapelách, zpěvácích, apod. Jmenujme ze světových například *The Rutles - All You Need Is Cash* (Eric Idle, Gary Weis, 1978), *The Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), *Vichřice* (Christopher Guest, 2003), *Nonstop party* (Michael Winterbottom) a z českých zejména filmy Petra Zelenky: *Visací zámek*, *Mňága – Happy End*, *Rok d'ábla* či *Vynález krásy* Marka Najbrta.

Další témata fiktivního dokumentu jsou rozmanitá: *Zapomenuté stříbro* o fiktivním filmaři Colinovi McKenziem režiséra Peter Jacksona (1995), *Zelig* (Woody Allen, 1983), krátký Herzogův snímek *Za dalších deset tisíc let* (v rámci kolektivního projektu *Dalších deset minut I*, 2002) o africkém kmeni, který až do dneška žil na úrovni doby kamenné, *Stardom* režiséra Denyse Arcanda, který popisuje vzestup a pád supermodelky (2000), *Delikátní umění parkování* o práci policisty (Trent Carlson, 2003).

Cíl a metoda práce

V této práci se budeme věnovat vybraným českým mystifikačním filmům, resp. fiktivním dokumentům. Bude to: *Pytel blech* režisérky Chytilové z roku 1962, *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1997), *Otravský zámek* (Jan Švankmajer, 1977) a dva z již zmíněných filmů Petra Zelenky. Každý z těchto filmů podrobíme analýze. Pozornost budeme přitom věnovat několika základním aspektům: Čím se snaží film mystifikovat, o jaká pravdivá tvrzení se opírá a jak se snaží předkládat mystifikaci jako pravdu, tj. výrazovým prostředkům. U každého filmu poukážeme na konkrétním příkladě na obecnější souvislosti problematiky mystifikačního filmu. Filmy jsou v tomto výběru seřazeny se snahou, aby obecnější témata postupně bytněla.

Tato práce tedy není vyčerpávajícím historizujícím přehledem, kritickou reflexí ani sémioticko-estetickou studií. Je spíše těkavým pozorovatelem vztahů konkrétního a obecného, bez touhy vynášet soudy.

Otranský zámek

režie: Jan Švankmajer, 1977

Jde o kombinovaný ploškový a hraně-reportážní film o historikovi, který provedl archeologický průzkum zřícenin zámku v Otrhanec a ukázal, že zde se odehrála historie popsaná v románu Otranský zámek Horace Wallpolea.

Už na základě obsahu jsme poměrně jasně schopni formulovat **mystifikační (nepravdivé) tvrzení** filmu: a to, že hrůzostrašná historie Otrhanského zámku, kterou vylíčil ve svém díle Horace Wallpoll se zakládá na pravdě a že tyto události ve skutečnosti proběhly na Otranském hradu u Náchoda. S tímto základním mystifikačním tvrzením souvisí i drobné další mystifikace: že existuje český amatérský badatel, který tyto skutečnosti dokazuje, že Miloš Frýba tento fakt coby reportér prověřuje a že v rámci natáčení došlo k padání kamenů z hradu. Aby tato nepravdivá tvrzení mohla být maskována za pravdivá, opírají se o **skutečná fakta a danosti**: Miloš Frýba je bývalý skutečný reportér/hlasatel, Otranský hrad skutečně v České republice existuje a román o Otrhanském hradu také.

Z hlediska struktury se ve filmu střídají převážně dvě roviny. První dominuje amatérský historik představovaný Jaroslavem Vozábem, který své zjištění o dějišti gotického románu svěřuje televiznímu reportérovi. Ten je hrán tehdejším skutečným hlasatelem televizních zpráv Milošem Frýbou. Tato rovina usiluje o mystifikaci (sdělení lži) a současně navození autenticity a věrojatnosti (maskování zdánlivě pravdivým). Druhá rovina, ztvárněná animacemi a doprovázená středověkou hudbou, ilustruje děj gotického románu Horace Walpolea, který se odehrává na Otranském zámku. Tyto dvě linie se téměř pravidelně ve filmu střídají v blocích a vytvářejí strukturu A B A B, přičemž zvláště v druhé polovině filmu na sebe navazují (podrobněji dále).

Prostředky, kterými se podporuje **dokumentární věrojatnost (autentičnost)** jsou patrné zejména ve Vozábovsko-Frýbovské linii. Osvědčují se zde výrazové prostředky z běžného dokumentu, jako je komentář pod

statickými záběry fotografií i dokumentárně-inscenační metoda, například když Vozáb vede Frýbu do podzemí, osvětleného jen lampou, přičemž pod obrazem zní jakoby předtočený Vozábův monolog. Navozením podobnosti s dokumentem, který vnímáme dle úzu jako pravdivý, se tak přenáší pravdivost i na mystifikační snímek. Miloš Frýba je skutečný televizní hlasatel a díky známosti z televizní obrazovky budí důvěru (zejména v těch, kteří věří na pravdu „hlásanou“ z televize). Navíc je vybaven ručním mikrofonem, typickou reportážní rekvizitou. Druhá postava, anonymní badatel je ztvárněna hercem Vozábem z Divadla Jára Cimrmana. Možná, že v době natáčení (rok 1977) byl tento herec nepříliš mediálně známý (poprvé se objevil na jevišti DJC roku 1967, první epizodní roli měl ve filmu *Jáchyme, hod' ho do stroje* roku 1974) a režisér na tento fakt sázel, avšak spíše šlo o přiznanou, hravou, záměrnou „chybu“, která film skrze tohoto herce intertextuálně spojuje s aktivitami kolem divadla fiktivního českého génia. Do této linie jsou také vestřiženy záběry na magnetofon (další podpůrná televizní realistická rekvizita), ilustrační záběry map okolí Otranského a Otrhanského hradu a archeologické předměty. O pravdivosti těchto **podpůrných atributů** (existenci rekvizit apod.) nemá smysl pochybovat, podporují mystifikační tvrzení a stávají se fikcí teprve zařazením do kontextu. Vozáb je portrétován z hlediska příběhu na věrojatných lokacích zříceniny hradu, podzemní chodby a obývacího pokoje s knihovnou. Taková lokace má punc velmi vysoké autenticity, jelikož obdobný záběr je velmi využíván ve stovkách televizních dokumentů. Divák tento záběr velmi dobře zná a považuje jej tak za uvěřitelný. Zamyslíme-li se pro zajímavost nad opačnou situací, například nad portrétem ministerského úředníka rozhodujícího o dotazích pro zoologické zahrady natočeným v kleci (pokud by se daný člověk k tomuto uvolil), můžeme konstatovat, že by takový záběr v běžném dokumentu působil originálně, avšak fiktivní dokument by posouval směrem k nevěrohodnosti. Zdá se tedy, že **originalita** ve výběru použitých prostředků může jít bohužel na úkor znevěrohodnění fiktivního díla. Rozhodnutí, kde originalita dílo ubíjí a kde ho naopak povyšuje je ale velmi subjektivně závislé.

Zaměříme se nyní na souvislost s druhou vyprávěcí linií Švankmajerova filmu. Animace je útvar vysoce stylizovaný a pro účely navození dojmu autentičnosti by se zdál nevhodný. Je tedy velkou odvahou jej do daného žánru vkomponovat. Animace je však do celku začleněna organicky. Děj zobrazený animací se odvíjí podle skutečného románu existujícího autora a působí jako snaha dokumentaristy svůj reportážní snímek ozvláštnit.

V první, realistické linii se vine leitmotiv detailů různých stránek reálné knihy. Obrázky nakreslené na jednotlivých stranách románu jsou animovány, avšak vysvětlující popisky pod obrázky zůstávají realistické. Tímto způsobem jsou propojeny obě základní linie filmu.

Z hlediska celku pravidelná bloková střídavá struktura je narušována jen na několika místech. Za zmínku stojí paralelní montáž útěku, kdy se prostřihává ve velmi krátkých záběrech prchající animovaná Izabela spolu s Vozábem utíkajícím po zřícenině zámku, a strukturní bloky se tak fragmentují. Přestože tato část na věrojatnosti fikce nepřidává, působí na diváky svojí nápaditou hravostí. Jiné drobné narušení struktury spočívá v závěrečné fázi děje románu. Od momentu, kdy Izabelin otec ruší zasnuby, o čemž se dozvíme stejně jako doposud z popisků v knize, dopoví zbytek příběhu Vozáb se současným ilustrováním děje pomocí animací. Švankmajer tím jednak eliminuje zdlouhavý způsob vyprávění Wallpoleova děje přes popisky v knize, jednak formálně obě linie lépe propojí.

Dějově i formálně se spojí obě linie v závěru, kdy je nejprve Frýbrou celý výzkum amatérského historika relativizován, načež bájný obrovitý rytíř vylézá ze zříceniny hradu, ze kterého se sype kamení na dvojici hrdinů. Takovýmto popřením teorie a vzápětí jejím podepřením dociluje tvůrce komického efektu, ačkoliv z dnešního pohledu je trik rozpadajícího se hradu dosti nevěrohodný.

Švankmajer musel ukončit svůj film titulkem, ve kterém přiznává, že jde o mystifikaci. Zvolil proto šalamounská slova: *Film je věnován všem badatelům, kteří svoji existenci založili na mystifikaci* a jeho interpretace může být satirickým šlehem všem pseudo- a rádoby vědcům.

Švankmajer vytváří vlastní osobité schéma fiktivního dokumentu složené z části animované a „reportážní“. Neopírá se výhradně o standardní, žánrem a strukturou konvenční dokumenty, na rozdíl od filmů Zelenkových, resp. Ropáků, kteří plně (a fundovaně) kopírují atributy vědeckého, resp. hudebního dokumentu, jak uvidíme dále.

Již na dvou místech jsme zmínili pochybnosti o věrojatnosti mystifikace. Nabízí se tedy obecná otázka po smyslu snahy o vytvoření **dokonalé mystifikace**, díla, kterému by všichni recipienti uvěřili. (Již Zich píše: „Čím je práce umělceva naturalističtější, tím méně je tvůrčí.“⁽⁷⁾ Takové dílo může sloužit k manipulaci, vyvolání paniky, jako usvědčující důkaz - podvrh při soudním přelíčen, pokud je jeho obsah závažný. Pokud je jeho obsah banální (a z hlediska věrojatnosti tím pádem konvenčnější čili uvěřitelnější), například, že nějaká skutečná paní Zelenková chodí každý den do cukrárny, ačkoliv to není pravda, ale film ji tak velmi syrově zaznamenává, jde o zbytečnou mystifikaci, lež (viz úvod: „mystifikace doufá, že bude její lživost odhalena“). Na svět tak přijde dílo, jehož předobraz nikdy neexistoval, ale v zásadě neexistuje jediná námitka, proč by existovat nemohl. Jestliže u běžného, ať už mystifikačního, či hraného filmu, existuje vazba mezi skutečností a jejím, byť stylizovaným zobrazením, u absolutního mystifikačního filmu, tato vazba splývá, tj. neexistuje vůbec. Myslím ale, že odhalování této vazby, nacházení analogií mezi životním obzorem a dílem je podstatou toho, co diváka na filmu (a umění) zajímá a přitahuje. U absolutního mystifikačního filmu se nedostává divákovi pocitu nadhledu, hry, spiklenectví mezi ním a autorem. Můžeme tedy zopakovat z úvodu, že mystifikace počítá s tím, že její lživost bude (časem) odhalena.

Je zřejmé, že více než o přesvědčení diváka o daném mystifikačním tvrzení jde u Švankmajera spíše o hru se stylizací a věrojatností. **Smysl mystifikace** netkví v přesvědčování o pravdivosti daného tvrzení – jeho pravdivost je v podstatě divákovi lhostejná, ale v oslavě fikce jako hry, komična a v překračování hranic mezi realitou a fikcí.

Ropáci

režie: Jan Svěrák, 1988

Film pojednává o fiktivní vědecké expedici, která v severních Čechách objeví dosud neznámý druh živočicha-Ropáka, jenž dokáže žít pouze ve zplodinách a musí dýchat smogové výpary, jinak nepřežije.

Mystifikací je tvrzení, že v Čechách existuje živočišný druh, který žije jen ve zplodinách a smogu. Smyslem mystifikace je nastolit ironický a kritický pohled na současný ekologický stav krajiny a také poskytnout hravou radost z důsledné mystifikace. Humor je velmi nenápadný a jemný a vyplývá z rozporu mezi plně přesvědčivou vědeckou formou dokumentu a mystifikačním tvrzením o existenci ropáků. Humor je tedy přístupný jen divákům, kteří fiktivnost prohlédnou („vypadá to, jakoby ropák jen tak lelkoval, k čemuž je zapotřebí vysoce vyvinutá nervová soustava, jakou mají například lidé“). Pro ty, co mystifikaci uvěří, zůstává stále silně podané ekologické téma.

Zdá se tedy, že obecně lze rozlišovat **působení fiktivních dokumentů na „napáleného“ a „prozřelého“ diváka**. Škála je však postupná, někteří „prozřelí“ našťavaně odmítají uvěřit pravdivosti mystifikačního tvrzení (existenci Ropáka), ale přitom akceptují pravdivost dokumentární formy, takže proklamují postoj „je to podvod, médium nám lže“, nehodlají přistoupit na vzájemnou hru s autorem a humorná hra se pro ně stává nepřijatelnou. Jiní, v prvních fázích filmu „napálení“ se postupně během sledování mohou stát „prozřelými“. Takovými divákům se navíc, pokud jsou k sobě upřímní, otevírá brána sebeironického, humorného náhledu na sebe samého - „já blbec jsem ale naletěl“. Každopádně tvůrcova snaha o vytvoření absolutního mystifikačního díla se může stát, jak jsme ukázali také už při rozboru *Otranského zámku*, kontraproduktivní a ve výsledném vnímání ochuzující.

Snímek *Ropáci* je stylizován do formy vědeckého dokumentu. Důsledným dodržováním jeho základních prostředků buduje věrojatnost díla. Užívá základních atributů vědeckého díla: jmen postav (doktor Soukup), názvosloví (ropák bahenní včetně latinského názvu), vědecké výrazy (např.

při operaci ropáka, apod.) Ve vytváření autenticity je Svěrákovo dílo velmi přesvědčivé. Postavy situuje i do běžných situací, aby tak podpořil dokumentární charakter. Je tu rozbíjení stanu, holení, jídlo. Využívá i klimatických vlivů, větru, smogu nad územím, bouřky, padající kusy zeminy, noční atmosféru. Přesvědčivá je i práce se světlem, prohlídka ropáka u reflektoru auta, kapesní svítilna apod. Dojem autentičnosti prostředí zvyšuje i taková maličkost, jakou je ušmudlané okno u auta. Ke stěžejním rekvizitám patří jeep a patřičné vybavení pro vědeckou expedici. Nechybí tu ani mapa, která je přítomna i v *Otranském zámku* a *Jménu kódu Rubín*. Stejná pozornost je věnována i kostýmům (holínky, větrovky, apod.) Charakteristiku vědce dokreslují i hranaté brýle.

Celým filmem se vine vědecký komentář mimo obraz, stylizovaný jako dotočený ex-post, s vypravěčem v minulém čase, tak jak je u vědeckých dokumentů obvyklé.

Na rozdíl od Zelenkových snímků, kdy se pravdivost buduje z přesvědčivých výpovědí skutečných, známých lidí, povětšinou se obracejících do minulosti a tato minulost se zobrazuje rekonstrukcí, užívá Svěrák, jak rekonstrukčních a ilustračních záběrů, tak záběrů, které mají přesvědčit, že záznam pochází z bezprostředního sejmutí předkamerové reality. Myslím, že vybudit věrohodný dojem je kvalitativně náročnější než např. v případě rekonstrukce. Jde například o scénu, v níž sestupuje průzkumník na dno pánve a posléze je na laně vytažen v bezvědomí.

Z hlediska časové struktury je film lineárně chronologický, vyjma prologu vymezeného fotografií expedice v předtitulkové části, formálně ohraničený příjezdem jeepu s expedicí na počátku (výprava se chystá na ropáka) a závěrečným odjezdem (výprava ropáka našla).

Působivému vědeckému výzkumu dodává postava jakéhosi polobláznivého dědečka. Ta je ale zajímavá z hlediska problému autenticity. Postava by svým projevem mohla věrojatnost mystifikačního tvrzení o existenci ropáka narušovat. Používá jakési blekotání („dejte chinin tomu nebožtíkovi“) a divák si jej tak zařadí mezi blázny, nevzdělance a má tendenci brát tvrzení takového člověka (třebas o existenci ropáka, ale i čemkoliv jiném) s rezer-

vou. Na druhou stranu je jeho životní (totiž nehraný) projev vysoce autentický a přidává na autenticitě celého výjevu. Tento drobný paradox působí velmi osvěžujícím dojmem, jelikož způsobuje jemné pulzování mezi autenticitou a fikcí. Podstatné je, že se může **divák s postavou identifikovat** na základě vlastních životních zkušeností („takové figurky známe“).

Jiráček a Koplová to v knize *Média a společnost* upřesňují: „Publikum předpokládá, že to, co vidí, čte či slyší, má nějakou souvislost se světem, v němž žije - a že tato souvislost odpovídá tomu, jak svět vnímá, tedy že odpovídá akceptované sociální konstrukci reality.“ (3) Realističnost s "fiktivním" obsahem chápou zmínění autoři ve čtyřech různých rovinách: vnější (sem bychom mohli zařadit například dědův kostým), emocionální (víra v existenci Ropáka je pro dědu přijatelná), logice děje a jednání (uvěřitelné je, že jej chce vědcům ukázat) a výrazových prostředcích (viz dříve). Jinými slovy to vystihuje Mihálikova parafráze Krecuera v *Kapitolách filmové teorie*: „...pravdivost komunikátu nezávisí od autentičnosti zobrazené skutečnosti, ale od dojmů, představ a pocitů diváka, od jeho víry, že má co do činění s čímsi pravdivým.“ (4), případně úvaha Drvotova: „Fikce ovšem naplňuje film umělostmi všeho druhu... sem vstupuje divák v pozici interpreta: chápe se umělých dat (děj, postavy, dialogy atd.) a vynáší je z empirické oblasti do nového světa, který pro ně a jimi zařizuje... zde se už neváže souhlas či nesouhlas se skutečností, nýbrž svébytnost a plnost onoho nového světa. Měřítkem tu proto není uvěřitelnost, nýbrž adekvátnost.“ (1)

Celým filmem se line komentář nad obrazem, vyprávěný v minulém čase. Jedna z postav se totiž na počátku představí jako člen výpravy. I tímto způsobem („já jsem u toho byl“) se zvyšuje autentičnost. Fiktivní dokumenty rády využívají i postavy kameramana či reportéra. Divák je má totiž s žánrem dokumentu asociované, a tak jejich přítomnost zvyšuje důvěryhodnost celého díla. Kameraman je poprvé uveden vypravěčem (postavou) a zobrazen jako jeden ze členů expedice. Dále si existenci kameramana divák připomene v momentě, kdy kamera snímá dědu (subjektivní záběr postavy-kameramana), přičemž děda se s kameramanem pozdraví. V tuto chvíli jej nevidíme, ale jeho přítomnost se přiznává. Později vidíme, jak kameramana

i s kamerou spouští ostatní na lanech dolů. Naskytne se otázka, jak je to možné, když kameru vidíme. Tato drobná nelogičnost vybudí naši zvědavost, která se ukojí později přiznaným komentářem „pro jistotu natáčíme oběma kamerami, jistíme se tak pro případ, že by materiál nevyšel“. (Mimoходом, obdobný způsob fiktivního natáčení událostí dvěma kamerami užívá i snímek *Záhada Blair Witch*.) Tento vypravěčský trik tak postuluje, že celý film, na který se díváme, byl sestřižen z materiálu pořízeného oběma kameramany, kteří byli součástí výpravy. (Na okraj, v úvodu je představen kameraman jen jeden, v logice schématu to znamená, že vypravěč, komentátor je druhým kameramanem. Na začátku filmu ale nemá důvod divák tuto konstrukci verifikovat.) Poté se přítomnost kamery ještě připomíná, kdy se jeden z kameramanů s kamerou na rameni v záběru otočí a dotáže se: „mám to točit?“. V duchu dvoukamerového natáčení tuto skutečnost přijmeme. Svěrák tu usiloval o to, aby vyvolal dojem autentického záznamu, ale přitom, aby neporušil logiku okolností natáčení.

Rok d'ábla

režie: Petr Zelenka, 2002

Film portrétuje hudebníky Jarka Nohavicu, Karla Plíhala, Františka Černého, skupinu Čechomor, Jaz Colemana a dokumentaristu Jana Holmana a mapuje jejich vzájemná setkání, včetně jejich zkušeností s protialkoholickou léčebnou, koncertováním a zázrakem-samovznícením.

Film pracuje se třemi základními prvky. Základem jsou výpovědi a vzpomínky hudebníků. Jsou přitom převážně portrétováni v sedě v prostředí různých zkušeben či vlastních domovů. Dokonce tu nechybí v případě dokumentaristy Jana Holmana ani obligátní (viz *Otranský zámek*, či *Mňága - Happy End*) pokoj s knihovnou. Jejich vyprávění v minulém čase přechází často do hrané rekonstrukce doprovázené výpovědí mimo obraz či posléze do přímé rekonstrukce, v níž jednotliví účastníci jednají a hovoří. Třetím

prvkem jsou záznamy z koncertů, případně jejich rekonstrukce. Strukturálně tedy běžný, dokumentaristicky rekonstrukční postup.

Způsob, jakým zvládnou účastníci své výpovědi je v tomto případě základním atributem autenticity. **Režisérovo vedení herců** spočívá v metodě „co možná nejsuchopárněji říct daný text“ dokládající některou z minulých událostí. Myslím, že výpovědi vyznívají povětšinou přesvědčivě, nutno dodat, že je jich ztvárnění je snazší než dosáhnout přesvědčivosti v emocionálně zabarveném projevu, který má působit skutečně autenticky. (Emoce vytváří režisér především prostřednictvím Nohavicovy hudby). Z toho pohledu měl Jaz Coleman náročnější úkol než jeho herečtí kolegové.

Existuje propast mezi autenticitou, která má působit absolutně realisticky a autenticitou věrohodnou danému hranému filmu, kde se v podstatě ustanoví vzhledem k žánru a tématu konvence mezi hercem a divákem. Z tohoto hlediska by nebylo možné téměř žádný záběr z hraného filmu vestříhnout do filmu dokumentárního, byť i fiktivního.

V částech rekonstrukčních divák v podstatě mění své nároky na **autenticitu hereckého projevu** (na základě úzu ji v podstatě snižuje), jelikož si uvědomuje, že jde o rekonstrukci, která se nesnaží být a působit jako bezprostřední zachycení události. Myslím ale, že i tuto polohu zvládli neherci mimořádně dobře. Z hlediska neherců k tomu přispělo natáčení v pospolitosti, čímž eliminoval režisér potenciální nervozitu, natáčení v jejich přirozeném prostředí – koncertních sálech, zkušebnách (a protialkoholní léčebně).

Mezi další prostředky k dosažení věrojatnosti slouží Zelenkovi: dokumentaristická ruční kamera z ruky, užívání transfokátoru, zejména v úvodním referátu o případech samovznícení. (To, že o nich referují lidé z cizích zemí, bez ohledu na jejich herecký výkon, by mohlo být také metodou, jak jejich výpovědi učinit více autentickými.) Dále užití fotografií, záznamy z koncertů a médium televize (šokující nepravdivá reportáž o tom, že Nohavica žádné písně nenapsal, či debata s moderátorkou skutečného televizního pořadu Sedmička Jitkou Obzinovou) přispívají ke zvýšení věrojat-

nosti. Nejen v tomto filmu se tak obecně spoléhá na divákovu, ač možná nevědomou, víru v pravdivost médií.

Tento film obsahuje dvě základní, odlišná mystifikační tvrzení: a) že Nohavica a další hudebníci se seznámili předvedeným způsobem a potkali je různé, konkrétní zážitky a b) že Karel Plíhal byl anděl, který opustil zemi samovznícením. Na tyto se nabalují další fiktivní prvky, například motiv ztráty řeči, či rituální praktiky.

Z hlediska tvůrce bylo potřeba rozřešit dilema. Samovznícení je dostatečně senzační jev na to, aby stálo za to jej učinit předmětem mystifikačního jevu. Současně ale jde o jev, jehož existenci velká většina veřejnosti naprosto odmítá připustit, třebaže by byly jeho svědky na vlastní oči (zřejmě by se snažili najít racionální vysvětlení). Není tedy pokus o mystifikaci jevů apriori odmítaných už dopředu prohraný? A pokud ne, tak jakým způsobem vůbec podstatu zázraku - samovznícení ztvárnit? Problematickou je, myslím, v tuto chvíli forma rekonstrukce. Je evidentní, že zobrazení (tohoto) zázraku v rámci rekonstrukce není zázrakem, je jen nápodobou. Je to ukázkou, jak to asi proběhlo, byť ve filmu podpořenou výpovědí postav. Kvalita triku při samovznícení byť by byla sebedokonalejší, kýžený efekt nezaručí, jelikož dnes všichni diváci víme, že trikově je dnes zvládnutelné v podstatě cokoliv. Můžeme mluvit pouze o tom, zda v rekonstrukci je samovznícení ztvárněno věrohodně, ale nikoliv o tom, zda skutečně proběhlo. Domnívám se, že věrohodnější dojem by vytvořila metoda bezprostředního záznamu, „zrovna, když jsem natáčel to, stalo se neočekávané ono“, nejlépe stylizovaná jako záznam amatérské video kamery. Tento způsob ztvárnění mystifikace je nejnáročnější na herecký výkon. Herec (a všechny složky) tu nemá možnost být (pseudo-)autentický v rámci žánru a jím dané konvence, jako je tomu v hraném filmu či rekonstruovaném dokumentu.

Traktování motivu samovznícení je věnována ve filmu v podstatě jen první a poslední scéna. Obdobně je to s motivem andělů. Zázračné prvky posunují fiktivní dokumentárnost k hraným scénám. Smysl této mystifikace, odhaduji, může pro někoho spočívat ve zdůraznění metafyzična.

Druhá část mystifikace nijak senzační příchut' nemá, usiluje se tu o mystifikaci různých příhod při jednotlivých setkáních s větší či menší zajímavostí. Smyslem Zelenkova fiktivního sdělení je převážně docílení komického efektu (nepovedený koncert se zapáleným krojem), ale někdy také originálně film přiměje k zamyšlení nad sebou samým, zejména u Nohavicy teorie alkoholového kopce. Je na ní vidět, že nejzajímavější je taková mystifikace, na které je kus pravdy.

Lze tedy pozorovat výrazný rozdíl mezi důvody Zelenkovými (komično, tajemno) a Švankmajerovými (hravost, zkoumání hranic reality a fikce), proč k užití fiktivního dokumentu sáhnout.

Mňága – Happy End

režie: Petr Zelenka, 1996

Film v základním jádru mystifikuje faktem, že česká skupina Mňága a Ždorp vznikla uměle jako marketingový produkt společnosti BGM. Mezi základní pravdivé danosti patří fakt, že uvedená skupina skutečně existuje, a že existují také kapely, které tímto způsobem byly vytvořeny. Tématem je tedy ironicky podaná kritika hudebního (a v menší míře také filmového), ergo mediálního průmyslu. Smyslem mystifikace je vyvolat převážně komický efekt.

Je zde mnoho prvků, které jsou velmi podobné s filmem *Rok ďábla* téhož režiséra vzniklým později. Nejvýrazněji vystupuje fakt, že se jedná také o hudební dokument o skutečné kapele. Používá se tu také stejná mystifikační konstrukce, výpověď jednotlivých interpretů a známých tváří (Zich, Král, Černý, Hybner, Troška) v dokumentárním „křesle“, dokumentárně-hraná rekonstrukce některých historek a záznamy a pseudozáznamy z koncertů. Ke společným znakům patří obdobně neúspěšný první koncert (u *Roku ďábla* se pokazí zejména díky vzplanutí kalhot na jevišti, u *Mňágy* díky velké nudě), v obou filmech je scéna z tiskové konference, dotaz na ní dokonce položí týž kritik, v obou je přítomna mediální aféra (v *Mňáze* roz-

mazaná v novinách, v *Roku* v televizi), v obou je postava transvestity. I v tomto snímku je patrné chronologické řazení událostí, o nichž jednotliví účastníci vyprávějí. Za povšimnutí stojí scéna z konkurzu. Píseň „Svět je jenom obyčejný hotel“, kterou jednotliví uchazeči zpívají, je nápaditě sestřižena po vždy několika taktech jednotlivých zpěváků do celku, jako parafráze Formanova *Konkurzu*.

Jelikož nejsem skalní fanoušek této hudební skupiny, nedokážu posoudit, které z jednotlivých detailů jsou pravdou a které fikcí. Tato má nedovzdělanost, alespoň umožní zamyslet se nad problematikou **skutečnosti a jejím (fiktivním) zobrazení** z více úhlů. Pro názornost budu mluvit o zvláštním gestu Petra Fialy, které předvádí ve filmu při svém koncertu. Dalo by se označit jako „trhání srdce“.

a) Je docela možné, že toto gesto používá Fiala běžně při svých reálných vystoupeních a že vzniklo spontánně během koncertování. Ve filmu se tím pádem mystifikuje, že jej naučil Boris Hybner pro zlepšení vystupování a image muzikanta. Tuto drobnou hru si může vychutnat ale jen poučený divák, který mystifikaci prohlédl. Jde tu o komiku, spočívající v popisu netypické, ale žánrově možné evoluce gesta, s tím, že napohled je Fialovo gesto stále stejné. Jaké jiné mystifikační vysvětlení by bylo pro film přijatelné? Že jde o bezděčnou nutkavou neurotickou reakci danou arachnofobií při koncertu? Nebo, že tímto způsobem vydává kryptosignály tajné policii, ukryté mezi fanoušky? Nebo že prostě pozdrav tímto gestem používal, když byl dítětem? Nebo že jej bolí zápěstí? Zdá se, že uspokojivé je takové zdůvodnění, které dodrží daný žánr a zapadne do kontextu (muzikanti byli nepřesvědčiví, a proto dostali výcvik mediální komunikace). V ideálním případě by se s motivem mohlo ještě pracovat (například zánět žil z opakování gesta, či Fiala učí gesto někoho dalšího apod.)

Naopak poučený divák, který zná tuto hudební skupinu z koncertů a o existenci gesta ví, ale který přesto mystifikaci uvěřil, se dokonce může cítit podveden – pocít „takže i to gesto byl kalkul“. Divák, který obdobně jako já skupinu detailně nezná a který pochopil, že jde o mystifikaci, bude brát gesto jako konkrétní znázornění mediálního výcviku, ale rozkoš ze hry

mezi realitou a fikcí si tolik neužije. A to ani v případě, pokud se to intelektem dovtípí. A konečně divákovi, který kapelu příliš nezná a který dosud nerozpoznal, že jde o mystifikaci, může tato drobnost odůvodnit, zda se ve fikci utvrdí, či ji konečně prohlédne. Míra těchto věcí je velmi individuální.

b) Věnujme se ještě chvíli možnosti, že by ve filmu prezentované gesto nemělo nic společného s realitou, tj. Fiala žádné takové gesto ve skutečnosti při koncertech nedělá. Zařazení této scény do filmu, která je v rozporu se skutečností, může u některých znalých diváků vést ke ztrátě důvěry ve fikci – „to není pravda, to nikdy Petr nedělá“. Naopak ale také může dojít k další mystifikaci, pseudopoučení – „to jsem si ani nevšiml, že to dělá“. Za takové napálení je v důsledku, pokud dojde k prohlédnutí, myslím divák rád. Mohli bychom možná říct, že jde o jakousi **mystifikační katarzi**, náhled na sebe samého jako napáleného, tj. chybuujícího. Neznalí diváci, stejně jako v případě reálného užívání gesta, nemají k dispozici přímá fakta, jak by tuto skutečnost verifikovali, takže jejich ochota uvěřit bude velmi subjektivně odvislá.

Tento poněkud analyticko-enumerativní rozbor v podstatě svědčí o tom, že z hlediska filmového je každé dílčí tvrzení v mystifikaci působivější (zahrnuje větší spektrum poloh), pokud nějakým způsobem vychází z reality (ad a)), ale současně jiným způsobem skutečnost fantazijně a hyperbolicky zkresluje (nenaučil se gesto sám, naučil jej mim Hybner.) Dále bychom také mohli konstatovat, že proti sobě stojí jakési dva zákony. Čím je mystifikace větší, nehoráznější a originálnější, tím více energie musí tvůrce vynaložit na to, aby ji divák přijal. Ale zároveň čím je mystifikace větší, nehoráznější, originálnější, tím více diváka nadchne a naplní, pokud hru akceptuje.

Pytel blech

režie: Věra Chytilová, 1962

Film pojednává o životě dívek na dívčím internátě koncentrovaný do několika dnů. Je zde ukázáno, čím žijí, jaké mají starosti a radosti. Baví se o

klucích, pokouší se vyjít se svými vychovatelkami i se sebou navzájem, žijí svým běžným životem. Přes den pracují v textilní továrně, aby do večerky stihli tancovačku. Tímto všedním žitím prochází i hlavní hrdinka Jana, která se dostane do kázeňských problémů, jak na internátě (nachytána při kouření), tak pracovních v továrně. Tato událost se po soudružsku na zvláštní schůzi kázeňsky řeší. Ukáže se, že Jana měla pro své chování důvod, její milý ji odjíždí na vojnu.

Při prvním sledování tohoto filmu jsem neviděl důvod, proč tento snímek zařazovat mezi fiktivní dokumenty (a potažmo do této práce), ačkoliv jej sama režisérka takto vymezuje. Spíš bych jej klasifikoval mezi hrané či inscenované dokumenty. Inscenovanost sice poznáme, ale to je u obdobného typu dokumentů běžné a přijímáme ji. Domníval jsem se, že jde o drobnou sondu do života určité sociologické skupiny, s kritickým ostnem vůči schůzování a zveličování banálních událostí tehdejší doby. Nebylo tu nic fiktivního, co by stálo za mystifikaci, resp. mohlo být, ale pouze v detailech. Vulgárně řečeno, pokud mě někdo mystifikuje s tím, že jedné z dívek ostatní nesnědly balík, ale ve skutečnosti jej vyhodily z okna, přijde mi tento rozdíl irelevantní a nevidím žádný důvod v tom, proč mystifikovat. Mystifikace, abychom ji takto mohli označit, musí mít vyšší smysl, vyšší **senzačnost, záhadnost, překvapivost**.

Přesto jsem posléze mystifikační tvrzení, ačkoliv formální, našel. Janu, jakož i ostatní dívky na internátě pozorovala **subjektivním pohledem** Janina kamarádka Eva. Kamera tímto Evu personifikuje. Evu přímo nevidíme, ale na její přítomnost jsme upozorňováni jejím šeptaným komentářem mimo obraz (zpoza kamery), místy až na hranici slyšitelnosti. Udržuje se tím mezi Janou a Evou, potažmo námi, jakési spiklenectví. Eva-kamera je také ostatními kontaktována pohledem do objektivu a oslovována například otázkou „máš kluka?“. Eva si posléze (opět m.o.) postěžuje, že ne. Jiný názorný příklad ztotožnění subjektivního pohledu Evy a kamery či kameramanky (ačkoliv kameramanem snímku byl Jaromír Šofr) je ve scéně v tovární hale, kdy na Evu-kameru mistr mávne a ona se poslušně dá do pohybu. Rozdíl od běžného dokumentu je v tom, že mistr tak neukazuje

prostředí divákovi prostřednictvím kamery, ale pozorovateli Evě. V závěru, kdy Jana tančí, je po jedné z otoček střihem zachycena ve statickém záběru Eva a je nám tak Evina tvář konečně odhalena. Jednou z odvážnějších interpretací může být, že Eva a Jana jsou v přeneseném smyslu jedna a táž, jsou dvěma částmi jedné osoby. (Eva je na rozdíl od Jany blondýna, takže kontrast na poněkud tmavém Šofrově snímku je dobře patrný.) A pokud překročíme hranice filmu dál až k realitě, můžeme zkusit hledat podobu mezi Janou a tím, kdo Janu pozoroval či točil, totiž Věrou, Věrou Chytilovou (tedy pokud nechceme hledat podobu mezi Janou a panem kameramanem.) Mystifikací je tedy fakt, že Janu subjektivně pozorovala (dokumentovala) Eva. Na tomto tvrzení není nic senzačního či mimořádného z obsahového, ale z formálního hlediska. Eva-kamera není v obraze vidět, takže se divergentně rozvírají nůžky možných interpretací. Konvenční přítomnost kamery v obraze, tak jako v mnoha jiných filmech, například v situaci, kdy by Eva byla v obraze přítomna, nebo by dokonce přímo držela kameru, by vše desambiguovala, avšak existence takové postavy by ztratila smysl.

U souvisejícího problému **přítomnosti kamery** bych se ještě rád zastavil, jelikož postava tvůrce se v mnoha dílech objevuje. Uvedl bych citát Guye Gauthiera (2): „Někteří cestovatelé do vzdálených krajů tvrdí, že cestovali úplně sami, a přitom je vidíme na plátně nebo obrazovce. Kdo držel kameru? Zkušenost ukazuje, že tuto otázku si klade jen málokterý divák.“ Vyplývá z toho, že pokud chceme, aby si divák přítomnost kamery, potažmo kameramana uvědomoval (a to je pro navození dokumentárnosti, a tím zvýšení věrojatnosti žádoucí), je zapotřebí na to formálně upozornit. Pokusím se vyjmenovat, alespoň několik takových prostředků používaných, jak v dokumentárním, tak hraném filmu.

První je pohled herce přímo do objektivu, ačkoliv s moderní kinematografií je i tento prostředek, většinou pro efekt využíván poměrně často, například pokud se postava dívá do zrcadla, kukátka u dveří, apod. Dalším záběrem je tento nestandardní pohled objektivně vysvětlen. Kombinací pohledu do objektivu s přímým oslovením diváka „co čumíš?“ se dosahuje Brechtovského zcizení. Možná je i varianta, kdy se herec pohledem do ka-

mery neobrací k divákovi, ale ke kameramanovi či režisérovi, například otázkou „pojedu to ještě jednou?“. Film je schopen tak teoreticky vytvářet několik různých světů: a) svět dějů na plátně a vzájemných vztahů postav, v něm zobrazených b) svět vztahů mezi postavou na plátně a divákem v sále (odlišné od vztahu diváka k postavě v jeho vědomí, tak jako je to míněno u předchozí varianty), c) svět vztahů mezi hercem zobrazeným na plátně a „štábem“, d) různé jejich kombinace.[‡] Vztahy uvedené v bodě b) se odvíjejí spíše v přítomnosti, v době divákova sledování, bod c) popisuje spíše vztahy z minulosti v okamžiku projekce zpřítomnělé. Všechny tyto úvahy vyplývají z ambivalence, komu je výsledný obraz určen, zda režisérovi, či divákovi, zda kamera-oko je ten či onen.

Dále lze na přítomnost kamery upozornit zobrazením hledáčku či typické červené tečky (REC) v obraze. Tento prvek jasně signalizuje divákovi, že to co vidí, někdo natočil. Druhou věcí je pak to, jak se s tímto faktem (ne)pracuje. Za poznámku ale stojí, že tento prvek filmové řeči se mohl objevit až s rozšířením videokamer mezi laickou veřejnost. Jde tak o další z argumentů hypotézy, že rozvoj audiovizuální technologie má vliv i na rozvoj filmové řeči. Obdobnou, o něco méně užívanou odvozeninou téhož, je zhoršení kvality obrazu či změna formátu.

Dále jde o zobrazení kamery s kameramanem v obraze. Divákovi toto tradiční řešení většinou stačí, avšak z pohledu logiky je problém jen rekurzivně odsunut. Myslitelné je i zobrazení kamery s kameramanem v obraze díky snímání u zrcadla.

Zobrazení reportéra (nejběžněji s mikrofonem) je indexem, napovídajícím divákovi, že tady se točí.

Dokončíme-li Gauthierův citát: „Dokument musí naproti tomu neustále předkládat účty a ošetřovat to, co se právě fikce snaží zatemnit, totiž referent“, ozřejmí se nám, proč mystifikační film obecně tak rád postavu kameramana, vypravěče v obraze, reportéra využívá. Přibližuje se tím více ke standardnímu dokumentu a jeho mimikry jsou tím úspěšnější.

[‡] Tato možnost skýtá tvůrčí potenciál, například postava může komunikovat střídavě s jinou postavou, režisérem i divákem.

Jméno kódu Rubín

režie: Jan Němec, 1996

Děj se v tomto snímku rekapituluje obtížně. Dva mladí lidé - Michal a Ruby jsou vybráni čímsi nadpozemským, aby našli Kámen mudrců, složený z několika ingrediencí. Vydávají se tedy na společnou pout', během níž se postupně do sebe zamilovávají. Michal je pak napaden silami zla (asociálové) a Rubyna soucitná slza je poslední nezbytnou ingrediencí kámen mudrců a Ruby se tak stává uctívanou, avšak láska končí.

Tento film je ze všech předchozích nejobtížněji zařaditelný, formálně nejodvážnější a také nejméně srozumitelný v tradičním smyslu. Kombinují se tu hrané scény s Michalem a Ruby, dokumentární sekvence, portréty architektury, archivní záznamy a jakési hyper vizuální sekvence tvořené vícenásobnými expozicemi a animacemi. Je rovněž jediným snímekem, který porušuje chronologickou strukturu, byť jen díky retrospektivám.

Interpretovat mystifikaci[§] tohoto filmu je obtížné, proto se o to pokusím nejprve skrze sumarizaci nejvýraznějších motivů: oheň (konotuje alchymii a výrobu kámen mudrců), totální nadhled planety Země, Bílý dům, hůl, archivní válečné záběry, asociálové. Jejich syntézou můžeme získat jednu z možných interpretací: Vrcholem snažení je mít kámen mudrců (motiv ohně) a získat tak moc nad světem (nadhled na planetu). Nyní ji třímá Amerika (Bílý dům), ale o kámen by měl zájem kde kdo, i síly zla (asociálové), a tak se kvůli němu vedou konflikty a války (archivní záběry). Stvořit jej však dokáže jen láska (slza Rudy) a kámen a moc nad světem tak získá humanistický (Pražský) hrad. Z jedné strany jde tedy o mystifikační hříčku proklamující, že světové dějiny jsou determinovány bojem o kámen mudrců. Vynecháme-li z příběhu alchymii, lze interpretovat kámen mudrců jako metaforu moci. Z filmu díky závěru tak prosvítá Havlovská touha, aby láska a pravda zvítězila nad lží a nenávistí. Mohli bychom říci, že jedním ze smys-

[§] Pokud se nespokojíme s obecným tvrzením, že největší mystifikací tohoto filmu je film sám.

lů takové mystifikace je vyjádření idealistické touhy po lásce, jiným dekonstrukce.

Tento film se téměř vůbec nesnaží mystifikační tvrzení o historii jako boji o kámen zvěrojatnit, naopak sám sebe schválně podřívá, jakoby se sám sobě vysmíval a nesnaží se „tlačít na pilu“, jak bylo režisérovým záměrem. Herec Jan Potměšil zde hraje leteckého dispečera, tj. někoho jiného a je tak evidentní, že jde o stylizaci. Eva Rejchrtová je stylizována do herecké křeče. Jejich putování má formu hraných výstupů, typických pro naučné pořady - laškovná scéna, kdy se šermují oba holemi, načež vystoupí z role jakoby vypadla z pořadu „O poklad Anežky české“. (Tímto způsobem bezděčně odkazuje snímek k jistému žánru stejně, jako např. „*Mňága*“ odkazuje k hudebnímu dokumentu). Po nalezení poslední ingredience kamene mudrců je Ruby uvedena do úřadu a nyní na místě Rejchrtové sledujeme Martu Kubišovou, aniž by se v průběhu hra na dokumentární rekonstrukci Ruby = Kubišová, hraná Rejchrtovou zavedla. Dochází tu k náhlé **změně vyprávěcího kódu**. Navíc snímek užívá vysoce stylizovaných (tj. méně realistických) výrazových prostředků jako je vícenásobná expozice, extrémně široké objektivy i stroboskopické svícení. Naopak, mezi standardní věrojatné výrazové prostředky patří užití archivních záznamů, komentátorský hlas, dokumentární kamera z ruky.

Snímek pracuje nápaditě se střihem a zvukem. Například kombinovaná rapidmontáž s animacemi, doprovázená zvukem náletů asociuje spánek. Když Michal bojuje v komatu o život, jsou paralelně vestřižené válečné archivní záběry němé. Závěrečné pronásledování mladé dvojice je opět prostrháváno archivními záběry, jako by se chtělo říct, že je pronásleduje minulost. Jak jsem zmínil výše, obdobného mísení užívá ve svém filmu i Švankmajer, který místo archívu užívá animace, ale nemění vyprávěcí kód. Švankmajer je modernistický, zatímco Němec postmoderní.

Stejně jako v ostatních snímcích, je i zde naznačena přítomnost pozorovatele (někoho za kamerou). Kromě typického hlasu komentátora, se tu objevují subjektivní záběry a dle přítomnosti konce hole velmi blízko objektivu se divákovo hledisko místy ztotožňuje s pohledem majitele hole.

Jestliže jsme se u předchozích snímků setkali s mystifikací v komicke, hravé, varovné či interpretační poloze, nacházíme zde myslím mystifikaci v poloze politické, ale také etické, týkající se herce Jana Potměšila, což nejlépe osvětlí rozhovor Petra Marka s Janem Němcem (10).

„JN: ... Já si říkám: herec na vozejčku, proč má hrát jenom herec na vozejčku, vždyť herec hraje celým... a ten vozejček je strašně technickej předmět, kterej upoutá pozornost a nemá s tím nic společnýho... Tak jsem dostal vážnou spoustu kritiky, že vlastně je to degradace invalidů, jako kdyby se vlastně za to styděli a místo toho, abych jim teda otevíral ty dveře, aby měli ty vchody a výtahy přístupný, takže vlastně já se to snažím zakrýt - takže jsem jako takovej rasista proti tělesně postiženejm lidem. A úplně byl přehlédnutej ten samotnej Potměšil, že vůbec hrál a že dostal hlavní roli a že se zapomene na tu tragédii, co se mu stala.

PM: Vy jste se vlastně dopustil pozitivní mystifikace. Umožnil jste mu chodit.“

Závěr

V práci jsem se nejprve stručně zmínil o prvcích mystifikace v české kultuře obecně, připomenul nejvýraznější světové mystifikační filmy (fiktivní dokumenty) a vymezil základní, k tématu se pojící pojmy.

V hlavní části práce jsem analyzoval vybrané české mystifikační filmy (fiktivní dokumenty), zkoumal jejich atributy a výrazové prostředky a zamyslel se nad obecnějšími souvislostmi. Na konkrétních příkladech jsem dospěl přitom k několika úvahám. Rekapitulujme některé z nich:

Mystifikační snímky obsahují jedno základní (např. *Otranský zámek*) či více (*Rok d'ábla*) nepravdivých (mystifikačních) tvrzení, která se snaží divákovi předestřít jako pravdivá. Zpravidla abychom užili termínu mystifikace, musí být tvrzení v nich obsažená překvapivá, netradiční, senzační či závažná, ačkoliv netradičnost může vyplývat i z formy (*Pytel blech*, *Jméno kódu Rubín*).

Mystifikační film se snaží být částečně věrojatným. V této snaze tak často odkazuje k regulérním dokumentárním žánrům jako jsou vědecký (*Ropáci*) či hudební (*Mňága*) dokument, ovšem jsou patrné i osobité útvary, které k dokumentárním žánrům odkazují jen v některých svých rovinách (*Otranský zámek*, *Jméno kódu Rubín*). Užívají často postavy reportéra, kameramana či komentátora. Mystifikační filmy, které neodkazují k některému z obecně známých dokumentárních žánrů (a divák nemá šanci je tedy jako dokument identifikovat), musí zdůraznit dokumentárnost zpřítomněním kamery. Například ztotožněním kameramana s jednou z postav (*Ropáci*), subjektivizací záběru vnitřním monologem a pohledy do kamery (*Pytel blech*), či subjektivizováním skrze rekvizitu (*Jméno kódu Rubín*). K typickým znakům mystifikačního filmu (a dokumentu) v úsilí o dosažení věrojatnosti patří: portrétování vzpomínající postavy v obývacím pokoji, užití rekvizit jako je fotografie a mapa, archivní záběry, užití skutečných a známých osobností jako herců.

Události jsou v uvedených filmech řazeny většinou chronologicky. Užívá se zde nejen bezprostředního natáčení, kde je často využíváno snímání kamerou z ruky a transfokátoru, ale i přiznaně hraných rekonstrukcí (Zelenkovy filmy, *Jméno kódu Rubín*).

Není ovšem pravdou, že by se mystifikační film snažil „oklamat“ diváka absolutně. Spíše než o jeho zmatení usiluje o hru s fakty a fikcí, o docílení komického efektu. Stejně tak není cílem mystifikačního filmu být absolutně formálně realistický. Naopak, filmy *Otranský zámek* a *Jméno kódu Rubín* pracují s vysoce stylizovanými výrazovými prostředky.

Mystifikace a fikce nejsou pojmy jednoznačně vyhraněné, jsou přítomny v menší či větší míře v každém díle i životě. Vráťím-li se nakonec k názvu této práce, tak možná, že i existence Václava Klause bude jednou předmětem diskuze na téma mystifikace.

Soupis bibliografických citací

1. Drvota Mojmir: *Základní složky filmu*, Národní filmový archív, Praha, 1994
2. Gauthier Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, AMU Praha, 2004
3. Jirák, Kopplová: *Média a společnost*, Portál, Praha, 2003
4. Mihálik Peter: *Kapitoly z filmovej teórie*, Tatran, Bratislava, 1983
5. Petráčková V., Kraus J. a kol.: *Akademický slovník cizích slov*, Academia, Praha, 1998.
6. Sadoul Georges: *Dějiny filmu*, Orbis, Praha, 1963
7. Zich Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha, 1931
8. *Jaroslav Dušek – slavný a chudý*, rozhovor, dostupné na:
<http://www.volny.cz/initiative/dusek/lidovky.html>
9. *Tono Stano: Fascinace*, dostupné na:
<http://www.photorevue.com/view.php?cisloclanku=2003011001>
10. *Rozhovor Petra Marka s Janem Němcem*, dostupné na:
http://www.kinoostrov.cz/archiv/2005/042005_1.htm **

** Všechny internetové odkazy ověřeny dne 25.8.2005.