

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2016

MgA. Tomáš SVOBODA

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

Disertační práce

Jako z filmu

MgA. Tomáš Svoboda

Praha 2016

školitelé: Mgr. Edith Jeřábková, MgA. Dominik Lang

ACADEMY OF ARTS, ARCHITECTURE AND DESIGN PRAGUE

Dissertation Thesis

MgA. Tomáš Svoboda

Like in a Movie

Prague 2016

The Like in a Movie Thesis Work Supervisors: Mgr. Edith Jeřábková, MgA. Dominik Lang

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená disertační práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v knihovně VŠUP.

V Praze, dne 15. 8. 2016

MgA. Tomáš Svoboda

Poděkování

Chtěl bych na tomto místě poděkovat školitelům Mgr. Edith Jeřábkové a MgA. Dominiku Langovi za inspirativní spolupráci a Mgr. Johaně Lomové, Ph.D. za pomoc při zpracování tohoto textu.

Dále pak i všem spolupracovníkům, kteří se podíleli na tvorbě mého celovečerního filmu.

Anotace

Teoretická i praktická část této práce se věnuje vztahu filmu a našich reálných životů. Po více než 120 letech existence kinematografie a zejména díky akceleraci v tvorbě a percepci pohyblivého obrazu v posledních dvou dekáдах zažíváme dobu, kdy se film stal všudypřítomným. Naše životy jsou natolik kontaminovány existencí pohyblivého obrazu, že je často nemožné rozlišit film od reality. Filmujeme život a žijeme film.

Klíčové pojmy

film

nová média

paměť

pohyblivý obraz

video

život

Abstract

Theoretical and practical parts of this work focus on the relationship between film and our real lives. After 120 years of cinematography - and especially due to acceleration in the creation and perception of moving image in the last two decades - we are experiencing a time when the film became ubiquitous. Our lives are contaminated by the existence of moving images, it is often impossible to distinguish film from reality. We film the life and live the film.

Keywords

film

life

new media

memory

moving image

video

Obsah

úvod	9	2) Film jako nástroj propagandy	45
Popis filmového projektu – praktické části práce	11	3) Moc masových zpravodajských médií	49
I) Vznik a následná existence filmu	13	4) Film jako důkaz	51
1) Sejmutí obrazu	13	5) Paměť	53
2) Absence diváka	16	6) Realita proniká do filmu, tvorba personifikovaného filmu	55
3) Svět jako filmová stage	17		
II) Život ve filmu	19	IV) Film jako život	58
1) Kino v kapse	19	1) Videohra	58
2) Obsah příručního kina	25	2) Rozšířená realita	59
2.1) Demokratizace role tvůrce	25		
2.2) Role herce	29	V) Život jako film	61
2.3) Filmová místa – brány filmu	33	1) Izolace od skutečného světa	61
2.4) Svět jako kulisa	36	2) Film jako interface mezi mnou a realitou	62
III) Film v životě	55	závěr	63
1) Projevy filmu	40		
1.1) Merchandising	40	seznam použité české literatury a pramenů	64
1.2) Fan-klub	41	seznam použité zahraniční literatury a pramenů v originále	65
1.3) Gesta	42	seznam internetových pramenů	66
1.4) Vzorce jednání	42		

JAKO Z FILMU

Gabriela Míčová

Martin Pechlát

Roman Zach

Úvod

Německý filmový a mediální teoretik Malte Hagener hovoří o tom, že „...kinematografie pronikla strukturou každodenního života do té míry, že už zřejmě není smysluplné mluvit o vztahu mezi realitou a kinematografií v tradičním smyslu. Nelze už tvrdit, že na jedné straně existuje realita, která je skutečná a nedotčená médii a na druhé straně jsou média, která zobrazují nebo reprezentují tento svět... Naše zkušenost, paměť a subjektivita, vjemy a afekty jsou vždy medializované, takže v jistém smyslu jsme v kinematografii (kině) i tehdy, když nejsme v kinematografii (kině) fyzicky přítomní. Vstoupili jsme do éry ‚vědomí kamery‘, v němž je naše chápání sebe sama a světa determinováno z velké části rámci vztahujícími se ke kinematografii a médiím.“ 01) Hagener zde tvrdí, že nelze oddělit realitu od jejího mediálního obrazu a že naše porozumění světu úzce souvisí s kinematografií. Tato kontaminace života filmem / pohyblivým obrazem 02) zasahuje všechny představitelné součásti lidského vnímání a prožívání. Leccos nasvědčuje tomu, že se nemusí jednat pouze o metaforu, či teoretický konstrukt. V některých případech je přímo zjevné, že tomu tak skutečně je.

Ve své praktické práci – celovečerním filmu – a současně i v tomto textu chci ukázat, že imanence filmu v našich životech je natolik výrazná, že již není možné vnímat film jako médium stojící vně našeho života. Od banálních ukázek penetrace života filmem až ke složitějším a méně zřetelným, o to však naléhavějším, příkladům. Pro ilustraci těchto úvah použiji i příklady umělecké praxe či konkrétních uměleckých děl, které s daným tématem úzce souvisejí. Postupně proto sleduji vznik a proměny podoby filmu i způsoby jeho zprostředkování. Zajímá mě, kdo je divák, co je film i jaké podmínky sledování filmu jej definují. Ambicí této práce však není rozvíjet výzkum na poli historie filmu, teorie médií, kunsthistorie, historie, sociologie či psychologie. Ze všech těchto oborů přebírá úvahy a argumenty, které se vztahují k jediné otázce: Jak a kdy můžeme hovořit o tom, že je něco „jako z filmu“? Jak se stane, že se nám promísí realita s filmem natolik, že je od sebe již nedokážeme rozlišit? S vědomím domácí i širší světové diskuze o problematice pohyblivého obrazu, je můj přístup do značné míry odlišný, protože je umělecký, více poetický a současně konceptuální.

01) Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií, *Illuminace*, r. 23, 2011, č. 1 (81), s. 83.

02) V rámci zjednodušení pro účely tohoto textu obvykle zahrnuji pod termín film veškeré jeho minulé i současné podoby – klasický kinematografický film ať už hraný či dokumentární, videa soukromá či například umělecká (videoart), animovaný film, počítačem generované obrazy ve videohrách, zkrátka pohyblivý obraz ve všech jeho myslitelných podobách. Více o rozšíření pojmu film například: Sylva Poláková, *Konvergence filmu a architektury. Případ Prahy* (disertační práce), Katedra filmových studií FFUK, Praha 2015, s. 14 - 18.

Miroslav Krobot

Jan Čtvrtník

a Jiří Menzel

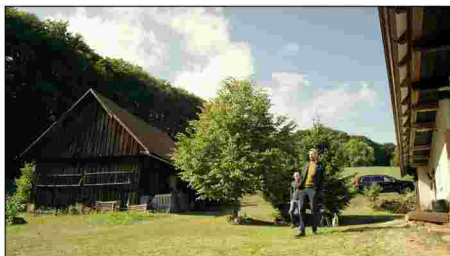
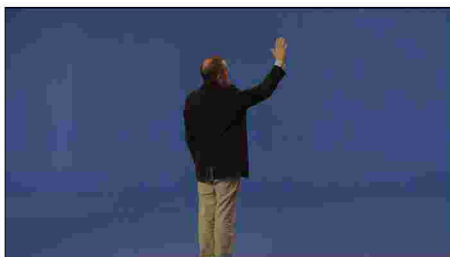
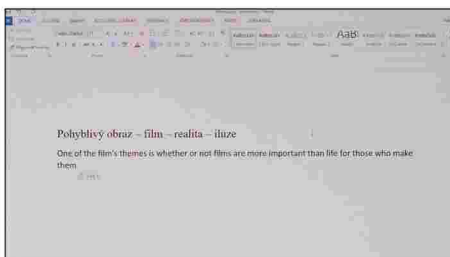
ve filmu Tomáše Svobody

Práce reflektuje starší i nejnovější úvahy filmových teoretiků jako například Georgese Sadoula, Jamese Monaca, Kateřiny Svatoňové, Davida Bordwella, Kristin Thompsonové, Toma Gunninga, teoretiků a filozofů médií Jamese M. Morana, Malte Hagenera, Marshala McLuhana, Knuta Hickethiera, Lorenze Engela, Dietera Mensche, Neila Postmana, filosofů Alaina Badioua, Borise Groyse, historiků Tonyho Judta, Timothy Snydera, Pauliny Bren, ale odkazuje i na filmová či literární díla autorů jako je Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet, či Michel Houellebecq a mnohých dalších.

Zdrojem argumentů pro tuto práci se rovněž stávají odkazy na videa uložená na nejpopulárnějším webovém portálu pro jejich sdílení – YouTube, informace uložené na zpravodajských serverech apod. A to z prostého důvodu, že nikde jinde jejich existenci nelze snáze doložit a zároveň jejich reflexe je prozatím odkázána na promyšlení odehrávající se v nejaktuálnější současnosti. Práce rovněž odkazuje k populární i „vysoké“ kultuře, které jsou historicky s existencí filmu nerozlučně spjaty.

Nedílnou součástí teoretické práce „Jako z filmu“ je tedy i její praktický výstup – stejnojmenný autorský celovečerní hraný film, jemuž následující úvahy vytvářejí teoretickou kostru, na které je vystavěn. Podoba filmu buduje do značné míry strukturu této teoretické práce a současně teoretická práce tvoří myšlenkovou kostru filmu. Film i text jsou stejně důležitým nástrojem odpovědi na položenou otázku. Vizuální podoba následujícího textu je proto rozdělena do dvou paralelních sloupců, kde se v levém sloupci postupně odvíjejí části praktické práce – sekvence v podobě obrázků jednotlivých filmových polí – a v pravém sloupci je umístěn samotný blok tohoto textu.

Jako z filmu (Like in a movie) – popis filmového projektu – praktické části práce



Celovečerní film „Jako z filmu“ se zabývá přemýšlením o filmu (resp. obecněji o pohyblivém obrazu) jako o specifickém jazyku, médiu a jeho vlivu na život člověka.

Sleduje pět základních linií jak ve způsobu uvažování, tak i v obsahové a formální rovině. Každá z nich svým specifickým způsobem hovoří o tomtéž – film a život jsou dva světy, v nichž však existuje takový „průnik množin“, že v některých chvílích nejsme schopni rozpoznat, zda se jedná o film, či o realitu.

První linie je představovaná přípravou přednášky o filmu jako médiu, ve kterém se prolíná filmová fikce a život, vzájemně se ovlivňující a prostupující až k setření hranice mezi nimi. Je snímána jako subjektivní pohled autorky (teoretičky filmu) pracující na přednášce, doplněná o vstupy z knižních citací, textů z internetu, ukázek z filmů, videí, záznamů bezpečnostních kamer apod. Od jednoduchých příkladů penetrace života filmem autorka přednášky postupně dochází k závěru, že film-video-pohyblivý obraz natolik ovlivnil naše vnímání okolní reality, že je díky tomu možné snadno přijít i o život. Linie vrcholí amatérskými záběry ze současných občanských válek na Blízkém východě. Lidé, pořizující filmové záznamy, na kameru zachytili své vlastní vrahy, svou vlastní smrt, protože realitu necítili fyzicky, ale skrz bezpečí pohyblivého obrazu prostřednictvím displaye vlastního smartphonu. Tato část filmu je ze své podstaty nejteoretičtější, s jasnou vazbou na text disertace.

Druhou linii tvoří sekvence z natáčení herecké akce ve studiu před bluescreenem. Tématizuje se zde vznik filmu, role herce a jeho postavení, profesní zázemí a technologie výroby. Snímána je kamerou simulující pohled „reálné“ kamery tak, jak by byla během natáčení užívána. Herec je postupně veden a manipulován všemi profesními složkami podílejícími se na vzniku audiovizuálního díla na obvyklé profesionální úrovni, což je na závěr samotným hercem hořce reflektováno.

Třetí linií jsou klasicky filmově snímány scény z víkendového objektu psychologa hovořícího s dávným přítelem – scénáristou, který již nedokáže odlišit „reálný“ svět od „filmového“. Natolik se mu prolíná okolí s vlastní profesí, že musí vyhledat lékařskou pomoc. Dialogové scény jsou prokládány reminiscencemi - záblesky paměti pacienta. Komedialní ráz je uzavřen vážnou úvahou nad způsobem ukádání a znovu-vyvolání obrazových sekvencí z lidské paměti, aby se následně vše překvapivě zvrtilo a zcela zpochybnilo.

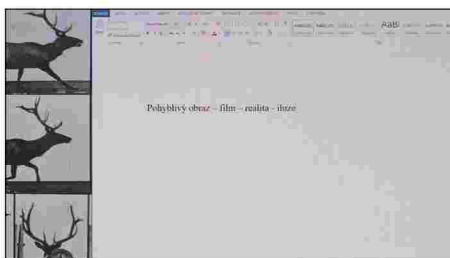
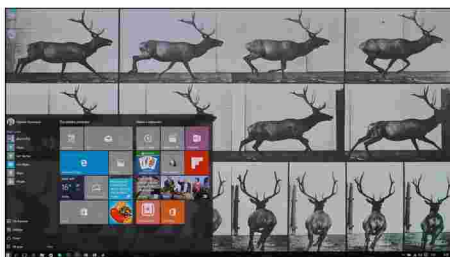
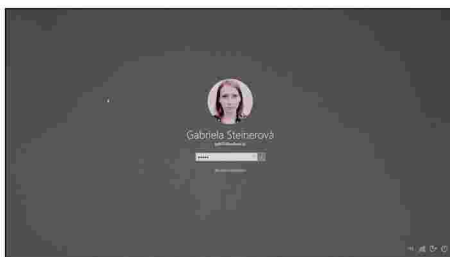


Čtvrtou linií je „vyprávěný film“. Když si vyprávíme s přáteli děj, průběh filmu, mimoděk transformujeme jedno médium do druhého. Z pohyblivého obrazu se stává opětovně slovo / text odvíjející se v čase. Významná osobnost dějin světové kinematografie, režisér Jiří Menzel, vypráví vlastními slovy děj filmu *Ostře sledované vlaky*, za který v roce 1968 obdržel Oscara za nejlepší neanglicky mluvený film.

Pátou linií tvoří záznam „výrobního procesu – postupu“ audiovizuálního díla určeného pro recepci v galerijním kontextu. Umělec v opuštěné tovární hale buduje prostředí pro natáčení krátkého videa obsahujícího úvahu nad pohyblivým obrazem. Video je natočeno, editováno a celé i jako obraz v obraze prezentováno v rámci filmu.

Všechny linie jsou vizuálně odlišné jak prostředím, tak i způsobem snímání. Jsou mezi sebou prolínány, avšak postupem času začínají pomocí spojovacích motivů mezi sebou „prosakovat“. Tvoří tak postupně proplétanou strukturu, jež je na závěr sjednocena v překvapivé pointě / pointách.

Přes veškeré výše popsané motivy není celovečerní film o filmu. Je o životě.



I) Vznik a následná existence filmu

Obvykle o tom nepřemýšlíme. Sedíme v kinosedačce, doma v křesle před televizí, za stolem u počítače či postáváme v galerii a jsme diváky sledujícími záznam pohyblivého obrazu, film. Navzdory této naší běžné zkušenosti, film (možná překvapivě) nepotřebuje ani být zaznamenán, ani nepotřebuje diváka ke své existenci.

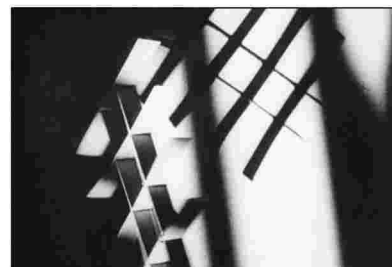
Jak je to možné? Je třeba promyslet odpovědi na několik základních otázek: Jaké jsou předpoklady vzniku filmu? Kdy už můžeme hovořit o filmu? Jaké podmínky je třeba zmínit, abychom mohli něco označit za film? Kde se takový film odehrává?

1) Sejmutí obrazu

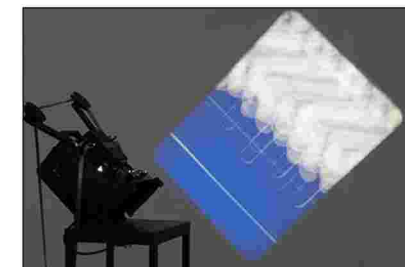
Prvotním a nejběžnějším momentem vzniku filmu je sejmutí obrazu kamerou - lhostejno, zda analogovou, či digitální. Druhou možností je animovaná, virtuální počítačová tvorba, kdy je obraz generován jinak než optickým snímáním. Film vzniká uvnitř stroje, nikoli zachycením obrazu vnější reality, ale i tak se samozřejmě jedná o film ať už ve formě kresleného příběhu, počítačové hry, nebo například umělecké video/instalace. Třetí možností jsou experimenty, při kterých autoři pracují přímo s médiem filmového pásu, vytvářejí fotogramy na filmových políčkách, celuloid různých barev, škrábou a jinak upravují. 03)



Shrek, animovaná postava DreamWorks Animation, USA, 2001

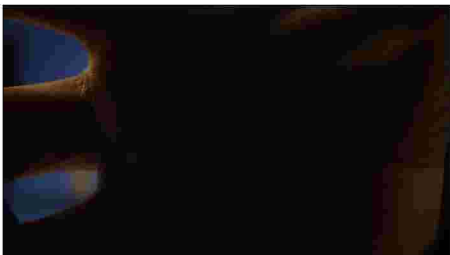
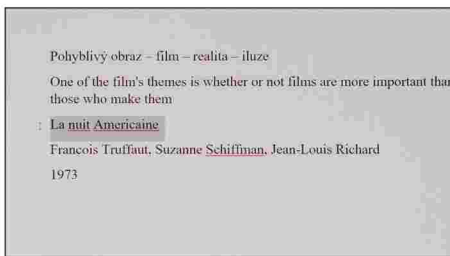


The Return to Reason, rayogram, Man Ray, 1924



Rosa Barba, *The long poem manipulates spatial organizations*, 2014

03) První pokusy takto zacházet s filmovým médiem probíhaly v rámci evropských a amerických avantgardních hnutí ve 20. letech dvacátého století (nejproslulejší - rayogramy – filmové fotogramy vytvářené Man Rayem), příkladem současné autorky pracující s fyzickým médiem filmu je italská umělkyně Rosa Barba, v českém kontextu se podobnou tvorbou zabývá Martin Čihák.



Obraz je tedy sejmut, či strojově generován a obvykle také zaznamenán na filmový pás, či dnes v drtivé většině případů uložen ve formě elektronických dat. Je však nutné jej zaznamenat, abychom mohli hovořit o filmu? Není. Záznam pohyblivého obrazu, ve smyslu uložení obrazu s možností jeho opakovaného přehrávání, není nutnou podmínkou pro jeho vznik.

Ani zachycení obrazu původní technologií na filmový pás nebyl pojistkou pro jeho opětovné shlednutí. I když nebudeme spekulovat o jisté reálné možnosti, že natočený a vyvolaný film byl založen do promítačky, kde vzápětí shořel, pak zbývají i další možnosti, jak záznam pohyblivého obrazu zničit ještě dříve, než dospěje k veřejné projekci. Negativ filmového pásu může být osvětlen, někde zapomenout, ztracen, či se může zničit při autonehodě. V minulosti, při používání klasického celuloidového pásu, se často stávalo, že záznam filmu byl při jeho chemickém zpracování tzv. „vykoupán“, tzn. omylem vystaven chemickému procesu po delší čas, než bylo třeba a tím nadobro zničen. Jedním z posledních takových případů u nás byl záznam nejdražší ze scén filmu „Tmavomodrý svět“ 04) režiséra Jana Svěráka z roku 2001, kdy záznam napadení cisternového vlaku stíhacím letounem RAF a jeho následný výbuch byl nadobro ztracen právě během tohoto procesu. 05) Obraz však byl již jednou sejmut, dokonce i zaznamenán, pouze nedošlo k jeho opětovnému vyvolání. I tak však můžeme hovořit o filmu.



Tmavomodrý svět, 2001, záběr z filmu

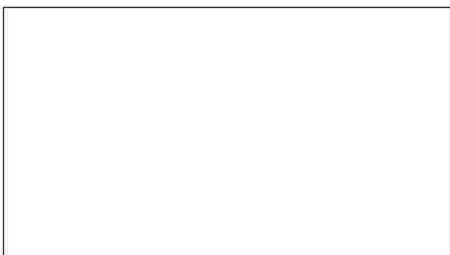
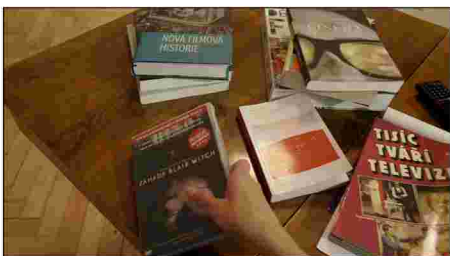


Tmavomodrý svět, 2001, záběr z filmu

04) *Tmavomodrý svět*, válečné drama, ČR, 2001, režie: Jan Svěrák.

05) V době vzniku filmu o situaci psal portál iDnes takto: „Na efektech se podílel režisér a výtvarník Miloš Kohout, jenž trikové scény vymyslel, vytvářel v terénu a dohlížel na jejich studiové dokončení. Například při průletu vrtulníkem nad vybuchlou cisternou s benzinem pro záběr pilotova pohledu shora se nedařilo vletět do plamenů ve správnou chvíli - Jan Svěrák se o kolegovi bál a spouštěl výbuch příliš brzo. Tak musel Kohout režiséra obejít. Dohodl se s pyrotechniky, že vše spustí na jeho anglické ‚fire!‘ namísto Svěrákova ‚pal‘. Vletěli s kameramanem do plamenů přesně na čas! To, že posléze v laboratoři natočenou scénu ‚vykoupali‘ a musela se točit znovu, nemohlo vzít ‚Hollywoodovi‘ elán. Právě tento nálet na vlak, který byl dohromady s následným nouzovým přistáním dražší než celý Svěrákův film Kolja, je jednou z nejnáročnějších scén.“

To jsou ale triky! iDnes, 17. 5. 2001, dostupné online: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/to-jsou-ale-triky-0eh-/filmvideo.aspx?c=A010517_155401_filmvideo_kne> (shlednuto 22. 5. 2015).



Televize, po dlouhou dobu klíčový prostředek masové komunikace probíhající výhradně prostřednictvím pohyblivého obrazu, vyprodukovala a stále produkuje gigantické množství hodin programu, dnes již často dostupného prostřednictvím internetového streamu. 06) Záznamy z raných počátků vysílání v archívech televizních stanic však až na několik vyjímek nenajdeme.

Prvotní experimenty s TV vysíláním probíhaly v Anglii, Sovětském svazu, Francii, USA a Německu. Vůbec první pravidelné vysílání pak proběhlo 22. 3. 1935 v Berlíně. Postupem času se jeho rytmus ustálil v podobě bloků prezentovaných třikrát týdně po dobu devadesáti minut. 07) Nejednalo se však o technologii shodnou s tou dnešní. Náplň programu byla vytvářena hybridně - příspěvky byly natáčeny na filmový pás, okamžitě vyvolávány, editovány a následně vysílány éterem k zobrazení na nemnoha existujících televizních přijímačích. Přestože se vysílání slibně rozvíjelo, bylo ukončeno s propuknutím druhé světové války a následným soustředěním lidských a materiálních zdrojů pro potřeby válečného stavu.

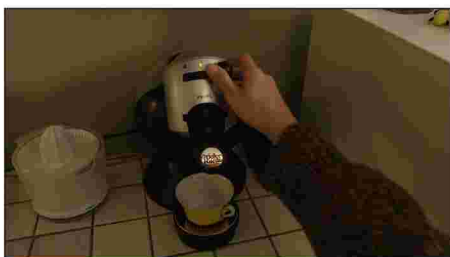
Stejně tak i během historicky prvního vysílání Československé televize 1. května 1953 se mělo jednat o vysílání složené z předtočeného materiálu. Karel Kohout, první ředitel ČST vzpomíná: „Byla zde reportáž z oslav 1. máje. Reportáž byla dopoledne natočena na 35 mm film, v průběhu odpoledne vykopírována a večer se již objevila ve slavnostním prvním vysílání. Program byl zahájen projevem generálního ředitele Čs. rozhlasu J. Vrabce. Byly zde krátké filmy a koncert rozhlasového orchestru. Celým večerem pak provázel Jaroslav Marvan.“ 08) Jen díky poruše techniky a náhodné přítomnosti několika populárních herců, kteří byli pozváni na slavnostní premiéru televizního vysílání, padlo na místě rozhodnutí vysílání dodatečně doplnit živým vstupem. „Byl to opravdu zaslužitý umělec František Filipovský, kterého jsme jako prvního herce viděli v živém, přímém přenosu ze studia“, 09) uvádí Kohout. Filipovským přednesený projev z Moliérova Lakomce se zamozřejmě nedochoval. Nebyl předtočen na filmový pás, pouze odvysílán tehdejší televizní technikou neumožňující záznam obrazu. Pokud se tedy dnes můžeme podívat na některé první televizní příspěvky, pak jen díky jejich nasnímání klasickou filmovou technologií.

06) Na portálu internetového vysílání České televize bylo k 19. 7. 2016, ve 12 hodin a 53 minut k dispozici 3918 dní, 4 hodiny, 12 minut a 35 vteřin videa. Česká televize, i-vysílání, dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/>> (shlédnuto 19. 7. 2016).

07) Televizní vysílání, *wikipedia*, dostupné online: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Televizni_vysilani> (shlédnuto 19. 7. 2016).

08) Zdeněk Michalec, *Tisíc tváří televize (čtení o televizi)*, nakladatelství Panorama, Praha 1983, s. 46 - 47.

09) Tamtéž, s. 47.



Ani v následujících letech nebyla televizní technika dostatečně vyspělá a diváci televizního vysílání v jeho počátcích byli spíše diváky divadelního představení s jeho „tady a teď“, bez nutnosti se převlékat do světečního. Z těchto momentů se dochovaly pouze vzpomínky pamětníků, scénáře a několik fotografií. Jednalo se tehdy o přímý přenos bez záznamu. Ale nepochybně se jednalo o pohyblivý obraz.

Analogicky lze pak uvažovat i o snímání obrazu současnou digitální technologií bez jeho následného ukládání například v rámci domovních videotelefonů, CCTV okruhů a podobně, či o ztrátě digitálních dat uložených na datových nosičích.

Jak je patrné, lze říci, že obraz nemusí být nutně zaznamenán, abychom mohli hovořit o filmu. **Jedinou podmínkou** jeho vzniku je tedy optické **sejmutí** okolní reality, či **generování** obrazu uvnitř počítače.



televizní přijímač Telefunken,
Německo, 1933



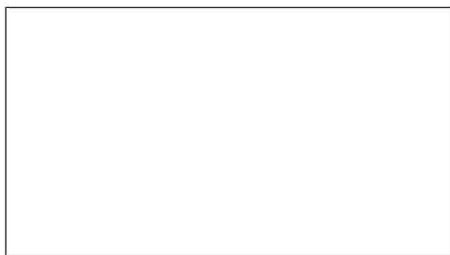
Jaroslav Marvan uvádí zahájení
pravidelného vysílání ČST



1. máj 1953, reportáž ČST

2) Absence diváka

Obraz byl sejmut, film vznikl. Jakou roli poté hraje přítomnost či absence diváka pro existenci samotného filmu? Tvrdím, že žádnou; počet jeho diváků nijak nesouvisí s filmem jako takovým. **Film nepotřebuje diváka**, abychom jeho existenci považovali za nezpochybnitelnou. Například výše zmíněný obraz napadení a exploze cisternového vlaku vidělo jen několik málo lidí za kamerou a monitorem - švenkr, režisér, hlavní kameraman a zřejmě ještě skriptka a konzultant postprodukčních efektů. Dříve, když ještě kamery měly hledáček určený pouze kameramanovi, by to byl dokonce jeden jediný člověk. Ten, který snímání obrazu osobně pořizoval. Stejně tak i v případě, kdyby se na výše zmíněný přenos z úsvitu televizního vysílání vůbec nikdo nedíval, i tak by tento film vznikl, dočasně existoval a opět zanikl.



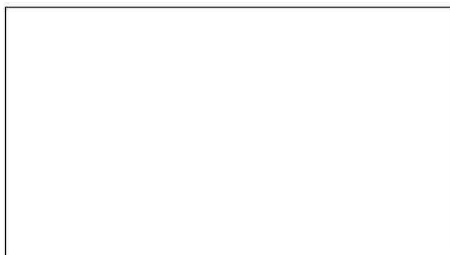
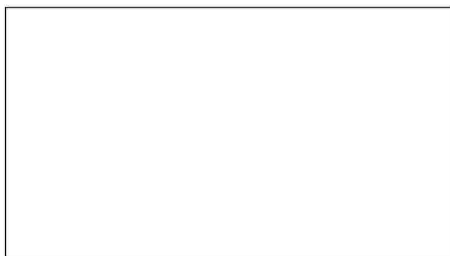
To je situace ne zcela nepodobná současnosti, kdy téměř každý disponuje zařízením, které umožňuje snímání i záznam pohyblivého obrazu. Kolik lidí asi vidí hodiny a hodiny záznamu, které si pořídí nadšený turista v historických kulisách staré dobré Evropy? Pouze autor sám během jeho snímání. Pokud ten samý turista postaví kameru na stativ, spustí ji a pak se sám nasnímá na pozadí turistické destinace, kameru následně vypne a již nikdy si pořízený záznam nepřehraje, i tak to nemá vliv na vznik jím natáčeného filmu. Ten vznikl a existuje i bez následné divácké recepce. Není důležité, zda a kolik lidí jej vidí, aby on sám o sobě mohl existovat. Jedinou podmínkou pro vznik pohyblivého obrazu tedy zůstává jeho sejmutí či generování strojem, jak bylo uvedeno výše.

3) Svět jako filmová stage

Asi není překvapivé poznání, že se v přítomnosti kamery a s vědomím toho, že jsme snímání, chováme jinak. Kamera je korektivem - snažíme se vyvarovat takového chování, či vyjadřování, které by nebylo přijatelné pro budoucí projekci natočeného záznamu. Kamera je zrcadlem přivráceným k budoucnosti. Toto zrcadlo ale může být zastřeno ve chvílích intoxikace, během dlouhodobé přítomnosti kamer a zapomenutí na samotný fakt snímání, nebo, a to nejčastěji, únavou z jejich všudypřítomného výskytu. Kamer už je kolem nás tolik, že jsme je přestali registrovat a neupravujeme své chování potenciální možnosti být natočeni. Z kamery se stává svědek našeho přirozeného jednání. Ten nejběžnější a nejrozšířenější je známý jako „bezpečnostní kamera“, tzv. cctv. 10) Planetu objímá síť těchto kamer a ty neustále snímají milióny hodin pohyblivého obrazu zcela oproštěné od uměleckých, osobních, tvůrčích či diváckých ambicí. 11) Obraz snímají, ale ne nutně zaznamenávají. Jediným divákem těchto filmů je v lepším případě bdělý pracovník ostrahy.

10) CCTV – Closed Circuit Television, uzavřený televizní okruh - označuje užití kamer ke sledování prostor, k zobrazování záběrů z kamer na monitorech a případnou archivaci natočených záběrů, známé je také označení „průmyslové kamery“ nebo „průmyslová televize“.

11) Podle zjištění analytické firmy IHS, v roce 2014 bylo na celém světě profesionálně nainstalováno zhruba 245 milionů kamer, z toho bylo 20% propojeno v sítích. 245 million video surveillance cameras installed globally in 2014, ihs.com, dostupné online: <<https://technology.ihs.com/532501/245-million-video-surveillance-cameras-installed-globally-in-2014>> (shlédnuto 6. 9. 2015).



A protože film potřebuje ke své existenci pouze sejmutí obrazu, nikoli jeho záznam ani vlastního diváka, můžeme směle tvrdit, že se podstatná část světa stává „filmovou lokací“ a současně všichni mimoděk stávají jako herci v gigantickém filmu – filmu svět. Filmu, ve kterém je paradoxně mnohem více herců než diváků. Dochází tak k totálnímu naplnění avantgardního snu o prolnutí umění a života. 12)

„Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci.“ 13)

Dnes bychom mohli tento Shakespeareův postřeh upravit následovně: „Celý svět je film a všichni lidé herci v něm.“ Což by nás ale nemělo uspokojit. Film naše životy prostupuje podstatně komplikovaněji, než jak bylo naznačeno výše.



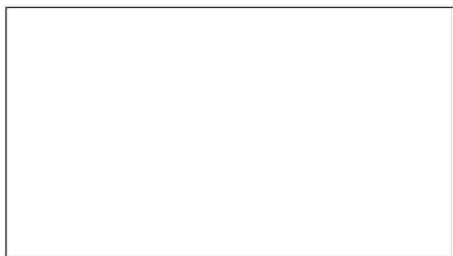
CCTV



záběr CCTV, 10. 8. 2016, 17:08
Plzeň, náměstí Republiky

12) „Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života.“ Karel Teige, *Sborník Devětsil*, podzim 1922, s. 178 – 202.

13) Počátek monologu Žaka (Jacques) William Shakespeare, *Jak se vám líbí*, Dilia, Praha 1991.

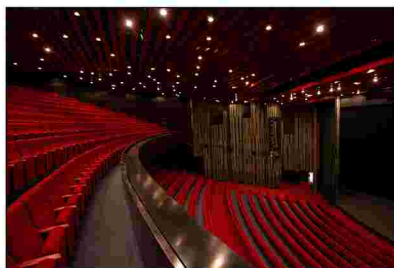


II) Život ve filmu

1) Kino v kapse

Tradičním místem pro percepci klasického filmu je kino. Místo, kde v potměném sále usazení v pohodlných sedačkách sledujeme projekci, zapomínáme na vnější svět i své bezprostřední okolí a jsme lapeni v jiné – filmové – realitě. Alain Badiou to výstižně komentuje následujícím způsobem: „...kino je soukromou podívanou. Čas projekce filmu je chvílí proměnlivého setkávání, zmnoženou kolekcí lidí. Kino nepředstavuje nic společného.“ 14) Rovněž francouzský spisovatel Alain Robbe-Grillet uvažuje o divákovi filmu jako o jednotlivci, jemuž se v hlavě odehrává celý příběh, který si právě on sám představuje. 15) Sledování filmu je tedy zcela soukromým prožitkem každého jednotlivce. Samozřejmě, představa vzájemně sdílené zkušenosti, propojení hlav diváků na nějaké společné platformě, je absurdní. Kino však dlouho nebylo a nyní již opět není jediným místem umožňujícím shlédnutí filmu.

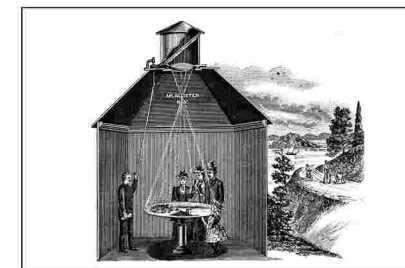
První nástroj projekce pohyblivého obrazu později známý jako camera obscura byl v dochovaných pramenech popsán již v 5. století před naším letopočtem čínským filozofem Mo Tiem. 16) Během staletí se objevily různé modifikace camery obscury podle účelu, kterému měly sloužit - pro vědce, malíře nebo jako turistické atrakce. Vznikaly přístroje se systémem zrcadel pro nepřevrácený obraz, malé kapesní, velké umístěné na rozhlednách a majácích.



Velký sál Hotelu Thermal, Karlovy Vary, stavba 1967 - 1976



Jonas Mekas, Yoko Ono, John Lennon
Invisible Cinema, NYC

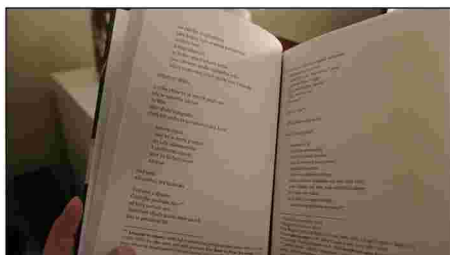
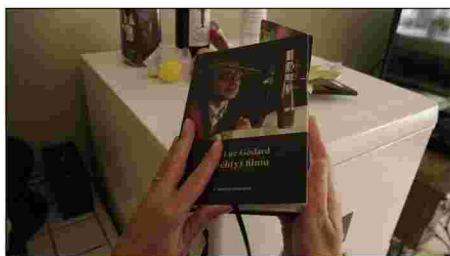
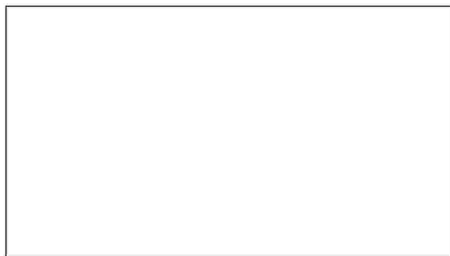


Camera Obscura, Catalogue, William Y. McAllister, New York, c1890

14) Alain Badiou, *Cinema*, Polity Press, Cambridge 2013, s. 87.

15) Alain Robbe-Grillet, *Za nový román*, Odeon, Praha, 1970, s. 107-108.

16) Kateřina Svatoňová, Camera obscura, *Dějiny a současnost*, 12/2008, dostupné online: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2008/12/camera-obscura/clanek/>> (shlédnuto 18. 7. 2016).



Uvažujeme-li i o další prekinematografické divácké zkušenosti, pak se můžeme opřít o historické příklady sekvenčního vyprávění v podobě obrazových příběhů fresek v pohřebních komorách egyptských faraonů, rozfázované křížové cesty v obvykle čtrnácti zastaveních ať už prezentovaných uvnitř chrámů, či - zejména pak v době baroka - v rámci krajinné architektury, či obrázků ilustrujících kramářské písně.



výroba vína, freska, Hrobka písaře Nachta, Théby, kolem 1500 př. n. l



Křížová cesta, Jiřetín pod Jedlovou, 1759-1764



Přednes kramářské písně, detail malby, Nizozemí, přelom 17. a 18. století

Francouzský režisér Jean-Luc Godard poeticky upozorňuje na to, že: „Film jako dědic fotografie chtěl být vždycky pravdivější než život.“ 17) Novým impulsem pro vznik filmu se tedy stal vynález fotografie. Od ní již byl jen krůček k řazení snímků za sebe a využití nedokonalosti lidského zrakového vnímání k iluzi kontinuálního pohybu.

Koncem devatenáctého století pracovalo paralelně v Evropě i Spojených státech několik konstruktérů na sestrojení aparátů vhodných pro snímání a především následnou projekci pohyblivého obrazu. 18) Pokusy završené úspěchem pak byly publiku nejprve prezentovány v rámci vaudevillu – zábavného divadelního programu se zpěvy a tanci, předchůdce operety, varieté a muzikálu, případně na zvláštních projekcích v pronajatých sálech. „Tyto nové obrazy otevřely prostor a doslova daly věci do pohybu: lidi, těla, diváky. Jsou oknem do světa a současně zrcadlem, které poskytuje lidstvu obraz sebe sama.“ 19) Svět vstoupil do éry filmu.

17) Jean-Luc Godard, *Příběh(y) filmu*, Gallimard, Paříž 1998, s. 60.

18) Podrobněji například: Kristin Thompsonová, David Bordwell, *Dějiny filmu, přehled světové kinematografie*, AMU v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2011, s. 21 - 40.

19) Text v katalogu k výstavě Haruna Farockiho v MUMOK ve Vídni: Elisabeth Büttner, *Nebeneinander*, Walther König, Kolín nad Rýnem 2007, s. 29 - 30.



Prvotní úžas publika nad pohybujícím se obrazem je často ilustrován tradovaným příběhem o v hrůze prchajících diváků z projekce jednoho z prvních filmů vůbec. Jak píše koncem padesátých let Georges Sadoul: „Je známo, že se návštěvníci prvního filmového představení v Grand café v Paříži instinktivně přikrčili, aby je nerozdrtila lokomotiva v Příjezdu vlaku na nádraží, což je dostatečný důkaz o tom, že nepovažovali projekční plátno za dvourozměrný svět.“ 20) Příjezd vlaku na stanici La Ciotat bratří Lummièrů měl podle Sadoula v divácích vyvolat pocit fyzického ohrožení a donutit je opustit sál ve falešné víře, že nesledují film, ale realitu. Pravda je však poněkud odlišná, jak naznačuje Tom Gunning. „Jen vzácně se poukazuje na to, že Lumièreova nejranější promítání předváděla filmy nejprve jako zněhybnělé obrazy, projekce statických fotografií. Zdá se, že takováto prezentace přímo znemožňovala číst obraz jako realitu (skutečný fyzický vlak), a přitom výrazně posilovala působivost momentu pohybu. Divák si neplete obraz s realitou, je spíše v úžasu nad jeho proměnou prostřednictvím nové iluze promítaného obrazu.“ 21) Úžas tedy budil samotný fakt pohybu obrazu, nikoli jeho motiv. Technologické parametry byly důležitější než samotný obsah. Skutečnost, že se obraz může pohybovat, dnes nikoho nepřekvapí, natož aby jej to uvedlo v úžas. Přesto jistá paralela existuje. V úžas nás stále znova uvádějí technologické novinky, po jejichž přijetí a všeobecné akceptaci se posléze stávají všední a nevzrušivé. Tím pádem také naše ostražitost vůči novým technologiím klesá a již o nich nadále nepřemýšlíme, jsou nadále běžnou součástí našeho vnímání.



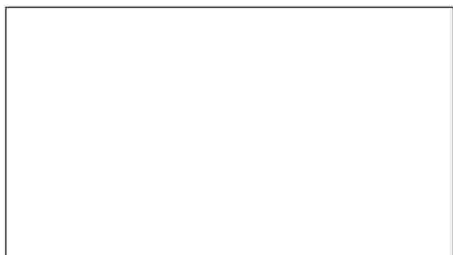
Příjezd vlaku do stanice La Ciotat, bratři Lumièreové, záběr z filmu, 1895



první filmové projekce, Indický salon Grand café Paříž, 1895

20) Georges Sadoul, *Zázraky filmu*, Nakladatelství Práce, Praha 1962, s. 153.

21) Tom Gunning, *Estetika úžasu*, in: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie, Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Hermann a synové, Praha 2004, s. 152 - 153.



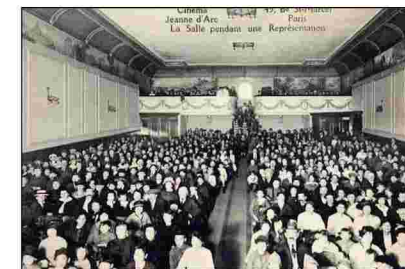
Pro prohloubení diváckého zážitku se záhy začaly stavět promyšlené, typologicky jasně určené stavby – kina. Jejich ideovým předobrazem byly utilitární stavby určené k percepci velkoformátových maleb s náměty dobových aktualit a pavilony dioramat zpodobňujících obvykle klíčové bitvy dějin, oblíbených jako divácké atrakce ve druhé polovině devatenáctého století. Divák vystoupal setmělým tunelem (odřízl se od vnější reality) na okrouhlý ochoz, ze kterého sledoval velkoplošnou malbu historického výjevu. Horní hrana obrazu byla mimo zorné pole diváka, spodní hrana přecházela ve třídimenzionální simulaci prostředí. Iluze byla na svou dobu ohromující. Tyto stavby se snažily co nejvíce přispět k odpoutání diváka z reálného světa a poskytnout mu co největší zážitek ze vstupu do světa obrazu. Jak uvádí Lorenz Engel: „Ke zvláštnostem kinematografického prostoru, ke kinu jako „světnici idejí“, však podstatně a neredukovatelně patří charakteristické zdvojení prostorové struktury, jelikož kino je stejně jako divadlo, panorama a muzeum jedním ze zvláštních prostorů, do nichž vcházíme, abychom nahlíželi do ještě jiného prostoru a abychom se na něm imaginárně podíleli.“ 22)



Maroldovo panorama Bitvy u Lipan
Výstaviště Praha - Holešovice, 1898



Cinéma Jeanne d'Arc, Paříž, 1913,
exteriér



Cinéma Jeanne d'Arc, Paříž, 1913,
interiér

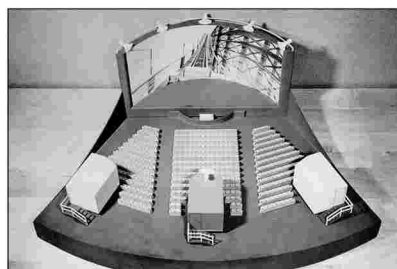
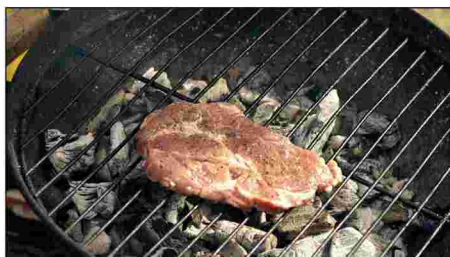
Podoba kina se vyvíjela ruku v ruce s postupující technologií. Film byl ozvučen, měnil se formát projekční plochy, která se zvětšovala tak, aby dokázala zaplnit celý úhel divákovy pohledu. Postupně vznikaly nové formáty projekcí jako například cinerama a cinemascope, všechny za účelem utopit diváka ve filmovém obraze. 23)

22) Lorenz Engel, *Mediální filozofie filmu*, in: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft, Východiska a pozice aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Academia, Praha 2016, s. 362.

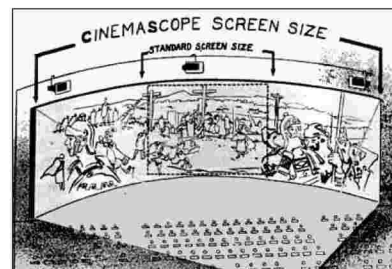
23) Cinerama - velkoplošná projekce ze tří synchronizovaných promítaček - byla poprvé představená v New Yorku 30. 9. 1952. Cinemascope znásobil klasický poměr obrazu 1 : 1,33 na 1 : 2,66. První film v tomto formátu byl premiérován v roce 1953 rovněž v NYC. Georges Sadoul, *Zázraky filmu*, s. 142 a 146.



Pokusy o další extenzi diváckého zážitku nadále pokračovaly. V roce 1962 představil filmař a vynálezce Morton Heilig svůj projekt Sensorama - velký box, ve kterém měl divák uzavřenou hlavu a sledoval 3D film opatřený kvalitním stereofonním zvukem, byl ofukován větrem a dýchal vůně odpovídající prostředí právě sledovaného filmu. Heilig natočil pěti krátkých filmů, na kterých možnosti Sensoramy demonstroval. Sensorama zůstala pouze v jednom jediném prototypu, stala se však přímým předchůdcem různých zařízení pro percepci filmu či virtuální reality, jak je známe dnes. 24)



Cinerama, dobový model



Cinemascope, dobová kresba



Sensorama, Morton Heilig, 1962



Tento trend „atrakce“ dnes nadále rozvíjejí a prohlubují planetária, kina IMAX a částečně i 3D film, nebo 4D projekce.

Po počátečním nástupu 3D filmu před několika málo lety dnes sledujeme částečný ústup této technologie z kinosálů a i předpokládaný boom v prodeji 3D televizorů se nekoná. Steve Koenig, vedoucí analytického oddělení americké organizace Consumer Electronics Association, řekl v rozhovoru na konferenci NetClubu konané v Praze 20. 11. 2014: „Zákazníci promluvili a 3D televize nepřijali. Lidé se o 3D televize nezajímají. Možná v kině, ale ne v obýváku.“ 25) Ukázalo se, že dodatečný aparát nutný k vnímání 3D obrazu (aktivní, či pasivní brýle) je spíše rušivý a tvoří nepřirozenou a někdy i nebezpečnou bariéru pro divákovu vnímání.



24) Podobné pokusy se děly i za „železnou oponou“, což může ilustrovat i osobní zážitek z návštěvy Matějské pouti na pražském výstavišti konce osmdesátých let a usednutí v neohrabané maketě vesmírné lodi, která se třásla, nakláněla ze strany na stranu a v čelním pohledu z „okna“ představovala filmovou projekci sestavenou ze záběrů startu z kosmodromu a následného průletu vesmírným prostorem.

25) Pavel Kasík, Jan Kužník, Budoucnost: 3D je mrtvé, 4K se uchytlí a velké firmy potřebují probudit, *iDnes*, 10. 12. 2014, dostupné online: <http://technet.idnes.cz/3d-je-mrtve-csi-/hardware.aspx?c=A141209_124214_hardware_kuz> zdroj: http://technet.idnes.cz/3d-je-mrtve-csi-/hardware.aspx?c=A141209_124214_hardware_kuz> (shlédnuto 17. 7. 2016).



Dokonce i výrobci 3D televizorů varují spotřebitele před možnými zdravotními následky sledování trojrozměrného obrazu skrze jimi produkováná zařízení. 26) Je však zřejmě pouze otázkou času, kdy se podaří tento hendikep překonat a pak nebude nic stát v cestě pohroužení se do trojrozměrného světa filmu jakéhokoli typu.

Všechny tyto technologie ale prozatím prohlubují historicky ověřenou diváckou touhu po nepoznané, ohromující atrakci spojené s návštěvou míst pro ně speciálně určených. U běžného filmu to již neplatí.

„Film jako film již není dominantním médiem a kina přestala být dominantním kontextem jeho recepce“ 27) Jak výstižně poznamenává D. N. Rodowick, film nesledujeme už jen v rámci výjimečné chvíle filmového představení v kině. Díky rozšíření televize a později videa a zejména pak díky současné všeobecné dostupnosti elektronických přístrojů, které umožňují projekci pohyblivého obrazu, máme neustále k dispozici kino vlastní. Nepotřebujeme komplexní průmyslový aparát tvůrce-producent-distributor-provozovatel kina / televizní stanice k zážitku ze sledování filmu. Můžeme jej sledovat kdykoli a kdekoli. Vymanili jsme se tak ze sváteční atrakce k běžnému zážitku příručního kina v podobě displaye mobilního telefonu, tabletu, či jiného obdobného elektronického zařízení. Kina, které je neustále k dispozici. Co ale tvoří náplň tohoto kina?



brýle pro sledování 3D TV, Samsung



tablet, iPad, Apple

- 26) „Během sledování 3D televizoru mohou někteří diváci pocítit nepříjemné pocity jako závrať, nevolnost a bolesti hlavy. Pokud pocítíte některé z těchto symptomů, přestaňte sledovat 3D televizor, odložte 3D brýle a odpočiňte si. Sledování 3D obrazu po delší dobu může zapříčinit tlak v očích. Pokud pocítíte jakýkoli tlak, přestaňte sledovat 3D televizor, odložte 3D brýle a odpočiňte si.“

Uživatelská příručka k televizoru Samsung 40" H6400 6 Series Flat Full HD Smart 3D LED TV, dostupná i online: <<http://www.samsung.com/uk/support/model/UE40H6400AKXXU>> (shlédnuto 15. 7. 2016).

- 27) Petr Szczepanik, Jakub Kučera, Virtuální život filmu, rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem, *Illuminace*, r. 15, č. 2 (50) 2003, s. 105.



2) Obsah příručního kina

Náplní každého kina je primárně film a platí to i pro kapesní elektronické přístroje. Pro natočení klasického kinematografického díla – filmu – je předpokladem souhra tří faktorů podílejících se na jeho vzniku.

Jedná se o složku technických tvůrců filmu, kteří ve výsledném obraze nejsou vidět, avšak jejich práce je pro jeho vznik klíčová. Základní tým společně se scenáristy je tvořen režisérem / režisérkou, hlavním kameramanem / kameramankou a filmovým architektem / architektkou. Ti rozhodují o základní podobě díla, tvoří „prostor díla“. 28) Na tyto tvůrce je navázána řada dalších profesí od zvukařů, pracovníků výpravy, stavebních dělníků až po řidiče. Do filmového obrazu pak vystupují herci a herečky v jim daných rolích předepsaných scénářem a to na pozadí prostředí, ve kterém se film odehrává.

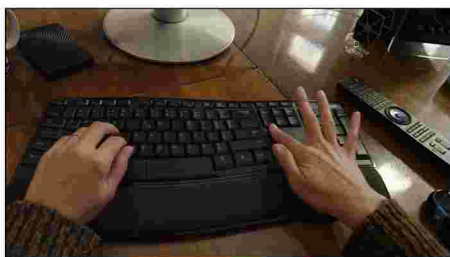
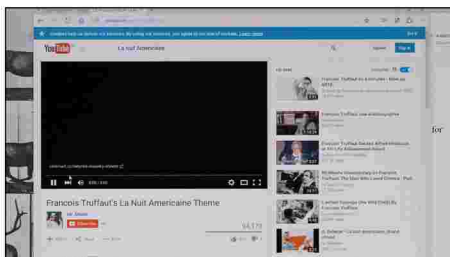
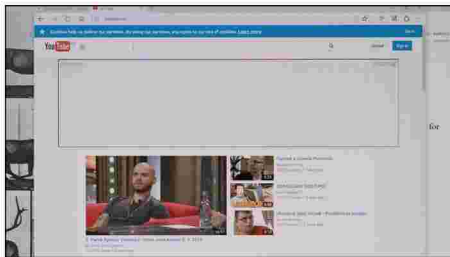
Co se však stalo s touto typickou strukturou a její diváckou a autorskou percepcí v nových podmínkách vzniku a distribuce pohyblivého obrazu?

2.1) Democratizace role tvůrce

Díky rozvoji technologií, jejímu dramatickému zlevnění a zjednodušení jak v procesu snímání obrazu tak i v jeho následné editaci a projekčních možnostech došlo k masovému rozšíření záznamových zařízení. Fimařem se stal dnes doslova každý, kdo vlastní alespoň smartphone.

Profese filmaře, kdysi zcela výjimečné povolání přinášející vysoký sociální status se všemi výhodami z něj vyplývajícími, již není v tomto smyslu nijak exkluzivním zaměstnáním. Dříve místní municipality vycházely filmařům všemožně vstříc a i běžní obyvatelé míst, kde došlo k filmovému natáčení, byli obvykle nadšení a pyšní na to, že se výroba filmu odehrává v jejich blízkosti. Dnes je situace právě opačná. Filmové štáby jsou nuceny dlouze vyjednávat o možnosti natáčení v daných lokalitách a z nezištné lokální pohostinnosti se stal závod o co nejvyšší míru zpoplatnění jejich práce. Výstižný je příklad podnětu jedné obyvatelky Prahy 7, Ivy Burdové, v radničním časopise Hobulet: „Filmaři a jejich zábery v Praze mně obecně dost vadí. A zřejmě nejsem sama, protože se v minulém roce ozvalo dost lidí na radničních webovkách, že je to dost omezuje

28) „Do prostoru díla lze zahrnout veškerou materii, se kterou pracuje tvůrce, aby dosáhl požadovaného iluzivního obrazu.“
Kateřina Svatoňová, *2 ½D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Casablanca, Praha 2009, s. 17.



a že jim tento stav hodně vadí.“ Typická je rovněž odpověď radnice tamtéž: „Filmaři jsou na Praze 7 hosty a vše musí mít jasná pravidla. U větších akcí od filmařů žádáme proaktivní komunikaci s občany a také finanční dary...“ 29) Profesionální filmaři jsou tedy v lepším případě trpěni, což je evidentně horší pozice, než mají všichni ostatní, dříve by se řeklo ‘amatérští’ filmaři, kteří jsou svému okolí obvykle zcela lhostejní.

Podle jakých měřítek bychom ale vedle zmíněného vztahu okolí k filmovým tvůrcům měli dnes posuzovat míru jejich amatérismu nebo profesionality? Podle kvality snímaného obrazu, což bylo obvyklé měřítko v minulosti, kdy amatérská 8 mm kamera nesnesla v žádném ohledu srovnání s profesionální 35 mm kamerou to již není možné. Dnešní široce dostupné kompaktní fotoaparáty dokáží běžně natočit video ve stejném rozlišení jako profesionální filmová technika. 30) Dalším možným měřítkem by mohl být počet potenciálních diváků. Tvorba profesionálních filmařů byla dříve jedinou privilegovanou, určenou k široké percepci publika, ať již v kině, nebo později v televizi. Amatérští filmaři byli odsouzeni k domácím projekcím v rodinném kruhu, či ve společnosti přátel, a ani existence několika festivalů amatérského filmu na tom nic nemohla změnit. 31) V současnosti však již nic z toho neplatí.

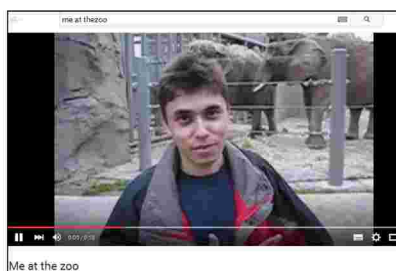
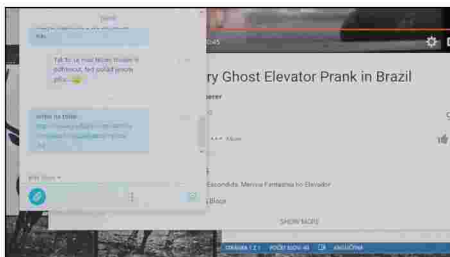
Tři roky před oficiálním spuštěním serveru YouTube uvedl James M. Moran: „Domácí tvorba nám ve společnosti, v níž jsme stále častěji konfrontováni s obrazy druhých na billboardech, obálkách časopisů či během TV vysílání, umožňuje vytvářet a dávat do oběhu vlastní obrazy, poměřovat je ve vztahu k jiným obrazům a vyjednávat jejich místo ve zprostředkované kultuře. Domácí video jako audiovizuální vyprávění takto poskytuje dvě autobiografické funkce: spodobňovat události našich vlastních životů a pozorovat náš vlastní obraz při jednání.“ 32)

29) *Hobuleť*, měsíčník MČ Praha 7, červenec/srpen 2016.

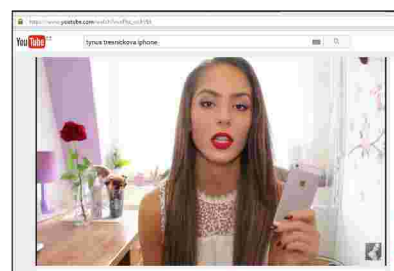
30) V současnosti nejvyšší rozlišení digitálního obrazu 4K je odvozeno od počtu 4000 pixelů v horizontálním řádku. Takovým rozlišením disponuje například kompaktní fotoaparát s možností natáčení videa Panasonic Lumix DMC-LX100 za cenu pohybující se kolem 16.500,- Kč. Biofilms, pražská půjčovna filmové techniky, nabízí profesionální kameru Arri Alexa Mini se stejným obrazovým rozlišením za 20.000 Kč. Za tuto cenu k zapůjčení - na jeden den a bez objektivu.

31) U nás například Brněnská šestnáctka, nebo Mladá kamera Uničov.

32) James M. Moran, *Domácí tvorba a kulturní reprodukce*, in: Tomáš Dvořák (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Edice VVP AVU, Praha 2010, s. 132 - 133.



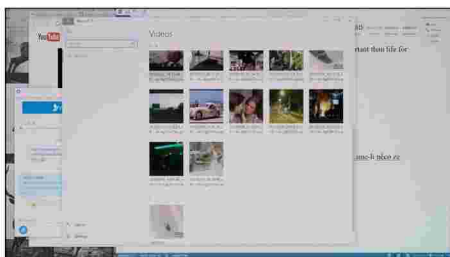
Me at the Zoo, video, YouTube



Týnuš má iPhone 6s?! video, YouTube



Psy - Gangnam style, video, YouTube



33) *Me at the Zoo*, YouTube, dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw>> (shlédnuto 5. 4. 2015).

34) *Život je život*, komedie, ČR, 2015, režie: Milan Cieslar.

35) UFD, přehledy a statistiky, dostupné online: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>> (shlédnuto 24. 5. 2016).

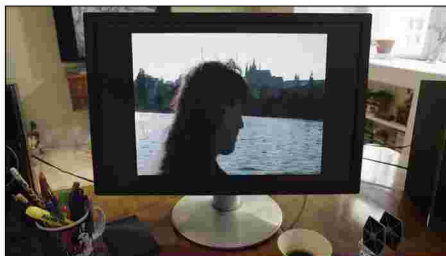
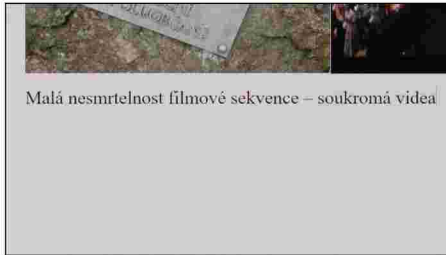
36) *Týnuš má iPhone 6s?!* YouTube, dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=nFhz_wLbVEk> (shlédnuto 17. 7. 2016).

37) *Shane Dawson TV*, YouTube, dostupné online: <<https://www.youtube.com/user/ShaneDawsonTV>> (shlédnuto 17. 7. 2016).

38) *Psy - Gangnam style*, YouTube, dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>> (shlédnuto 17. 7. 2016).

Prvním na Youtube zveřejněným videem 23. 4. 2005 byla osmnáctivteřinová nahrávka „Já v zoo“, ve které autor komentuje expozici slonů v zoologické zahradě v americkém San Diegu. 33) Od té doby netušenou měrou dále narostla možnost pořizování obrazového záznamu a jeho následného sdílení na internetu. Téměř každý i v těch nejdlehlších koutech planety disponuje chytrým telefonem, kterým lze záznam pořídit a obratem jej umístit na některý ze serverů určených pro sdílení videa jako je YouTube nebo Vimeo, případně jej postovat na vlastním facebookovém profilu. Velké množství našeho času tak nově věnujeme zaznamenávání a distribuci pohyblivého obrazu. A to na úkor klasického typu recepce filmu v kinech.

Podle české Unie filmových distributorů byla v roce 2015 nejnavštěvovanějším českým filmem komedie „Život je život“ 34) s celkovým počtem 258 274 diváků v kinech. 35) Od zveřejnění dne 16. 10. 2015 do 17. 7. 2016, čili za zhruba třičtvrtě roku, mělo video české fashion blogerky Týnuš Třešničkové „Týnuš má iPhone 6s?!“ 327 107 zhlédnutí. 36) Celosvětově nejúspěšnější youtuber Američan Shane Dawson, autor krátkých satiristických skečů, ve kterých v roli konzervativního křesťana odmítá alkohol, drogy a předmanželský sex, dosáhl za poslední rok na portálu YouTube 431 787 450 shlédnutí vlastních videí. 37) Na YouTube nejsledovanějším videem všech dob je bizarní hudební videoklip „Gangnam style“ jihokorejského rappera říkajícího si Psy. K polovině července 2016 toto video zhlédlo přes dvě a půl miliardy (!) diváků. 38)



V roce 1925 psal Léon Moussinac o době, kdy bude možné šířit filmy na podkladě méně nákladném než papír. 39) Jak prorocká slova to byla, vidíme velmi dobře kolem nás. Divácký úspěch je dnes tvořen jinde než v kině. Stejně tak status populárních tvůrců a „hvězd“ přejímají youtubeři, let's playři (hráči počítačových her prezentující záznam své hry jako sdílená videa) a další. Jediní, kdo si tento fakt zatím nechťejí připustit, jsou filmaři starého stříhu, kteří by jinak už dávno přepustili svá místa na rudých kobercích filmových festivalů těmto novým kolegům.

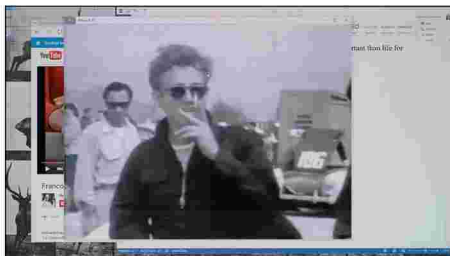
James Monaco zmiňuje z vlastní zkušenosti: „Důležitější než nesmírné množství médií, které (mé) děti konzumují, ovšem je, že také hodně vyprodukují. Mají k dispozici paletu softwarových nástrojů, která by před dvaceti lety překvapila každého profesionálního spisovatele, filmaře nebo malíře. Asi od šesti let tráví téměř tolik času aktivní tvorbou jako pasivním konzumentem.“ 40) Nejen děti Jamese Monaca, ale téměř každý aktivně tvoří film, přemýšlí filmově, je schopen vytvářet pochopitelný pohyblivý obraz, divácká zkušenost se přetavila do filmařských dovedností. Proměnil se vztah diváka k pohyblivému obrazu – z pasivního vztahu tvůrce-konzument přešel postupně divák do vztahu tvůrce-tvůrce. Každý se stal tvůrcem, každý z nás neustále produkuje obrazy, velmi často pohyblivé. Apripriovali jsme jednu celou exkluzivní profesní a uměleckou branži. Všichni žijeme život filmaře.

Tento fakt ilustruje i nejnovější výzva veřejnoprávní České televize: „Natáčejte videa a staňte se iReportérem České televize!“ 41) znamenající konec nadvlády profesionálních tvůrců. Je to ručník hozený do ringu utkání mezi profesionálními a amatérskými filmaři.

39) Viz Sadoul (pozn. 20), s. 167, 198.

40) James Monaco, *Jak čist film: Svět filmů, médií a multimédií*, Albatros, Praha 2004, s. 568.

41) „Staňte se reportérem České televize. Vezměte kameru nebo mobilní telefon a natáčejte zajímavé zážitky a události kolem sebe. Sledujte témata, která nás zajímají a posílejte nám videa z ulice rovnou na obrazovku zpravodajství ČT 1 a ČT 24. Stáhněte si aplikaci do mobilu nebo nahrávejte svá videa zde na webu. Tvořte své vlastní televizní zprávy“, vyzývá úvodní část manuálu české televize I-reportér. Česká televize, *i-reportér*, dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ireporter/>> (shlédnuto 26. 5. 2016).



La nuit Américaine

François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean
1973

1) Film v životě

Objekt touhy

2.2) Role herce

Divácká pozornost se přesunula od klasických k novým způsobům recepce filmu, což je podle dostupných průzkumů dáno zejména generačně. YouTube má u skupiny diváků do 35 let výrazně větší zásah, než u dalších věkových kategorií, které stále ještě upřednostňují klasičtější média. Rozdíl to ale není nijak propastný. 42)



tabulka 1, TNS Aisa 2014

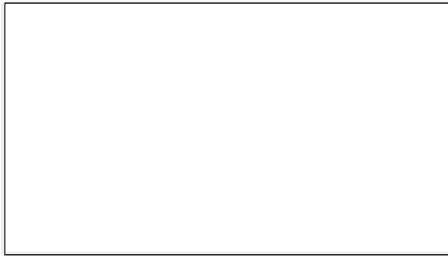
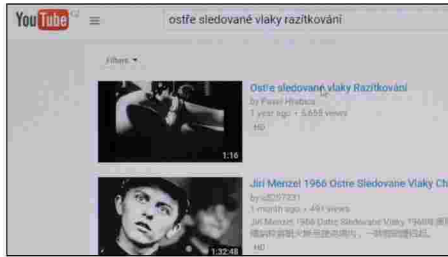


tabulka 2, TNS Aisa 2014

Postupná změna diváckého chování však nic nemění na tom, že stále relativně úzká skupina tvůrců (lišící se podle výše zmiňovaných kritérií) si může užívat svůj „hvězdný“ status, který je však mnohdy spojen s falešnou projekcí diváků v jejich osoby. Jedná se především o herce, případně hudební interprety ať už v globálním, či (a to zejména) v lokálním kontextu.

V naší zemi je historicky přítomna hypertrofovaná důvěra v herecký stav. Na herce jsou často kladeny vysoké morální nároky, jakoby to měli být právě oni, kteří z nás sejmou naše viny a morální selhání. Herci jsou vnímáni jako svědomí národa a proto se ve zlomových chvílích života společnosti obvykle upře pozornost veřejnosti směrem k divadlu.

42) Průzkum, který pro Google v měsících květnu a červnu 2014 provedla výzkumná agentura TNS Aisa, ukázal, že u diváků do 35 let má YouTube větší zásah (91 %, viz graf Zásah věkové skupiny 15 - 34 let), než kterýkoliv český televizní kanál. Tento posun není tak patrný u starší věkové skupiny diváků. zdroj: TNS Aisa, 2014. YouTube je největší televizní kanál pro diváky do 35 let, *tyden.cz*, dostupné online: <http://marketingsales.tyden.cz/rubriky/media/youtube-je-nejvetsi-televizni-kanal-pro-divaky-do-35-let_319361.html> (shlédnuto 20. 4. 2015).



Tohoto fenoménu si vždy byly dobře vědomy místní politické elity. Po dramatických událostech během heydrichiády nacistická moc prostřednictvím protektorátní vlády zinscenovala 24. června 1942 shromáždění umělců v Národním divadle na podporu okupační moci – manifestační slib věrnosti říši. „Umělci, kteří v české společnosti již od národního obrození plnili funkci elity národa, tak měli reprezentovat vzorové protektorátní jednání.“ 43)

O pětatřicet let později, v reakci komunistického režimu na vznik Charty 77 stejnou roli sehráli herci (často titíž) při demonstrativním shromáždění 28. ledna 1977 rovněž v historickém sále Národního divadla. Pod proklamativním názvem „Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru“ za přítomnosti televizních kamer vyjádřili svou účastí a podpisem loajalitu k režimu. „Anticharta zapůsobila, protože se její shromáždění odehrála na televizních obrazovkách a protože její účastníci byli televizními hvězdami, s nimiž se diváci ztotožňovali.“ 44)

Během tzv. „sametové revoluce“ v listopadu 1989 to byla opět divadla, která jako první společně s vysokými školami vstoupila do stávků, poskytla své prostory veřejným diskuzím a odkud byla změna režimu do značné míry alespoň v počátcích organizována. Byli to rovněž herci, kteří pořádali „spanilé jízdy“ po republice



Slib věrnosti Říši, ND Praha, 1942, v popředí herec Karel Höger



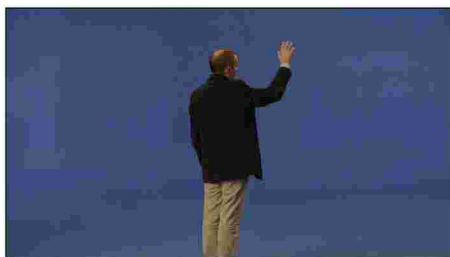
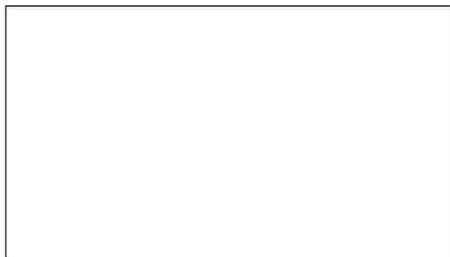
Podpis „Anticharty“, ND Praha, 1977, podpis připojuje herec Karel Höger



shromáždění Občanského fóra, Činoherní klub, 1989

43) Kamil Činátl, *Slib věrnosti Říši*, Antologie ideologických textů, Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2008. Dostupné i online: <<http://www.ustrcr.cz/cs/antologie-ideologickyh-textu>> (shlédnuto 20. 7. 2016).

44) Paulina Bren, *Zelinář a jeho televize, Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Nakladatelství Academia, Praha 2013, s. 207.



a vysvětlovali postoje centra v jiných částech země. A byl to dramatik a příležitostný herec Václav Havel, který se stal vůdčí postavou revoluce a pozdějším prvním prezidentem posttotalitního Československa. Jak uvádí anglický historik Tony Judt: „Havlovi spoluobčané se k němu nepřiklonili navzdory tomu, že jeho celoživotní profesní dráha byla spojena s divadlem, ale právě proto.“ 45)

I dnes je podpora populární herecké tváře ve volební kampani vždy vítanou devízou a to napříč všemi stranami politického spektra. V živé paměti máme společné vystoupení čerstvého vítěze prvních přímých prezidentských voleb Miloše Zemana na pódiu s populární herečkou Jiřinou Bohdalovou, či podporu herce (dnes ministra obrany ve vládě ČR) Martina Stropnického ve volební kampani hnutí ANO.

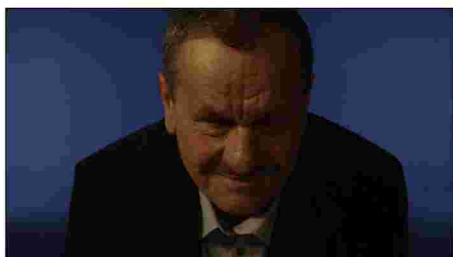
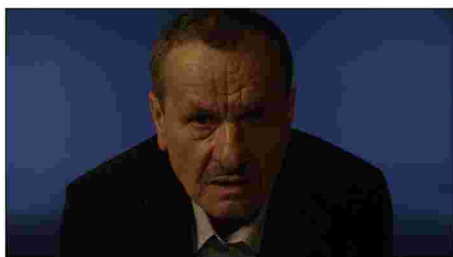
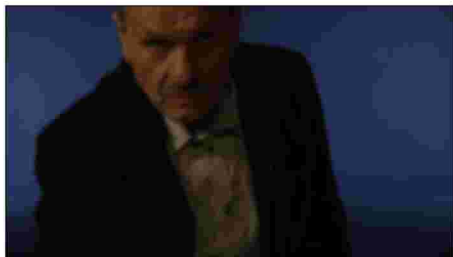
Díky všeobecné pozornosti, které česká společnost věnuje hercům, se velké oblibě těší i knižní kategorie hereckých memoárů. Podle žebříčku Svazu českých nakladatelů a knihkupců byla v roce 2006 jedenáctou nejprodávanější publikací vzpomínková kniha Jiřiny Bohdalové „Měla jsem štěstí na lidi“ a hned na dvanáctém místě kniha rozhovorů Jana Krause s Evou Holubovou, „Pravdu, prosím!“ 46) Herec či herečka ve všech výše zmiňovaných případech stojí mimo své herecké role, vystupují sami za sebe. Ztělesňují obecnou roli „moudrého klauna“ (typicky Jan Werich), 47) který je ovšem svou lidovou popularitou sveden na scestí vnímat sebe sama jako arbitra kvalifikovaného vyjádřit se k čemukoli. 48)

45) Tony Judt, *Poválečná Evropa*, Slovart, Praha 2008, s. 638.

46) Svaz českých knihkupců a nakladatelů, *Souhrnný žebříček za rok 2006*, dostupné online: <<https://www.sckn.cz/index.php?p=ladderA&rok=2006>> (shlédnuto 15. 7. 2016).

47) Mudr. Hanka Nebřenská z Ostrova nad Ohří napsala českému populárnímu herci Jiřímu Sovákovi v reakci na jeho knihu osobních vzpomínek: „Vám, vzácný člověče, patří dík za Vaše úsměvné povídaní.“ Jiří Sovák, Slávka Kopecká, *Sovák podruhé*, HAK, Praha 1997, s. 86.

48) „Právě snobové jej obdivují a za jeho plátna jsou ochotni platit dost šiléný peníze. Mám názor odlišný, při pohledu na jeho mazaniny rychle poodejdu,“ říká Jiří Sovák o svém vztahu Picassovi. Tamtéž, s. 159.



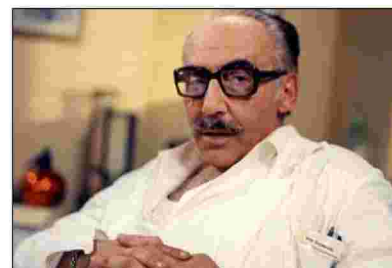
Tato akceptace hereckého stavu a jeho výjimečného postavení v těle společnosti se rovněž pravidelně odráží v navrhování herců za kandidáty ke zvolení prezidentem republiky. Dříve byl často v tomto směru zmiňovanou osobou herec a scénárista Zdeněk Svěrák, dnes je dalším v pořadí herec a moderátor Marek Eben.

Herci a herečky jsou však současně diváky vnímáni ne jako autentické osoby, ale jako jejich populární role. Herec Roman Zach vzpomínal v rozhovoru s autorem tohoto textu, jak během svého angažmá v roli gynekologa v nekonečném seriálu TV Nova „Ordinace v růžové zahradě“ 49) byl na ulici zastavován ženami žádající jej o radu se zdravotními potížemi tohoto druhu. Podobně vzpomínal i populární herec Miloš Kopecký, který ztvárnil roli ortopeda 50) v normalizačním seriálu „Nemocnice na kraji města“. 51)

Jiřina Švorcová, herečka a současně členka normalizačního Ústředního výboru KSČ, hlavní mluvčí na vzpomínaném shromáždění na podporu socialismu v ČSSR v roce 1977, byla za svou loajalitu k režimu (a pro své nezpochybnitelné herecké umění) odměněna hlavní rolí v televizním seriálu „Žena za pultem“, 52) ve kterém se představila v roli prodavačky ze sídlištní samoobsluhy. Seriál se stal populárním nejen



Roman Zach
Ordinace v růžové zahradě



Miloš Kopecký
Nemocnice na kraji města



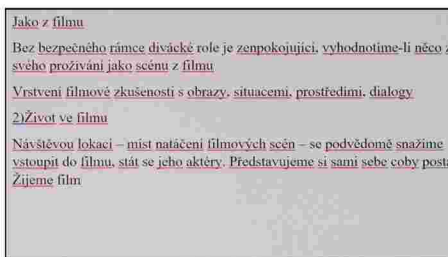
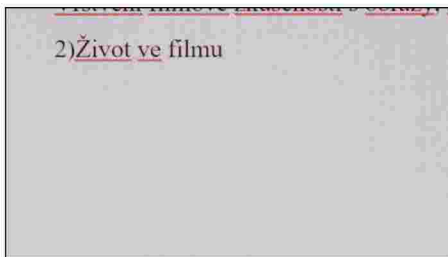
Jiřina Švorcová
Žena za pultem

49) *Ordinace v růžové zahradě*, televizní seriál, TV Nova, 2005 – 2016.

50) *Nemocnice na kraji města*, seriál ČST, 1977, scénář: Jaroslav Dietl, režie: Jaroslav Dudek.

51) “Přiváděly jej do rozpaků prosby televizních divaček Dietlova seriálu ‚Nemocnice na kraji města‘, aby jim operoval koleno. Trpěl za paní, která se v Dušní ulici divila: ‚Jak to, že tady vystupujete z auta, když ještě před pěti minutama jste operoval a měl starosti s dr. Cvachem?‘, vzpomínky Kopeckého lékaře, Mudr. Cyrila Höschla, 2007, dostupné online: <<http://www.atllanka.net/index.php?clanek=263>> (shlédnuto 14. 4. 2016).

52) *Žena za pultem*, seriál ČST, 1977, scénář: Jaroslav Dietl, režie: Jaroslav Dudek.



v tehdejší Československu, ale byl úspěšně uváděn i v zahraničí. Švorcová vzpomíná: „Podobnou a možná ještě větší odezvu měla Žena za pultem v Bulharsku. Diváci si vynutili rychlé opakování, byla jsem hostem jejich televize (stejně jako předtím v NDR) a největšího obchodního domu v Sofii. Umíte si představit, co asi herec cítí, když stojí v cizím městě před pultem – v tomto případě s železářským zbožím – a čte nápis: Brigáda socialistické práce Jiřiny Švorcové!? To se vám srdce štěstím opravdu zachvěje.“ 53) V tomto případě je neobvyklé, že pracovnice obchodního domu svůj kolektiv pojmenovaly nikoli jménem seriálové postavy Anny Holubové, ale jménem herečky, která ji ztvárnila. Předmětem kultu se zde stala herecká role personifikovaná v osobě herečky. Prodačky i jejich zákazníci žili v reálném čase, avšak v televizním seriálu.

Jak je zřejmé, divák vnímá herce nikoli pouze jako autonomní osoby, ale také jako jejich filmové role. Konkrétní osoby zaměňuje s jejich filmovým životem. **Publikum** společně se svými oblíbenými herci **žije ve filmu**.

2.3) Filmová místa – brány filmu

Významnou roli pro osobní sebeidentifikaci s filmem hrají místa natáčení filmů - reálné lokace 54) - jako předmět zájmu širokého diváckého publika. Marie Šimůnková, dlouholetá kronikářka malé obce Vesec u Sobotky na Jičínsku, oblíbené filmové lokace 55), v novinovém rozhovoru říká: „Lidé si někdy pletou Vesec se skanzenem, myslí si, že mohou kamkoli vlézt. Naši jsou často rozmrzelí, že jim nakukují do domů. Je to daň z popularity.“ 56)

53) Viz Michalec (pozn. 08), s. 15.

54) Termín užívaný ve filmovém průmyslu. Lokace = místo natáčení.

55) Filmy natáčené ve Vesci: Vzbouření na vsi, Léto z roku 1948, Přijela k nám pouť, Porážka, Syn třinácti otců, Johanes, Jak dostat tatínka do polepšovny, Jára Cimrman ležící, spící, Před bouří, Komediant, Čertův švagr, Podzemí, povídky z cyklu Bakaláři, V zámku a pozdámčí, Psohlavci, dokument Svatba v Českém ráji aneb Jak to bylo dál s Prodanou nevěstou, první díl seriálu Dlouhá cesta, epizoda z filmu Díky za každé dobré ráno, několik dílů ze seriálu O ztracené lásce. Tomáš Kučera, V malebné vesnici na Jičínsku se střídají filmaři, Vesec byl i Liptákovem, *iDnes*, dostupné online: <http://hradec.idnes.cz/vesec-na-jicinsku-byl-i-liptakovem-d5i-/hradec-zpravy.aspx?c=A160702_2257444_hradec-zpravy_tuu> (shlédnuto 24. 7. 2016).

56) Tamtéž.



Fenoménu turistického zájmu vybuzenému prostřednictvím filmu si je dobře vědoma i česká státní agentura pro rozvoj turistického ruchu Czech Tourism, která se ve své popularizační snaze cíleně zaměřuje jak na domácí, tak i na zahraniční publikum. Agentura se na jedné straně finančně spolupodílí na vzniku televizních formátů propagujících turistická místa jako například dokumentárního seriálu České televize „Národní klenoty“ 57) či infotainmentového 58) cyklu „Lovci zážitků“, navštěvující často shodná místa, ale cílicího na mladší publikum. 59)

Na druhé straně je agentura aktivní i směrem k zahraničním turistům a neváhá k tomu využívat popularity filmů natáčených v České republice. Jak píše specializovaný server filmneweurope.com, stává se tato oblast i předmětem oficiálního zájmu: „Díky čínskému romantickému dramatu ‚Somewhere only we know‘ 60) vzrostl počet čínských turistů (v ČR) v roce 2015 na 250.000 ve srovnání se 17.000 v předešlé dekádě. Memorandum o spolupráci na poli kinematografie podepsané mezi Čínou a Českou republikou v listopadu 2015 usiluje o zintenzivnění nejen této spolupráce, ale zároveň i o rozvoj turismu.“ 61)



Národní klenoty, Český Krumlov, záběr z pořadu



Lovci zážitků, Český Krumlov, záběr z pořadu



Somewhere only we know, záběr z filmu

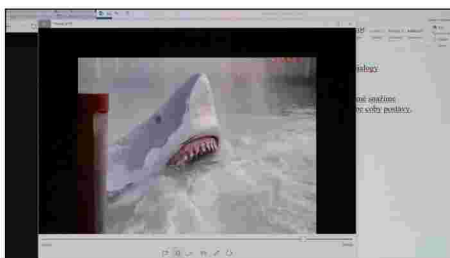
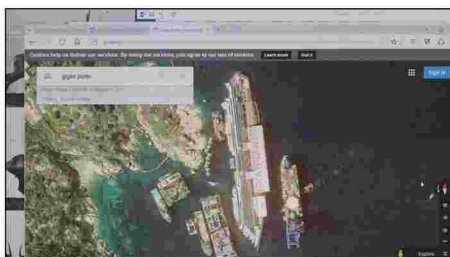
57) *Národní klenoty*, dokumentární seriál, ČT, 2012.

58) Infotainment, složenina dvou anglických slov: information + entertainment, propojení informací a zábavy.

59) *Lovci zážitků*, zábavně-dokumentární seriál, Prima Zoom, 2015.

60) *Somewhere only we know*, romantické drama, Čína, 2015, režie Xu Jinglei.

61) Denisa Strbova, Chinese Films Shot in Czech Republic to Boost Tourism, *filmneweurope.com*, 30. 3. 2016, dostupné online: <<http://www.filmneweurope.com/news/czech-news/item/112369-chinese-films-shot-in-czech-republic-to-boost-tourism>> (shlédnuto 5. 5. 2016).



Pro navigaci potencionálních zájemců o návštěvu filmových lokací slouží i různé specializované weby 62) často spravované filmovými nadšenci. Reálné místo se tedy stává předmětem širokého zájmu diváků díky své roli ve filmu. Příběh takového místa je silnější díky svému filmovému předobrazu, než by byl sám o sobě. 63)

Pokud nejsou k dispozici reálné filmové lokace, filmy byly vytvořeny v již neexistujících exteriérových kulisách, či v ateliérech, touha publika je saturována díky existenci tzv. „tématických parků“. Jedná se o zábavní parky pro trávení volného času, jejichž cílem je poskytnout návštěvníkům možnost stát se během prohlídky součástí populárního filmu. 64)

Touhu být aktérem známého filmového příběhu rovněž rozvíjejí ve své práci tzv. „eventové agentury“, specializované firmy zaměřující se na vývoj a produkci společenských událostí, obvykle korporátních večírků a prezentací. Pro ozvláštňení jimi produkováných akcí se často uchylují k exploataci konkrétního kinematografického díla. Základním předpokladem pro jeho využití je široká penetrace filmu ve společnosti (divácký blockbuster), atraktivní téma a prostředí, ale zároveň zcela nekonfliktní, v širokém smyslu slova apolitický děj. 65) Při podobně zpracovaném eventu dochází k vyprázdňení filmu na úroveň dekorace, kulisy, ornamentu. Současně však i k zapojení účastníka akce do hry. Ten se stává hercem v aluzi na daný film.

Turisté přijíždějící na místa filmových lokací, do filmových parků, či účastníci tématických večírků pak na nich samozřejmě pořizují i vlastní filmové záznamy, duplikují jim známé obrazy vlastní kamerou. Stávají se alespoň na chvíli součástí filmu. **Žijí ve filmu.**

62) V našem prostředí filmovamista.cz, v zahraničí například movie-locations.com nebo themoviemap.com.

63) Výjimkou potvrzující pravidlo je dílo Jean-Luca Godarda Film *Socialisme* z roku 2010, do značné míry natočené na palubě lodi *Costa Concordia*. Lodi, která dne 13. 1. 2012 díky nezodpovědnosti svého kapitána ztroskotala na mělčině poblíž ostrova Giglio u západního pobřeží Itálie. Při tomto námořním neštěstí zahynulo 32 osob.

64) Parky jsou zřizovány velkými filmovými studii: například Universal Studios Hollywood Park v Kalifornii, Paramount Park v USA, Španělsku či Anglii, Disneyland Park v USA a Francii, v Německu Filmpark-Babelsberg.

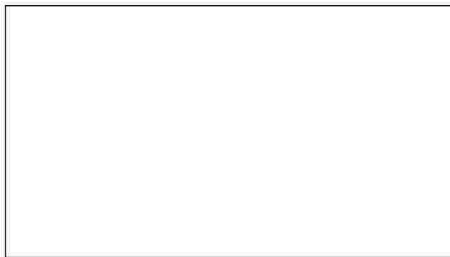
65) Autor tohoto textu se sám jako scénograf podílel v letech 2006 – 2010 na přípravách eventů tématicky vymezených filmy *Avatar*, *Cotton Club* a *Casino Royale*.

2.4) Svět jako kulisa

Při pozorném pohledu je ve skutečném okolí možné vysledovat i protichůdný vztah v zájmu o inscenaci - stavbu kulis, scénografickou tvorbu - v reálném životě.

Prekinematografickou zkušeností pro profesi, která najde uplatnění v daleké budoucnosti, se stala proslulá „Potěmkinova vesnice“. Organizací cesty ruské panovnice Kateřiny II. na Krym v roce 1878, na níž ji doprovázel rakouský císař Josef II., byl pověřen její milenec, kníže Grigorij Potěmkin. Pro vytvoření iluze ekonomické prosperity kraje byly podél Dněpru, po kterém pluly lodě s carskou suitou, vystavěny kulisy vesnic, v dané chvíli zaplněné stafáží venkovanů a dobytka. Přes pochyby o reálnosti tohoto příběhu dočasné inscenace existují zprávy dobových svědků, které jej potvrzují. O falešných vesnicích psal ve své korespondenci saský diplomat Georg von Helbig. Objeveny byly Potěmkinovy dopisy žádající o urychlené dodání skupiny umělců, kteří měli kulisy vytvořit. Dalším svědkem je i samotný císař Josef II., který označil svou cestu na Krym za „halucinaci“. 66)

Anekdoticky v tomto kontextu působí snaha radnice ruského města Suzdal, ležícího 200 kilometrů od Moskvy, předvést se v co nejlepším světle během plánované návštěvy prezidenta Vladimira Putina v listopadu 2013. Zchátralé domy byly opatřeny plachtami s potiskem žádoucího stavu objektů. Prezident však nakonec nepřišel, zbyly jen obrazové záznamy kulis zastírajících pravý stav věcí. 67)



Kateřina II. a Potěmkin, monument k 1000 let Ruska, Novgorod, Rusko



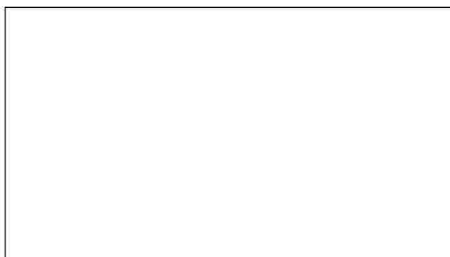
Suzdal, Rusko, 2013



Suzdal, scénografická praxe

66) Více např.: Libor Dvořák - Vladislav Moulis - Zdeněk Sládek et al., *Dějiny Ruska*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2012.

67) Potěmkinova vesnice existuje. Postavili ji pro Putina, *aktualne.cz*, 24. 11. 2013, dostupné online: <<http://zpravy.aktualne.cz/zahranici/foto-potemkinova-vesnice-existuje-postavili-ji-pro/r~i:gallery:31990/>> (shlédnuto 20. 9. 2014).



Situaci inscenování reality během druhé světové války popisuje americký historik Timothy Snyder na příkladu vyhlazovacího tábora Treblinka ve středním Polsku. 68) Z důvodu zachování klidu při příjezdu transportů s vězni byla v rámci tábora vystavěna budova nádraží, včetně pokladny a tabule s jízdním řádem. Židé jdoucí na smrt byli po vystoupení z transportu chlápoleni inscenací běžné situace venkovské železniční stanice. Vzhledem k relativně krátké době provozu (červenec 1942 – srpen 1943) a uváděnému počtu cca 900.000 obětí drží Treblinka děsivý rekord v počtu zavražděných na jednom místě v celé historii lidstva. Poslední „normální“ scénou, kterou měli možnost lidé z transportů vidět, byla kulisa nádraží.



Nádraží, vyhlazovací tábor Treblinka



Murrayovy římské zahrady, architekt Henri Erkins, New York City, 1908



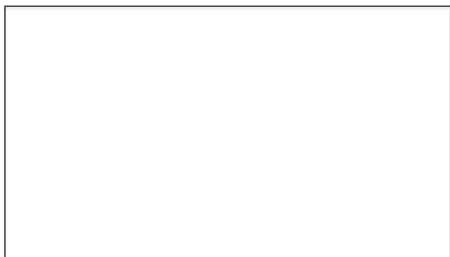
Rialto v Las Vegas, turistická atrakce

Nesoulad mezi vnějším pláštěm a vnitřním obsahem v jiném kontextu popisuje architekt Rem Koolhaas ve své knize „Třešticí New York“. 69) První newyorské mrakodrapy byly často místy inscenovaných interiérů, které svou podobou a vnitřní náplní nijak neodpovídaly plášti budovy. Za modernistickou fasádou se skrývaly interiéry imitující římské zahrady, či golfové hřiště s jezírky, mostkem a vzrostlými stromy. Koolhaas k tomu uvádí: „V západní architektuře existoval humanistický předpoklad, že je žádoucí ustavit mezi nimi morální vztah, tak aby exteriér činil určité výpovědi o aktivitách, které interiér nese. V záměrné nesrovnalosti mezi obsahujícím a obsahovaným objevují newyorští tvůrci oblast dříve nepoznané svobody.“ Podobný přístup k architektuře můžeme dodnes najít ve stavbách primárně určených zábavě a trávení volného času. 70)

68) Timothy Snyder, *Krvavé země: Evropa mezi Hitlerem a Stalinem*, Paseka Praha – Litomyšl a Prostor, Praha 2013, s. 264.

69) Rem Koolhaas, *Třešticí New York*, Arbor Vitae, Praha 2007, s. 78 - 79.

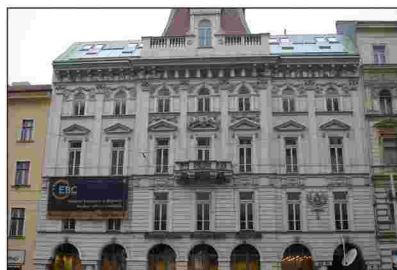
70) Jako jsou například kasina v Las Vegas, či divadlo Pyramida na Holešovickém výstavišti v Praze.



Reverzně tuto praxi vnímáme i v rámci developerské výstavby známé z našich měst, při které je zachována historická fasáda objektu a samotný objem domu je vystavěn zcela nově, bez respektu k původní podobě a účelu stavby. 71)



Za příklad „kulisovitě“ praxe pak může sloužit i stavba „dopravního terminálu“ z roku 2010, nacházející se na dohled centra renesanční Telče, památky zapsané na seznam světového dědictví UNESCO. Od-bavovací prostor terminálu sloužící nově železniční i autobusové dopravě vznikl celkovou rekonstrukcí a zateplením historické budovy vlakového nádraží. Fasáda včetně bosáže 72) byla nově vytvořena z polystyrenových desek. Kašírka je snadno odhalitelná poklepaním na plášť domu, ale i pouhým pohledem, a to díky cestujícím, kteří čekají na svůj spoj a z nudy vytvářejí otvory do měkkého materiálu.



EBC, původní radnice městské části,
Praha 7 - Holešovice

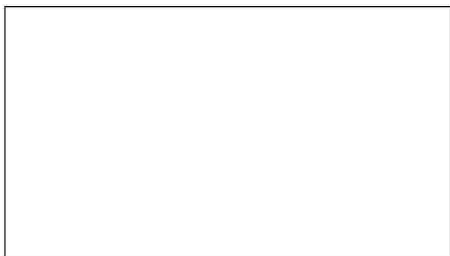


vjezd do garáže, Kamenická ulice,
Praha 7 - Holešovice



polystyrenová bosáž, dopravní ter-
minál Telč

Výše uvedené příklady pracovaly a pracují s reálnou fyzickou zkušeností diváka na místě inscenace. Pražský projev amerického prezidenta Baracka Obamy o světě bez jaderných zbraní byl naopak prostorovou inscenací určenou divákům pohyblivého obrazu. Prezident svou řeč přednesl za mlhavého dopoledne 5. dubna 2009. 73) Pódium bylo postaveno na Hradčanském náměstí, mezi Hradem a sochou Tomáše Garigue Masaryka



71) Příkladem může být European Business Center v Praze - Holešovicích vystavěné v objemu historické holešovické radnice spojující dle majitele objektu „Tradici historické budovy s moderními prvky, nové funkční jádro domu s revitalizací historické fasády.“ Dostupné online: <<http://www.europeanbusinesscenter.cz/cz/budova>> (shlédnuto 14. 5. 2016).

72) Bosáž (z franc. le bossage – výstupek, la bosse – hrb, boule) - plastické vyznačení kvádrového zdíva.

73) Text projevu je ke stažení na oficiální stránce Bílého domu. Dostupné online: <<https://www.whitehouse.gov/the-press-office/remarks-president-barack-obama-prague-delivered>> (shlédnuto 6. 6. 2016).



na hraně rampy, místě otevírajícím pohled na Malou Stranu, Vltavu, Karlův most a Staré Město na druhém břehu řeky. Pozadí historického centra města by bývala tvořila spektakulární „stage“, nebýt oparu z nějž vystupovala pouze kopule Chrámu sv. Mikuláše. Nevzhledná zídka rampy, tvořící pozadí příchodu prezidenta a jeho manželky na pódium, byla zakryta velkoplošným bannerem s rozostřenou fotografií panoramatu malebných střech Malé Strany. 2D tisk (fotografie) byl představen před stejné 3D (reálný pohled na střechy), díky mlze však tento vizuální trik nezafungoval, obraz se nepropojil. Scénograf do svých úvah nezahrnul proměnlivé meteorologické podmínky. Odhalila se tak inscenace reality, která byla upravena (vylepšena) a určena výhradně pro objektivy televizních kamer. S divákem na místě se nepočítalo, ten tuto kulisu přirozeně vnímal na vlastní oči bez možnosti jí správně porozumět. Byl pouhou stafáží pro pohled kamery. Hercem ve filmu.



*Barack Obama a Michelle Obamová,
Hradčanské náměstí, duben 2009*



*manželé Obamovi, v pozadí velkoplošný
tisk pohledu na Malou Stranu*

Výše uvedené příklady mají mnohé společné. Ač z různých důvodů, všechny předstírají odlišnou skutečnost, případně se předem kalkuluje s tím, že obraz bude vnímán jinde (a jindy) prostřednictvím audiovizuálního přenosu. Nacházíme v nich zjevný nesoulad mezi formou a obsahem. Jsou podobně jako filmové kulisy určené pouze pro zběžný pohled, nikoli pro bližší zkoumání, při němž by neobstály. Vše je pouhý plášť tvořící inscenovanou scénu. Stejně jako pro filmovou kameru, tak i zde je vše určeno pro pohled z odstupů a často i z jediné správné strany. Reálné prostředí je pro efekt transformováno v prostředí, které se při pozornějším pohledu samo prozradí jako inscenované. **Svět kolem nás se stává kulisou.**



III) Film v životě

Jak vyplývá z výše popsaného, stali jsme se téměř všichni filmaři, zaměňujeme herecké role s reálnými osobami, žijeme v inscenovaném prostředí. Sami se u toho natáčíme, či jsme snímání. Divácká i autorská role nám vyplňuje stále více času.

1) Projevy filmu

Film se stává všudypřítomným, ale jako médium samotné je neviditelný. Jak uvádí německý filozof médií Dieter Mersch: „Média skrývají svou medialitu právě natolik, nakolik vytvářejí mediální účinky. Nakolik něco vyjevují, natolik za to platí svým vlastním zjevováním. Jejich přítomnost má podobu nepřítomnosti.“⁷⁴⁾ Vidíme tedy kolem sebe projevy filmu, nikoli film jako takový. Vidíme příběhy, nikoli médium. Často jsme aktivními aktéry těchto filmových příběhů, ale i z těch, jež se zdánlivě vzpírají naší aktivní spoluúčasti, si vědomě či nevědomky odnášíme kromě vzpomínky i „suvenýry“, součásti, které se zhmotňují v reálném světě.

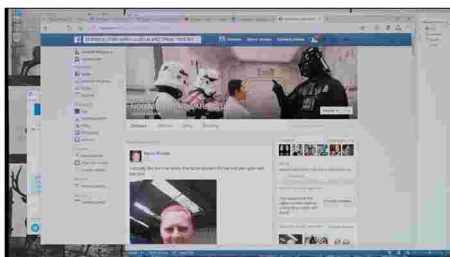
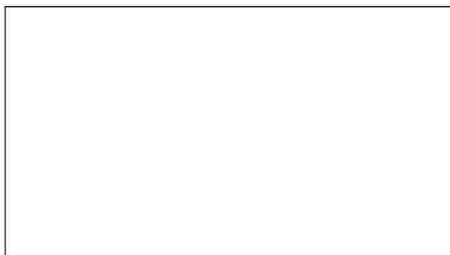
1.1) Merchandising

Potenciál tvorby a prodeje skutečných filmových suvenýrů rozpoznalo filmové odvětví relativně nedávno,⁷⁵⁾ dnes však příjmy z prodeje filmového merchandisingu často převyšují tržby samotných filmových děl, na která jsou merchandisingové produkty napojeny.⁷⁶⁾ Je tak možné relativně lacino zakoupit plastový světelný meč z kosmických válek, masku noční můry z Elm Street, nebo dětskou hračku do vany v podobě ryбки „klauna“ hledajícího tatínka. Příběh filmu tím vystupuje do předmětného světa, může jej vlastnit

74) Dieter Mersch, *Tertium datur: úvod do negativní mediální teorie*, in: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft, Východiska a pozice aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Academia, Praha 2016, s. 338.

75) V článku „Superhrdinové vydělávají miliardy i bez filmů. Merchandising cílí hlavně na děti“ uvádí filmová kritička Jindřiška Bláhová, že: „Za skutečný začátek boomu merchandisingu v zábavním průmyslu je obecně považovaný snímek Batman Tima Burtona z roku 1989.“ Jindřiška Bláhová, *Superhrdinové vydělávají miliardy i bez filmů. Merchandising cílí hlavně na děti*, *ihned.cz*, 15. 7. 2012, dostupné on-line: <<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-56560960-batman-v-mobilu-i-na-toastu>> (shlédnuto 20. 3. 2014).

76) V pořadu Českého rozhlasu to potvrzuje marketingový specialista Daniel Köppl: „Merchandising obecně začíná být hlavním zdrojem příjmů filmového průmyslu. Hvězdné války v tuhle chvíli drží více merchandisingu než příjmů ze vstupného a z prodeje dalších filmových práv. Stejně tak i řada animovaných filmů.“ Zuzana Švejdomá, *Český rozhlas, rubrika domácí ekonomika*, dostupné online: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/domaciekonomika/_zprava/cesi-nakoupili-hracky-za-vic-nez-sest-miliard-popularni-je-merchandising--1604114> (shlédnuto 16. 4. 2016).



prakticky každý. Exkluzivnějšími předměty jsou pak reálné rekvizity a kostýmy používané během tvorby konkrétních filmů. Tak je možné, že se nejdražším prodaným motocyklovým veteránem 77) nestal stroj z úsvitu dějin motorizace, ale Harley-Davidson s hvězdami a pruhy, na kterém jezdil Peter Fonda ve filmu „Easy Rider“. 78) Memorabilie z filmů se však nestávají jen oblíbeným sběratelským artiklem, někdy fetišem, ale tvoří i podstatnou součást výstav věnujících se konkrétním filmům, či filmařským osobnostem. 79)

1.2) Fan-klub

K téměř dokonalosti dovádějí „zhmotnění“ filmu v reálném světě členové různých fan-klubů filmových děl, kteří ve věrných kostýmech a s odpovídajícími rekvizitami opakuji filmové scény, či tvoří nové, vlastní. Pokud současně tyto příběhy zaznamenávají na kameru, vytvářejí tím další extenze původních filmů. Někteří z nich, jako například fanoušci sci-fi eposu „Star Wars“, 80) pak mohou i na oficiální webové stránce starwars.com mezi sebou soutěžit ve tvorbě krátkých filmů s tematikou „Hvězdných válek“. Tento celoplatnárodní fenomén ovšem není nikterak nový. Dokonce i v socialistickém Československu se fanouškovství



Captain America, motocykl Petera Fonda z filmu *Bezstarostná jízda*



výstava Tima Burtona, Galerie hl. m. Prahy, 2014



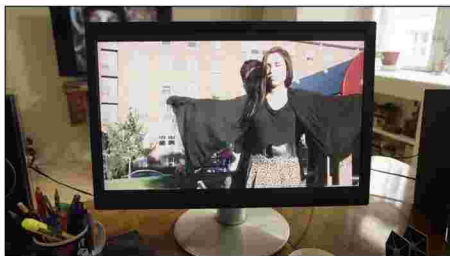
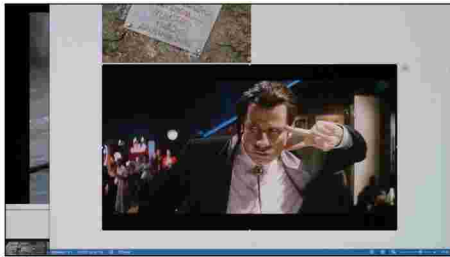
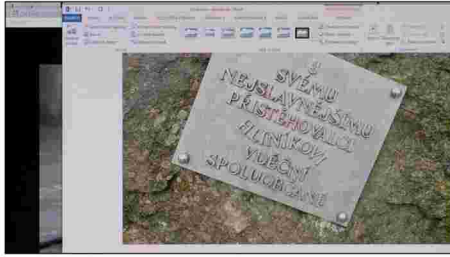
Star Wars Fan Club, Guadalajara, Mexiko

77) Stroj se prodal 18. 10. 2014 v aukci za 1,35 milionu dolarů, čili zhruba 30 milionů korun. Easy Rider Harley Davidson sold at auction, *The Telegraph*, 20. 10. 2014, dostupné online: <www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/11173679/Easy-Rider-Harley-Davidson-sold-at-auction.html> (shlédnuto 5. 4. 2015).

78) *Easy Rider (Bezstarostná jízda)*, drama, USA, 1969, režie: Dennis Hopper.

79) U nás v poslední době například výstavy Tima Burtona, Jiřího Trnky, Davida Cronenberga.

80) *Hvězdné války (Star Wars)*, dobrodružná sci-fi série, USA, 1977 - 2015.



projevovalo v (na svou dobu) masovém měřítku a to zejména díky televizní produkci. Na svatbu fiktivního páru ze série *Tři muži v chalupě* 81) přišly na pražské Staroměstské náměstí tisíce lidí a stejně tak i filmový hrob seriálové postavy paní Hamrové byl nadále opečováván i dlouho po uvedení seriálu na televizních obrazovkách. 82) Aktivní spoluúčast fanoušků ve všech těchto popsaných projevech dalece překračuje hranici mezi fikcí a realitou. Publikum vědomě **žije** svůj oblíbený **film**.

1.3) Gesta

Méně zjevným, ale daleko rozšířenějším, je přejímání gest a úryvků dialogů (tzv. „hlášek“) z filmů a jejich implementace do běžného života. Film je jejich nekonečnou zásobárnou a některé z nich se staly skutečně globálním fenoménem. Téměř každý ví, co znamená, když si před očima přejedeme rukou s do „V“ rozevřeným ukazováčkem a prostředníčkem, téměř nikdo nezaváhá, když v mírném předklonu rozpažíme ruce se slovy: „I'm flying, Jack“. Tato gesta jsou nejen hojně užívána, ale často i s gusem parodována, 83) což vede pouze k jejich neustále hlubší petrifikaci v kulturním kánonu společnosti.

1.4) Vzorce jednání

Ještě méně viditelným, zato nepoměrně závažnějším, je přejímání typů chování či rozhodování, konkrétních reakcí na konkrétní situace, které byly součástí nebo tématem filmového díla a nyní jsme s nimi konfrontováni ve vlastním životě. Řešení takovýchto situací pak odpovídá řešení, jaká zvolili autoři filmu.

81) *Tři muži v chalupě*, seriál ČST, 1963, scénář: Jaroslav Dietl, režie: Josef Mach.

82) Viz Bren (pozn. 44), s. 250.

83) Z prvních dvaceti serverem youtube nabídnutých videí po zadání klíčových slov „i'm flying jack titanic scene“ tři ukazují sekvenci z originálního filmu, deset z nich pak parodií na tuto scénu. Dostupné online: <https://www.youtube.com/results?search_query=i%27m+flying+jack+titanic+scene> (shlédnuto 27. 7. 2016).

Vrstvení filmové zkušenosti s obrazy, situacemi, prostředím

2) Život ve filmu

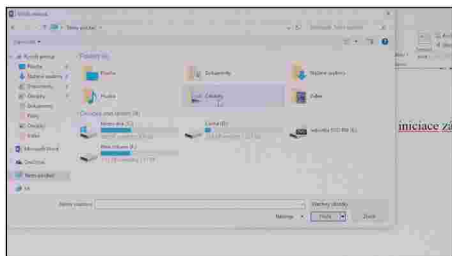
Návštěvou lokací – míst natáčení filmových scén – se podvě
vstoupit do filmu, stát se jeho aktéry. Představujeme si sami
Žijeme film

Touha být součástí filmu

Touh

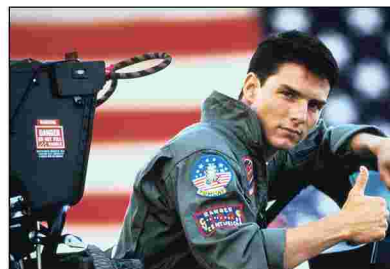
Touha být součástí filmu

Touha participovat na něm vlastním
vzorce chování



Dne 16. května 1986 vstoupil do amerických kin „Top Gun“, akční film, který se stal velmi rychle kultovním zobrazením práce vojenských pilotů. 84) Dnes již bývalý americký armádní pilot Mark Burns se tehdy rozhodoval, zda se přihlásit ke stíhacímu letectvu. V článku na toto téma 85) vzpomíná: „Film jsem viděl několikrát a moje odhodlání jen posílil. Film obrovsky pomohl při náboru.“ Na druhé straně železné opony, v socialistickém Československu, se tehdy stejně rozhodoval o své životní dráze Jaroslav Míka, dnes velitel 21. taktického křídla českého letectva, tedy stíhacích gripenů: „Film jsem viděl už pár měsíců po premiéře na pokoutní amatérské nahrávce. ‚Top Gun‘ mě ujistil, že chci v životě dělat právě tohle.“ 86) Oba muži tedy učinili stejná životní rozhodnutí na základě shlédnutí hollywoodského filmu s Tomem Cruisem v hlavní roli. Rozhodnutí o profesní kariéře, které, nebýt tohoto filmu, mohlo být zcela jiné. V případě hypotetického vypuknutí ozbrojeného konfliktu mezi státy NATO a Varšavské smlouvy koncem osmdesátých let tak mohli tito piloti stát proti sobě a v praxi si zoapakovat jednu ze scén filmu, ve které dochází k simulovanému souboji mezi americkým a ruským stíhacím letounem.

Je známým faktem, že neúspěšný uchazeč o studium na vídeňské akademii výtvarných umění Adolf Hitler byl obdivovatelem Disneyho filmů, o čemž svědčí i nález jeho osobního skicáře, 87) ve kterém jsou nakresleny postavičky Mickeyho Mouse, trpaslíků ze Sněhurky či loutka Pinocchia. Disney mu tuto přízeň opětoval, když v roce 1938, měsíc po útoku na německé Židy známým jako „křišťálová noc“, hostil ve svých studiích prominentní nacistickou filmařku Leni Riefenstahlovou. 88)



Tom Cruise v *Top Gun*, záběr z filmu



Adolf Hitler, kresby ze skicáře

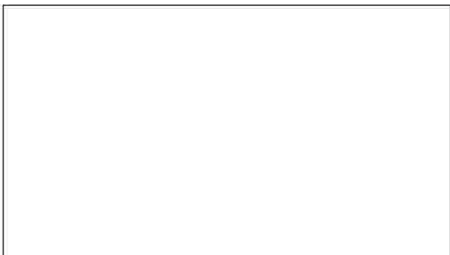
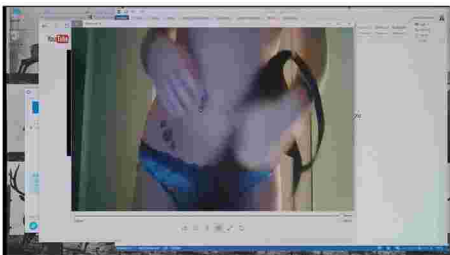
84) *Top Gun*, akční drama, USA, 1986, režie: Tony Scott.

85) Martin Ehl, Jan Gazdík, Luboš Kreč, Před třiceti lety šel do kin Top Gun. Pomohl při nábořech pilotů na obou stranách železné opony, *ihned.cz*, 16. 5. 2016, dostupné online: <<http://ihned.cz/c1-65292730-jak-top-gun-ovlivnil-piloty>> (shlédnuto 17. 5. 2016).

86) Tamtéž.

87) Objevil je v roce 2008 William Hakvaag, ředitel Lofoten World War II Memorial Museum v Lofotech.

88) Steven Bach, *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*, Vintage Books, New York 2007, s. 176 - 177.



„Zjistil jsem a je to naprosto absurdní, že jeho cesta k vůdčovství je inspirována a vytvářena podle vzoru filmových hrdinů, jako například těch ze snímků „Přestřelka u ohrady o.k.“, nebo „Shane“. On sám sebe opravdu vidí jako někoho, kdo v přestřelce poráží všechny zloduchy a střílí je. Chce se světu jevit jako výjimečný hrdina“, říká v televizním dokumentu Jerrold Post, profesor psychiatrie, zakladatel Centra psychologických analýz CIA. Nehovoří ovšem o Adolfu Hitlerovi, nýbrž popisuje vzorce chování severokorejského diktátora Kim Čong Ila, rovněž velkého milovníka filmů a vlastníka rozsáhlé sbírky kinematografických děl celosvětové provenience. 89)

Jak je chování jednotlivců ovlivněno filmem můžeme sledovat i v nám mnohem bližším prostředí, než je tajemná severokorejská diktatura. V českých kinech nejúspěšnějším titulem prvního pololetí 2015, s návštěvou přesahující půl milionu diváků, bylo podle zprávy Unie filmových distributorů 90) romantické drama „Padesát odstínů šedi“. 91) Jedná se o filmové zpracování stejnojmenného knižního bestselleru E. L. Jamesové, který popisuje ne zcela standardní erotický vztah atraktivního bohatého muže a nevýrazné studentky literatury. Celosvětový úspěch převážně u ženského publika zapříčinil v USA jako vedlejší efekt popularity snímku 40 % nárůst prodeje sexuálních pomůcek, o 24 % stoupl i prodej bondage pomůcek, nástrojů k sexuální praktice svazování submisivního partnera. 92) Konkrétní filmové dílo tak během několika málo měsíců dokázalo proměnit sexuální návyky velkého množství diváků.

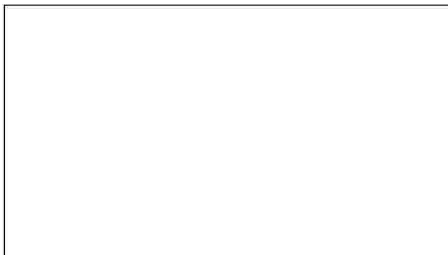
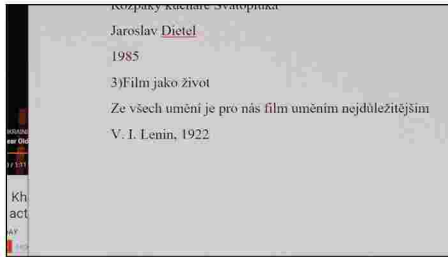
Jak je z uvedených příkladů zjevné, vliv filmu je tak významný, že dokáže ovlivnit reálné počínání jedince na základě přejímání témat a vzorců chování, které předtím sám film čerpal z reality. **Žijeme film.**

89) *Kim Čong Il, Utajená fakta*, dokumentární film, režie Antony Dufour, koprodukce Hikari Films a CRRAV Nord Pas-de-Calais, 2010.

90) UFD, přehledy a statistiky, dostupné online: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>> (shlédnuto 12. 5. 2016).

91) *Padesát odstínů šedi*, drama, USA, 2015, režie: Sam Taylor-Johnson.

92) Kristina Kratochvílová, Na soft porno do kina?, *markething.cz*, 12. 2. 2015, dostupné online: <<http://www.markething.cz>> (shlédnuto 12. 5. 2016).



2) Film jako nástroj propagandy

Vliv filmového média se neomezuje pouze na pozměňování osobního života jednotlivce. Je schopný utvářet názory, povědomí o událostech, formovat pocity, nálady a intuici v rámci celé společnosti. Tuto vlastnost filmu si již od jeho počátků uvědomovali ideologové, tvůrci veřejného mínění, či současní „spin doctors“. 93)

Vladimír Iljič Lenin v únoru 1922 v rozhovoru s tehdejším komisařem pro osvětu A. V. Lunačarským prohlásil: „Ze všech umění je pro nás film uměním nejdůležitějším!“ 94) Stejně jako jeho pozdější následovníci správně rozpoznal moc filmu a jeho schopnost jako prvního masového obrazového média ovlivnit postoje a chování společnosti.

Hlava ministerstva propagandy a lidové osvěty, šéf propagandistického aparátu NSDAP, velký milovník filmu (a „glamouru“ tehdy s filmem spojeného) a současně ředitel Německé filmové komory Joseph Goebbels, si ve svém deníku poznamenal: „Viděl jsem Einzenštejnův film ‚Deset dnů, které otřásly světem‘. Je příliš vyumělkovaný a největší scény se nepovedly. Některé davové scény jsou velmi dobré. Tak tedy vypadá revoluce. Od těch bolševiků se toho můžeme hodně naučit. Především jak pracují s propagandou. Ale tento film je až příliš jasně propagandistický. Méně by bylo více.“ 95) Tento poznatek jej následně vedl k přehodnocení způsobu, jakým byly do filmových děl vkládány žádoucí „vzkazy“ směrem do společnosti. Napříště již nebyla filmová díla okatě propagandistická, propaganda se až na výjimky 96) skryla pod pláštík obvyčejných příběhů schopných zaujmout a pobavit co nejširší publikum. 97)

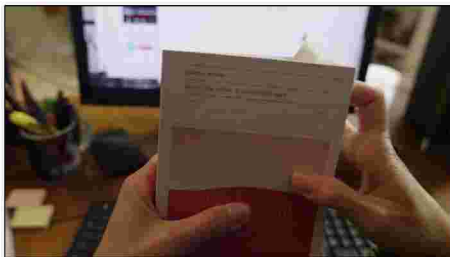
93) V češtině je tento termín zatím bez ekvivalentu, respektovaný americký slovník Merriam-Webster definuje tento pojem jako: „Osobu (jako například asistent politika), součástí jejíž práce je mít pod kontrolou způsob, jakým je (například důležitá událost) předložena veřejnosti a ovlivnit tak, co si o ní má veřejnost myslet.“ Dostupné online: <[http://www.merriam-webster.com/dictionary/spin doctor](http://www.merriam-webster.com/dictionary/spin%20doctor)> (shlédnuto 6. 4. 2015).

94) Erik Barnouw, *Documentary: A history of the non-fiction film*, Oxford University Press, New York 1974, s. 55.

95) Joseph Goebbels: *Deníky 1924–1945*, Naše vojsko, Praha 2010.

96) Například vizuálně působivé dokumenty z nacistických sjezdů Leni Riefenstahlové.

97) Miloš Fiala - Miloš Heyduk, *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*, BUV, Praha 2007, s. 29 - 30.



Goebbels se rovněž angažoval v tzv. „řešení židovské otázky“ a jak si poznamenal do deníku po návštěvě ghetta v polské Lodži v říjnu 1939: „Jízda ghettem. Je to nepopsatelné. To už nejsou lidé, to jsou zvířata. Proto to není žádný humanitární, nýbrž chirurgický úkol. Musí se zde udělat řezy, a to radikální. Jinak Evropa zhyne na židovskou nemoc.“ 98) Aby Evropa nezhylnula, bylo na objednávku nacistického režimu vytvořeno několik filmových děl, které se staly výjimkou z pravidla o „měkkém“ způsobu propagandistické práce ve filmu. Takovým se stal například film „Der ewige Jude“, 99) nepokrytě antisemitský film, ve kterém je mluvené slovo podkresleno dokumentárními záběry strádajícího židovského obyvatelstva. Jak v této souvislosti upozorňuje slovinský filozof Slavoj Žižek: „Tento cynismus dokonale vyjadřuje jeden nacistický dokument o Židech, který předvádí jako důkaz jejich subhumánního statu to, jakým způsobem žijí ve špině a hnilobě varšavského ghetta. Tedy právě v oné hrůze, kterou vytvořili sami nacisté.“ 100)



Triumpf vůle, dokumentární film,
režie: Leni Riefenstahl, 1935



Der ewige Jude, detail z dobového
filmového plakátu

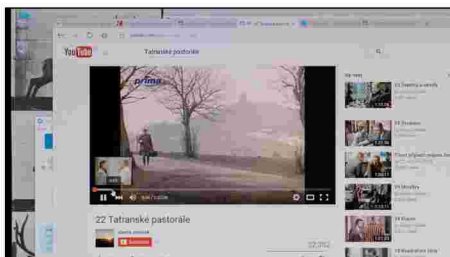
Využití filmu a posléze i televizního vysílání pro propagandistické účely samozřejmě pokračovalo i po druhé světové válce a například pounorová reorganizace československého krátkého filmu přinesla především podřízení výroby Ministerstvu informací a plánování tvorby filmů bylo vědomě řízeno s ohledy na zájmy dílčích ministerstev. 101)

98) Viz Goebbels (pozn. 95).

99) *Der ewige Jude* (*Věčný Žid*), propagandistický film, Německo, 1940, režie: Fritz Hippler.

100) Slavoj Žižek, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, tranzit.cz 2007, s. 64.

101) Lucie Česálková, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*, Národní filmový archiv, Praha 2014, s. 54.



Rovněž již jednou zmiňovaný severokorejský vůdce Kim Čong Il neváhal sepsat útlou knihu „Film a režimování“ (102) ve které poskytuje jasný manuál pro vznik „vynikajících filmů vysoké ideologické a umělecké hodnoty“ (103) Kniha je však mimo nánosu ideologie plná banalit typu: „Práce s herci je základním článkem režisérovy kreativní práce.“ (104)

Totalitní režimy celého světa, jejich vůdčí osoby a aparáty si tedy byly a jsou dobře vědomy moci filmu. V naší zemi je za nejosofistikovanější přístup k formování národní paměti podle požadavků vládnoucí moci v rámci produkce socialistické filmové / televizní tvorby obecně považován seriál ČST „Třicet případů majora Zemana“ (105) režiséra Jiřího Sequense. (106) Na pozadí formátu kriminálních příběhů je představen z pohledu komunistické historiografie správný výklad poválečné historie Československa se všemi jejími klíčovými zvraty. Pro účely tohoto textu je mimořádně zajímavý detail z 22. dílu seriálu pod názvem „Tatranské pastorále“. Na policejní ředitelství přichází režisér čs. státního filmu a seznamuje přítomné detektivy se záměrem natočit film podle skutečné události. Režisér věří, že věrným zobrazením atmosféry doby pomůže odhalit dosud unikajícího vraha mladé ženy. Přítomným policistům doslova říká: „Já chci natočit film jako skutečnost.“ (107) Jeho plánem není realitu transformovat do podoby filmu, ale film co nejvíce připodobnit skutečnosti. Rezignovat na médium filmu s jeho komplexním kinematografickým aparátem a pouze nasnímat reálný svět, vytvořit věrný otisk skutečnosti. Stvořit **život jako film**.



Kim Čong Il dohlíží na natáčení filmu záběr z dokumentu



30. případů majora Zemana, Zeman jako účastník natáčení filmu

102) Kim Čong Il, *The Cinema and Directing*, Foreign Languages Publishing House, Pyongyang 1987.

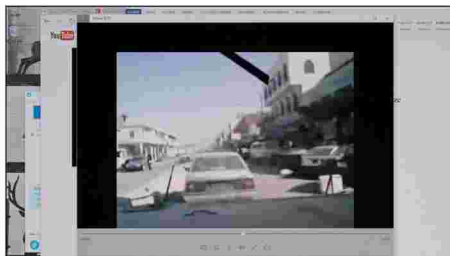
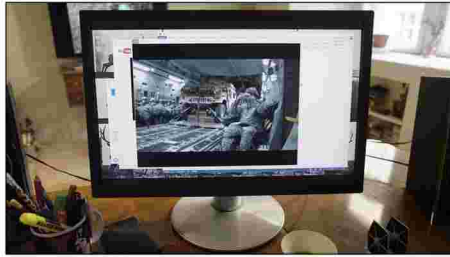
103) Tamtéž, s. 6.

104) Tamtéž, s. 40.

105) Viz Bren (pozn. 44), s. 146 - 147.

106) “30 případů majora Zemana” je televizní seriál natočený v letech 1974–1979 Ústřední redakcí armády, bezpečnosti a brannosti Československé televize. Děj se odehrává mezi léty 1945 a 1973, každá epizoda zastupuje jeden rok poválečné československé historie.

107) Sedmá minuta epizody.



Obliba filmového média k sebepotvrzení vlastního náhledu na svět není doménou pouze totalitních režimů. Bylo by bláhové se domnívat, že demokratické státy nevyužívaly a nevyužívají potenciálu filmu pro účely sebe/propagace. Filmy byly často (a nejen ve válečných letech) placeny státní administrativou, na scénářích spolupracovala a výrobu filmu spolufinancovala armáda, či soukromé korporace na dodávkách armádě závislých. Jak popisuje Sadoul: „Hollywoodské monopoly jsou vedeny výhradně snahou po zisku. A přece finančníci dávají v jistých případech souhlas k ‚neobchodnímu podniku‘. V roce 1948 vyrobila společnost Fox ‚protirudý‘ film ‚Železná opona‘, který měl podpořit studenou válku. Film nevykázal nikde obchodní zisk. Navzdory tomuto neúspěchu vyrobil Hollywood řadu podobných filmů se stejnými výsledky. Pro společnosti Fox, MGM, Warner Bros, RKO, Paramount skončila tato série jistě mnohamiliónovým deficitem. A přece tyto filmy byly jen zdánlivě ‚neobchodním podnikem‘, Výrobní společnosti byly ve skutečnosti organizačně svázány se zájmy Morgan Bank a Rockefeller Bank, velkých zbrojařských továren a továren na atomové zbraně i dalších válečných dodavatelů... Filmy přispěly ke zvýšení paniky ve veřejném mínění, tedy ke zvýšení objednávek pro tyto firmy. Jejich celková bilance byla tedy vysoce aktivní.“ 108) Přestože se jedná o do značné míry dobovou interpretaci, dnes tomu není jinak. I výše zmiňovaný film „Top Gun“ byl vyroben s masivní podporou amerického námořnictva 109) a rovněž české válečné drama „Tobruk“ 110) bylo Ministerstvem obrany ČR podpořeno dvanáctimilionovou částkou. 111)

V rámci liberálních demokracií je ale dnes film spíše nástrojem ekonomického marketingu (viz výše uvedený příklad agentury Czech Tourism), slouží k utvrzování statu národní výjimečnosti, 112) či sebe-propagaci cílící na zahraniční kulturní publikum. 113)

108) Viz Sadoul (pozn. 20), s. 63 - 64.

109) Jonathan Rayner, *The Naval War Film: Genre, History and National Cinema*, Manchester University Press, 2007, s. 223.

110) *Tobruk*, historické drama, ČR, 2008, scénář a režie: Václav Marhoul.

111) *Tobruk*. Na drama z pouště přispěly státní lesy, *tyden.cz*, dostupné online: <http://m.tyden.cz/rubriky/domaci/tobruk-na-drama-z-pouste-prispely-statni-lesy_79753.html> (shlédnuto 18. 7. 2016).

112) Například: *Den nezávislosti*, USA, 1996, režie: Roland Emmerich; *Stalingrad*, Rusko, 2013, režie: F. S. Bondarčuk.

113) Viz například podmínky pro udělení grantu českého Státního fondu kinematografie. Dostupné online: <<http://www.fond-kinematografie.cz>> (shlédnuto 18. 7. 2016).



3) Moc masových zpravodajských médií

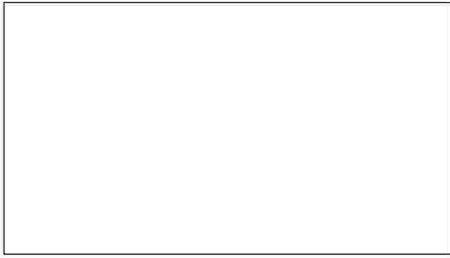
S rozšířením a obecnou dostupností televizního vysílání, růstu počtu kanálů a ztráty státního vlivu nad médii, můžeme historicky ve svobodném světě sledovat posun k pluralitnější distribuci informací. Klasický film ztratil pozici dominantního masového média, které pracuje s informacemi předávanými pohyblivým obrazem. Tuto roli přebralo televizní vysílání, které si postupně vybuďovalo pevnou pozici hlavního informačního kanálu. Kanálu, který zprostředkovanými obrazy dokáže zásadně proměnit nálady ve společnosti, například postoj k válečnému úsilí země.

Za první „televizní“ válku je považována válka ve Vietnamu, 114) která koncem šedesátých let již mohla být široce pokrytá televizním zpravodajstvím. Mediální teoretik Marshall McLuhan v rozhovoru z roku 1975 prohlásil: „Televize vnesla brutalitu války do pohodlí obývacích pokojů. Vietnam byl prohrán v amerických obývacích – ne na bitevních polích Vietnamu.“ 115) Podle průzkumu z roku 1972 koncem šedesátých let v USA mnohem více lidí sledovalo televizi než četlo noviny. 116) Televize vysílala zpravodajství z bojišť každý večer a tyto obrazy postupně vedly k odklonu od interpretace amerického vojenského angažmá jako preventivní stavby hráze proti komunismu. Veřejné mínění díky dennodennímu sledování hrůzných válečných scén začalo postupně tlačit administrativu k zastavení válečných operací - televize tak zásadně přispěla k ukončení války. Od té doby je přímý přenos válečných bojů standardem a novináři jsou nedílnou součástí vojenských jednotek. Jejich role je však postupně umenšována a to zejména díky faktu, že s rozvojem nových médií může dnes každý účastník konfliktu pořizovat obrazové záznamy a okamžitě je sdílet na sociálních sítích. Nejsme tedy odkázáni pouze na zpracování informací mainstreamovými médii. I v tomto případě platí, že se práce filmového / televizního zpravodajce demokratizovala a postupně se stírá rozdíl mezi amatérskými a profesionálními filmaři. Nejaktuálnější obrazové zpravodajství z válečných zón dnes zajišťují zejména přímí účastníci konfliktů pomocí kamer vlastních mobilních telefonů. Pokradmu natočený rozstřesený záběr bojů se pomalu stává standardem obrazového pokrytí „hrůz války“. S jednou výjimkou.

114) Michael Anderegg (ed.), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 2 - 4.

115) Rozhovor pro Montreal Gazette vyšel 16. května 1975.

116) 11-5 The Things They Carried, Media During the Vietnam War, 10. 5. 2011, dostupné online: <<http://tttc11-5.blogspot.cz/2011/05/media-during-vietnam-war.html>> (shlédnuto 28. 7. 2016).



Do našich obývacích (a jiných) vstupují hrůzné hromadné popravy zajatců Islámského státu – ISIS, 117) ale už nikoli pouze jako dokumentární záznam, ale jako promyšlené inscenace využívající postupy filmové řeči s jasně daným scénářem, zkouškami, herci, kostýmy, atraktivním prostředím, snímáním několika kamerami s kvalitním rozlišením a závěrečným střihem. Tyto odstrašující inscenace jsou cíleně vytvářeny s vědomím následné široké distribuce obrazového záznamu. Zajatci odsouzení k smrti ve výrazných oranžových kombinézách odkazujících k americkým vězeňským šatům, jejich kati odění celí v černém, spirituální nekonečno mořského horizontu, krev mísící se s pěnou příboje. Vše je profesionálně natočené a editované s nezpochybnitelnou filmařskou kvalitou, s vědomím kinematografické zkušenosti. 118) Jedná se o zcela nový přístup k zachycení obdobných událostí. Nikdy předtím v minulosti nebyly takto spektakulárně snímány za účelem veřejné projekce. Záznamy hromadných poprav za druhé světové války, či během občanských válek na Balkáně v devadesátých letech, jsou čistě dokumentární, nikoli inscenované filmy. ISIS objevil moc filmu s jeho výrazovými prostředky a postupy. Z momentky se stal dramaturgicky vystavěný příběh s jasnými kinematografickými referenty. Všichni aktéři, každý jinak, **žijí film (a umírají ve filmu)**.



poprava zajatců ISIS, záběr z videa



poprava zajatců ISIS, záběr z videa



Sedmá pečeť, režie Ingmar Bergman, 1957, záběr z filmu

117) Zkratka pro „Islamic State of Iraq and Syria“ (Islámský stát v Iráku a Sýrii).

118) Článek „Rozpočet, zkoušky i choreografie. Islamistické popravy připomínají filmy“ uvádí: „Islámský stát proslul prací s audiovizuálními záznamy brutálních činů. Analytici nyní přišli s informacemi, jak takové video vzniká. Listopadová simultánní poprava 22 Sýřanů prý mohla stát kolem dvou set tisíc dolarů, točila se na několik pokusů a měla dokonce i jistou choreografii. Dvaadvacet klečících zajatců s dvaadvaceti popravčími za jejich zády natáčelo z různých úhlů několik kamer v HD rozlišení. Díky změnám světla odborníci odhadli, že natáčení mohlo trvat 4-6 hodin. V některých částech záznamu je dokonce vidět, jak si spolu islamisté v pauzách mezi jednotlivými záběry povídají stejně jako třeba filmoví herci. Dva z nich měli na klopách profesionální připínací mikrofony.“ Martin Müller, Rozpočet, zkoušky i choreografie. Islamistické popravy připomínají filmy, *lidovky.cz*, 10. 12. 2014, dostupné online: <http://www.lidovky.cz/rozpocet-zkousky-i-choreografie-is-produkuje-video-poprav-jako-filmy-1kq-/zpravy-svet.aspx?c=A141209_155100_ln_zahranici_mmu> (shlédnuto 11. 12. 2014).



4) Film jako důkaz

Film byl vždy (mylně) považován za prostředek umožňující věrné zachycení skutečnosti, zejména v žánru „dokumentu“. Ani v tomto případě se však nejedná o objektivní snímání žitého prostoru, ale, a to zejména, o subjektivní výpověď tvůrce. Film je pouhou transformací skutečnosti a nikoli odrazem reality. 119)

Nedůvěru k filmu jako „důkaznímu materiálu“ lze vystopovat i v ustáleném jazykovém spojení „něco nafilmovat“, například faul ve fotbale s následným trestem v podobě přímého kopu v případě nepozornosti rozhodčích, nebo udělením žluté karty „filmujícímu“ hráči, pokud je podvod odhalen. „Něco nafilmovat“ tedy znamená upravit skutečnost k jejímu - tvůrcem požadovanému - obrazu.

Ve smyslu technické manipulovatelnosti samotného obrazového záznamu byl film dodatečně podstatně hůře manipulovatelný než statická fotografie, což dnes s rozvojem počítačových programů určených k obrazové postprodukci už ne zcela platí. Každý pohyblivý obraz je zmanipulovatelný, jen tato činnost vyžaduje více času, úsilí a obratnosti postprodukční technika..

I přes jasné argumenty zpochybňující průkaznost filmu jako objektivního záznamu reality, 120) je film nadále považován za „důkaz“ pohyblivým obrazem.

Jak uvádí Neil Postman: „Koncem devatenáctého století přišli reklamní agenti a vydavatelé tisku na to, že obrázek vydá za tisíce slov, a z pohledu prodejce ještě za víc. Pro milióny lidí se synonymem „věřit“ stalo „vidět“, nikoli „číst.“ 121) Důvěra v obraz se později přirozeně rozšířila i na obraz pohyblivý, film, či televizní vysílání. Obraz se stal dominantním médiem, pevnou součástí „konzumentské kultury, která je spojena s ostře vizuálními hodnotami odtrženými od ostatních smyslů.“ 122) Tento stav samozřejmě trvá dodnes, jak dokládá i vyjádření Donalda Trumpa, republikánského kandidáta na post prezidenta USA, v televizním pořadu „This Week“, kde popisoval „tisíce aplaudujících muslimů na břehu řeky Hudson, když k zemi padaly věže Světového obchodního centra“. Na poznámku moderátora Georga Stephanopoula, že se jedná o dávno vyvrácené fámy, Trump kontroval: „Viděl jsem to na vlastní oči. Bylo to v televizi!“ 123)

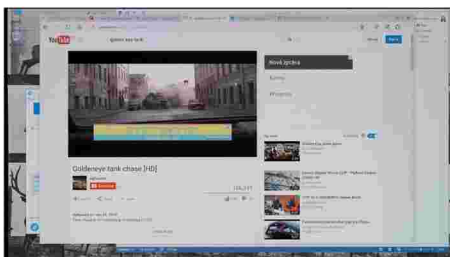
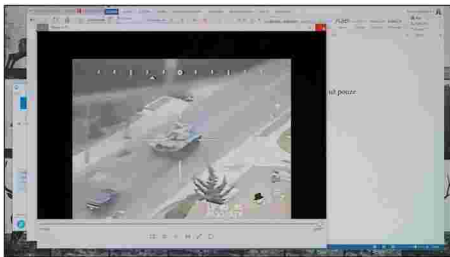
119) Viz Svatoňová (pozn. 28), s. 56.

120) Snad s výjimkou čistě utilitárních kamerových systémů například pro kontrolu dopravy.

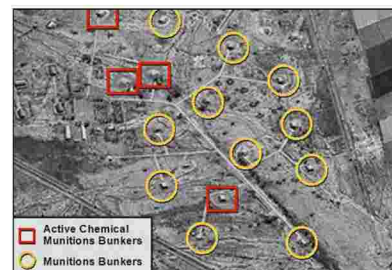
121) Neil Postman, *Úbavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*, Mladá fronta, Praha 1999, s. 83.

122) Marshal McLuhan, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, vydala Mladá fronta, Praha, 2011, str. 322.

123) Jiří Sobota, *Rozhodne zima*, *Respekt*, 2015, č. 49, 30. 11., s. 40.



Teroristické útoky unesenými dopravními letadly na New York a budovu Pentagonu následně vedly ke druhé válce v Perském zálivu v roce 2003. Jedním z argumentů podporujících invazi do Iráku a svržení tamního baasistického režimu Saddáma Husajna byla tajnými službami deklarovaná přítomnost chemických zbraní hromadného ničení v rukou režimu. Jak však ukázalo vyšetřování Chilcotovy komise (124) zřízené pro objasnění příčin a legality vstupu Velké Británie do této války, nezakládaly se tyto informace na pravdě. Zpravodajské služby nebraly v potaz alarmující zprávy o pochybných zdrojích těchto informací. (125) Skleněné kontejnery, ve kterých měly být zbraně uloženy, měly ve skutečnosti předobraz v populárním hollywoodském filmu „Skála“. (126) Během jedné dekády od doby vstupu koaličních sil na irácké území zaplatilo téměř půl milionu lidí životem (127) za falešný „důkaz filmem“. **Film pronikl s fatálními následky do reality.**



mapa údajných skladů chemické munice v Iráku, listopad 2002



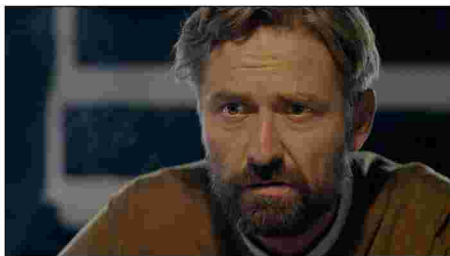
Skála, záběr z filmu, kontejnery pro uložení chemické munice

124) Závěrečná zpráva byla publikována 6. 7. 2016, její plné znění je dostupné online: <<http://www.iraqinquiry.org.uk/>> (shlédnuto 25. 7. 2016).

125) Tamtéž, s. 313.

126) *Skála (The Rock)*, akční thriller, USA, 1999, režie: Michael Bay.

127) Amy Hagopian - Abraham D. Flaxman - Tim K. Takaro et al., *Mortality in Iraq Associated with the 2003–2011 War and Occupation: Findings from a National Cluster Sample Survey by the University Collaborative Iraq Mortality Study*, PLOS Medicine, publikováno 15. 10. 2013, dostupné online: <<http://dx.doi.org/10.1371/journal.pmed.1001533>> (shlédnuto 25. 7. 2016).



5) Paměť

Ošidná víra ve film jako důkaz úzce souvisí nejen s mylnou představou o samotné povaze filmového média, ale rovněž s podobou a funkcí lidské paměti.

Timothy Leary si po své smrti nechal hibernovat vlastní hlavu s předpokladem, že osobní vzpomínky uložené v mozku mohou být uchovány a následně znovu vyvolány pomocí elektronických záznamů (filmových klipů, zvukových nahrávek, počítačových disket). 128) Z podobné premisy – uchování paměti jedince i přes neustálou reprodukci jeho těla pomocí klonování – vychází i román „Možnost ostrova“ francouzského spisovatele Michela Houellebecqa. 129)

Paměť je možné vnímat jako široké pole časově a dějově ohraničených epizod / scén, které nemají hierarchickou ani časově souslednou strukturu. Scény k nám přicházejí v podobě reálně žitých chvil, snů, stavů po intoxikaci či během hypnózy. Podobně je tak i film, či pouze jeho sekvence, fixovaným časem, zprostorňovanou a zpředmětněnou vzpomínkou. 130) Jak zrádná může být důvěra v autenticitu těchto záznamů dokazují mnohé medicínské studie, které často používají film jako prostředek ke zkoumání. „Falešná vzpomínka“ vzniká třeba jen návodně položenou otázkou. V experimentu konaném v USA v roce 1979 byl účastníkům pokusu promítnut krátký záznam automobilové nehody. Mnohem častěji pak respondenti odpovídali kladně na otázku: „Viděl/a jste TO rozbitého světlo?“, než v případě lehce modifikované otázky: „Viděl/a jste NĚJAKÉ rozbité světlo?“ A to i přesto, že během nehody k žádnému poničení světel automobilů nedošlo. 131)

Stejně tak i kombinace zvuku a obrazu může vést k falešnému vnímání obrazové reality. Jak píše Sadoul: „V roce 1953 projížděly ulicemi jistého města tanky, aby rozptýlily manifestanty. Zprávy novin se shodovaly v tom, že tanky nestřílely. Ale některé zpravodajské filmy připojily k obrazu zvuk kulometné palby. Diváci, kteří neznali manipulaci se zvukovým záznamem, byli přesvědčeni, že VIDĚLI, jak tanky střílí do davu.“ 132)

128) Timothy Leary, *Záblesky paměti*, Votobia, Olomouc 1996, s. 521.

129) Michel Houellebecq, *Možnost ostrova*, Odeon, Praha 2007.

130) Viz Svatoňová (pozn. 28), s. 147.

131) Christopher C. French, Fantastic Memories: The Relevance of Research into Eyewitness Testimony and False Memories for Reports of Anomalous Experiences, *Journal of Consciousness Studies*, 2003, č. 10, s. 153 - 174. Dostupné online: <http://research.gold.ac.uk/431/> (shlédnuto 20. 7. 2016).

132) Viz Sadoul (pozn. 20), s. 104.

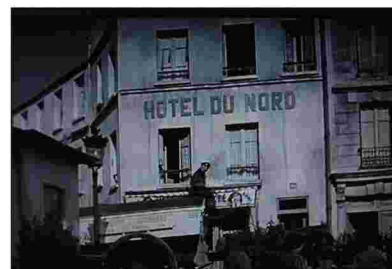


Film v uvedených příkladech sloužil jako inicační médium pro etablování osobní vzpomínky. Podobně, avšak v širším společenském rozměru, tomu bylo rovněž v roce 1988, kdy francouzský ministr kultury Jacques Lang rozšířil seznam státem památkově chráněných objektů o pařížský Hotel du Nord, evidentně jako poctu stejnojmennému celovečernímu filmu. 133) Film se však celý natáčel ve studiu, budova samotná se v něm vůbec neobjevila. „Na její pietní uchování je možné nahlížet... jako na důkaz nevyhnutelně falešné povahy jakékoli paměti“, popisuje situaci Tony Judt. 134)

V naší paměti se tedy mimo jiné uchovávají reálné vzpomínky vytvářené filmem. Vzpomínky často nepřesné, falešné, či zcela neautentické, tvořené pouze v minulosti viděnými filmovými sekvencemi. Film je součástí naší paměti. Rekonstrukce naší osobní historie je do značné míry tvořena filmem. **Žili jsme film.**



Hotel du Nord, dnešní stav



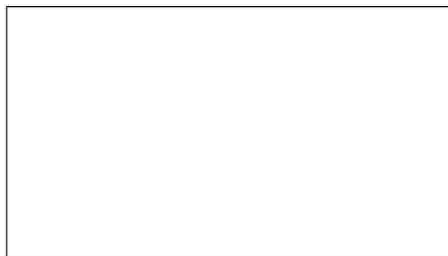
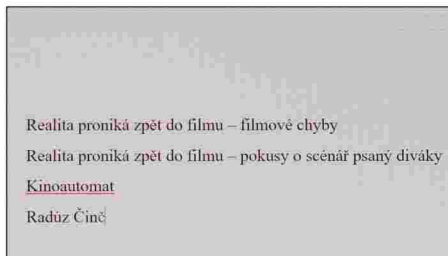
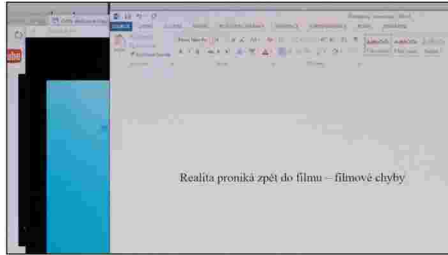
Hotel du Nord, záběr z filmu



Hotel du Nord, záběr z filmu na celou filmovou dekoraci

133) *Hotel du Nord*, drama, Francie, 1938, režie: Marcel Carné.

134) Viz Judt (pozn. 45), s. 794.



6) Realita proniká do filmu, tvorba personifikovaného filmu

Opačný pohyb na ose film-realita, kde se realita snaží naopak prostoupit filmové dílo, je možné vysledovat na mnohých příkladech z filmové praxe.

Tvůrci filmu čas od času „unášejí“ filmové dílo zpět do skutečného světa pomocí tzv. „zcizováků“, 135) kdy je v iluzivním prostoru filmu publiku umožněn pohled za kulisy, ve kterých se děj odehrává, herec se náhle otočí přímo na kameru a promluví směrem k divákovi a popře tím existenci kamery jako nezávislého „třetího oka“, nebo se ve zvukové stopě ozvou hlasy štábu. Tento chtěný způsob zcizení má svůj protipól v neplánovaných momentech, tzv. „filmových chybách“, kdy se již ve finálním díle objevují členové štábu, herci v historickém kostýmním dramatu mají na ruce zapomenuté hodinky, či - velmi typicky - v obraze zůstává zachycena část technologie snímání ve formě kabeláže, filmových reflektorů, či zvukařských mikrofonů. Filmové chyby ustalují film zpět v realitě. Jsou černými děrami, jednosměrnými tunely mezi filmem a skutečným světem.

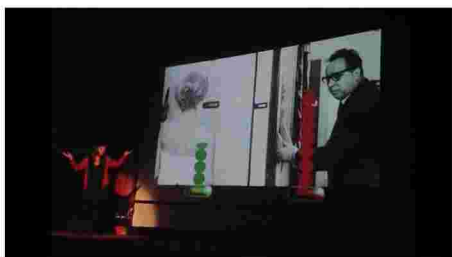
Podobným způsobem, jako ustalovače filmu ve skutečném světě, funguje vkládání reálných momentů do filmu ve formě „obrazu v obraze“. Zapnutý televizor ve filmu přehrává reálné události, 136) aktéři surfují po existujících webových stránkách s jejich autentickým obsahem apod. Ve všech těchto případech se ale jedná pouze o krátké průniky reality do filmového obrazu, které jsou již předem dané. V historii však byly učiněny pokusy o reálné ovlivňování podoby filmu během jeho vlastního odvíjení se v čase.

Jedním z prvních pokusů o film moderovaný diváky byl Kinoautomat, scénická show připravená pro Československý pavilón na Expo 1967 v Montrealu. 137) Před publikem se rozvíjel jednoduchý příběh, který se během projekce několikrát zastavil a nabídl dvě různé varianty dalšího pokračování. Moderátoři na pódiu před filmovým plátnem dávali divákům hlasovat, kterou z linek vyprávění zvolí. Tou vítěznou pak příběh pokračoval až do dalšího zastavení. Vít Havránek do katalogu k pařížské výstavě Lanterna Magica uvedl:

135) Zcizující prvek – termín užívaný tvůrci filmu pro popření filmové iluze, mající svůj protějšek i v rámci divadelního umění, historicky prosazovaný zejména Bertoltem Brechtem. Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Československý spisovatel, Praha 1958, s. 41.

136) Je samozřejmě otázkou, co je reálné v rámci televizního vysílání a jeho divácké percepce. Viz výše.

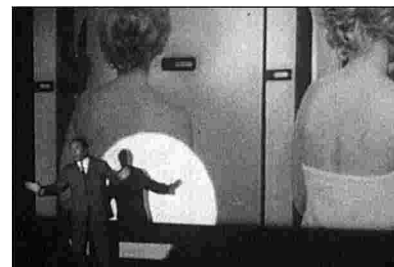
137) Vytvořená scénáristou a režisérem Radúzem Činčérou, scénáristou Pavlem Juráčkem, režiséry Jánem Roháčem a Vladimírem Svitáčkem a technikem Jaroslavem Fričem.



„Kinoautomat učinil pasivního diváka aktivním a nabídl mu možnost stát se tím, čemu dnes říkáme filmový ‘uživatel’. Technologie umožnila opravdový vstup do virtuálního světa filmu, jenž mohl být divákem formován pomocí jednoduchých mechanických nástrojů. Tento precedent ukázal, že jednoduché lidské nástroje umožňují intervenovat, formovat, editovat tak prchavé médium jako je film. V čase, kdy technologie umožňuje pracovat s filmem (ať už domácím videem, či hollywoodskou blockbusterovou produkcí) doma na počítači, je návrat ke Kinoautomatu užitečný.“ 138)

Divák tedy aktivně vstupoval do děje filmu, personifikoval jej – zatím ještě skupinově – podle svých momentálních preferencí. O osmnáct let později se stal televizní variantou založenou na stejném principu jako Kinoautomat cyklus ČST Rozpaky kuchaře Svatopluka. 139) Hlasování o podobě příběhu probíhalo vybraným publikem v televizním studiu a současně i širokou veřejností pomocí zvýšení či snížení odběru elektrického proudu viditelným ve vstupech z velína přenosové soustavy. 140)

Tyto pokusy však dovedně zamlčují, že všechny představované a hratelné větve příběhu se musejí dopředu natočit a zpracovat tak, aby byly v případě potřeby k dispozici. Vše je dáno pouze představivostí scénáristy, nikoli diváka. V uzlových / dramatických místech se příběh větví, aby se po chvíli obloukem vrátil k hlavní linii a v ní vyčkal až do další situace vhodné k větvení.



Kinoautomat, Miroslav Horníček
uvádí scénickou show

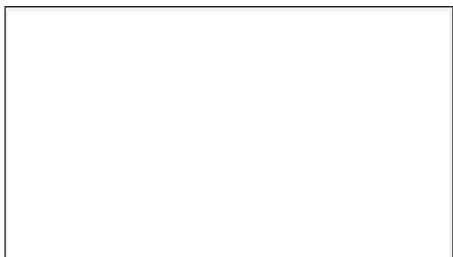


Rozpaky kuchaře Svatopluka, Josef
Dvořák uvádí televizní show

138) Vít Havránek, *Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat - Media, Technology and Interaction in Works of Set Designers*, text v katalogu k výstavě Lanterna Magica v Espace Electra, Paříž 2003.

139) *Rozpaky kuchaře Svatopluka*, komediální seriál, ČST, 1984, scénář: Jaroslav Dietl, scénář a režie: František Filip.

140) Viz Bren (pozn. 44), s. 361.



Rozvoj techniky a nárůst počtu televizních stanic umožnil další způsob vzniku (tentokrát již osobně) personifikovaného filmu – tzv „zapping“ - nutkavé přepínání mezi televizními kanály. Knut Hicethier v knize „O dějinách televize jako dějinách sledování“ píše: „Teoretik filmu a médií Warren Buckland přišel v roce 1995 s modelem nedokončeného filmu, dokončovaného až divákem. Má na mysli takovou formu poznání, jež je umožněno pouze díky tomu, že divák dekóduje filmové symboly a doplňuje je svými znalostmi filmu a chápání světa. Pro zappera (přepínače) neustále přepínajícího jednotlivé kanály mnohakanálové televize ovládané dálkovým ovladačem spočívá potěšení ze sledování ve věčně nezavršeném dokončování na dramaturgické rovině. Divák již nemá zájem shlédnout film v celku. Změny v dispozitivu tudíž vedou k vytvoření jiného typu vnímání, s nímž souvisí i jiné chápání světa prostředkované médii.“ 141) Podobný způsob recepce pohyblivého obrazu můžeme sledovat u pracovníků ostrahy sedících před sérií monitorů uzavřených televizních okruhů, či například na centrále řízení silničního provozu. Obrazy z často až desítek kamer se jim zjevují na monitorech a oni sami přepínáním, či pouhým tĕkáním očima mezi nimi, skládají vlastní, personifikovaný film.

V současnosti je jako personifikovaný film možné vnímat i první pokusy o „360° film“. Film tohoto typu je natočený soustavou kamer v komplexním rozsahu pohledu a následně vnímán divákem pomocí virtuálních brýlí, či monitoru. Kam divák otočí svůj zrak, či kurzor na obrazovce, tam jeho pohled směřuje, ovšem zbytek děje mu uniká. Jako ve skutečnosti. 142)



velín CCTV



soustava kamer pro snímání 360°
obrazu

141) Knut Hicethier, *O dějinách televize jako dějinách sledování*, in: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Hermann a synové, Praha 2004, s. 497 - 498.

142) Viz například: <www.youtube.com/channel/UCzuqhhs6NWBgTzMuM09WKDQ/about> (shlédnuto 18. 7. 2016).



IV) Film jako život

1) Videohra

Všechny tyto dosavadní pokusy zastínil až boom elektronických médií a na něj navázaný rozvoj videoher, které dávají skutečnou možnost stát se součástí pohyblivého obrazu.

Současná videohra díky výkonné počítačové technologii dokáže věrně simulovat reálné prostředí. Klade na hráče různé nároky, staví jej před úkoly, ale současně mu ponechává velkou možnost svobodného pohybu v prostředí, řazení úkolů, či jejich naprosté ignorace. V prostředí počítačové hry se může hráč jen tak procházet, aniž by plnil jakékoli z potenciálních zadání. Stává se tedy aktérem filmu / příběhu v pohyblivém obraze. Sám si moderuje příběh, vlastní vůlí ovlivňuje okolí, které na něj (samotřejm v rámci danosti naprogramovaných možností) reaguje.

Širší pole hráčovy svobody ve hře představují tzv. on-line hry, kde programátor / tvůrce hry vytvořil prostředí pro interakci hráčů, kteří do hry vstupují v zastoupení vlastních avatarů – zástupců. Hráči se již nepotýkají s předprogramovanými postavami, ale interreagují mezi sebou, v reálném čase se potkávají nikoli fyzicky v reálném světě, ale ve virtuálním prostředí. Mohou mírumilovně flirtovat v ideálním světě SecondLife, účastnit se tankové bitvy na straně wehrmachtu nebo Rudé armády, nebo létat na trojplášňáku nad verdunským kotlem. 143)



Second Life, počítačová hra



Dog Fights, počítačová hra



Dead in Iraq, manipulovaná počítačová hra

143) Toto odvětví zábavního průmyslu dalo za vznik speciální umělecké disciplíně, tzv. game artu. Umělci tvořící pod touto značkou se nejen noří do prostředí videoher, ale často tato prostředí vracejí zpět do reálného světa. Dobrým příkladem je projekt *Dead in Iraq* vytvořený Josephem DeLappe v roce 2006. Umělec vstoupil do on-line hry „America's Army“, sloužící k rekrutování nových členů armády Spojených států a vpisoval do ní jména, věk, hodnost a data smrti konkrétních vojáků US Army padlých během invaze do Iráku.

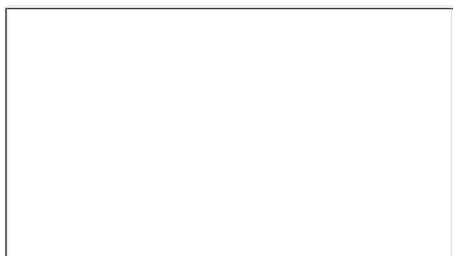


Pohyb hráče v současné videohře má za cíl ze všeho nejvíce připomínat pohyb v reálném světě. Světě snímaném kamerou a přenášeném na obrazové rozhraní (monitor, display, projekci). Světě samozřejmě žánrově modifikovaném od fantazijního létání na dracích po vojenskou misi v Afghánistánu. V prostředí se hráč / divák pohybuje podle vlastní vůle, reaguje na podněty generovanými strojem či ostatními spoluhráči. Je lapen v paralelním světě pohyblivého obrazu. **Žije film.** 144)

2) Rozšířená realita



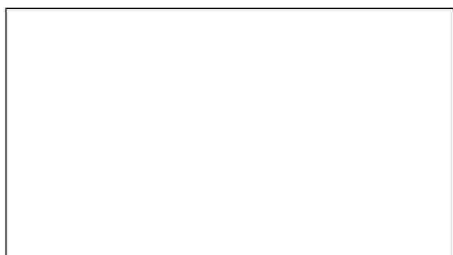
V neaktuálnější současnosti jsme svědky zásadního posunu v tvorbě a užívání virtuální reality, jež je prozatím pouhou hrou, avšak velmi pravděpodobnou blízkou budoucností člověka. Počítačová hra postupně vystupuje z vlastního umělého prostředí a mísí se se skutečností ve formě tzv. „rozšířené reality“. 145) Tímto fenoménem je „Pokémon GO“; 146) mobilní aplikace a videohra spuštěná v červenci 2016, propojující herní prostředí s reálným světem, k čemuž využívá GPS lokátor a kameru mobilního telefonu. Na pozadí reálného světa viděného prostřednictvím displaye telefonu se zobrazují postavy „Pokémonů“, animovaných



Breakneck, machinima, záběr z filmu



Pokémon GO, počítačová hra



144) V posledních letech nabývá na popularitě tzv. „machinima“, filmové dílo používající pro svůj vznik prostředí počítačových her. Hra slouží tvůrcům „machinima“ filmů jako scéna a její postavy přejímají role herců. Od roku 2002 se koná i mezinárodní festival těchto filmů „Machinima Film Festival“.

145) Rozšířená realita (RR) (angl. augmented reality) označuje kombinaci obrazu reálného světa doplněného o počítačem vytvořené objekty. Jako první jej použil v roce 1990 konstruktér firmy Boeing pro popis digitálního displaye, který projektoval virtuální grafiku na pozadí fyzické reality. Dena Cassella, What is Augmented Reality (AR): Augmented Reality Defined, iPhone Augmented Reality Apps and Games and More, *digitaltrends.com*, 3. 11. 2009, dostupné online: <www.digitaltrends.com/features/what-is-augmented-reality-iphone-apps-games-flash-yelp-android-ar-software-and-more/> (shlédnuto 9. 8. 2016).

146) Více na: www.pokemon.com.



bytostí, jež je nutné „ulovit“. Hra týden po svém spuštění předběhla v počtu aktivních uživatelů například sociální síť Twitter 147) a její vítězné globální tažení nadále pokračuje. Pokémon GO se stal celoplanetárním fenoménem, lidé jsou fascinováni počítačem generovanými figurkami na pozadí vlastního fyzického prostoru. Se všemi důsledky, které tento hybridní svět přináší. Již za pouhý měsíc od uvedení hry na trh utrpělo několik hráčů těžká zranění, někdy i smrtelná, když engine hry umístil lovenou bytost náhodně do kolejí stanice metra, či do blízkosti frekventované dálnice. 148) Hráči zabraní do virtuálního lovu nevnímají své skutečné okolí a svou nepozorností riskují vlastní životy (a životy druhých), **žijí ve filmu**, avšak **umírají ve skutečnosti**.

147) Ondřej Zach, V čem tkví tajemství úspěchu Pokémon Go? Nintendo se otevřelo světu, *iDnes*, 13. 7. 2016, dostupné online: <http://bonusweb.idnes.cz/tajemstvi-uspechu-pokemon-go-nintendo-dh8-/Magazin.aspx?c=A160712_152039_bw-magazin_oz> (shlédnuto 9. 8. 2016)

148) Viz: <https://www.youtube.com/watch?v=64lyeWwYj1g> (shlédnuto 9. 8. 2016)



IV) Život jako film

1) Izolace od skutečného světa

Boris Groys ve svém textu „Iconoclasm as an artistic device“ v knize „Art power“ interpretuje slavnou knihu Guy Deborda „Společnost spektaklu“ jako způsob přemýšlení o světě jako filmovém představení. Píše: „Jak šel čas, stalo se zřejmým, že to byla iluze pohybu, která přivedla diváka k pasivitě. Tento postřeh není nikde lépe formulován než v knize Guy Deborda ‚Společnost spektaklu‘. Knize, jejíž témata a rétorické figury rozeznávají pokračující debatu o masové kultuře. Ne bezdůvodně zde popisuje současnou společnost definovanou elektronickými médii jako totální všeobjímající filmové představení. Pro Deborda se okolní svět stal kinem, ve kterém jsou lidé izolováni od reálného světa i od sebe navzájem a odsouzeni k totálně pasivní existenci.“ 149) Podle Groyse (a Deborda) se díky vše prostupující přítomnosti filmu stal svět místem totálně izolovaných individuí, užívajících si vlastní filmové představení. Život ve filmu, či v počítačové hře vede k rezignaci na vnější svět. Jak rovněž uvádí Monaco: „Bohatost prostředí virtuální reality multimédia může být zavádějící. Jak se snažíme stále více a více napodobit skutečnost a dávat uživateli více svobody toto prostředí upravovat a ovládat, tak se zdá, že se vzdalujeme od smyslu toho všeho. Jak se přibližujeme k úplné reprodukci reality, ztrácíme dialektický vztah mezi uměním a jeho námětem. Vlastní pojem virtuální realita je koneckonců oxymorón. Ve fyzice platí, že co je reálné, je reálné, co je virtuální, reálné není. Výsledkem je, že se uživatelé virtuální reality ocitají v kleci – v krásné kleci – o to více svazující, že se zdá být otevřená.“ 150) V této kleci již dnes žijí japonští teenageři a mladí dospělí, označovaní termínem „hikikomori“, 151) lidé dobrovolně se vylučující ze společnosti, uzavření sami do sebe, neopouštějící prostředí svého domova, virtuálně žijící pouze v prostředí internetu a fyzicky udržovaní při životě svými zoufalými rodiči.

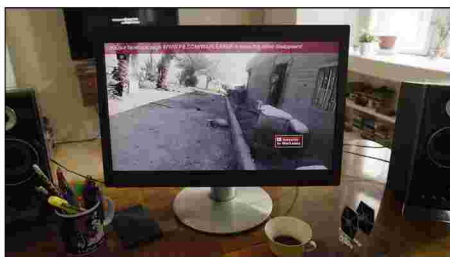
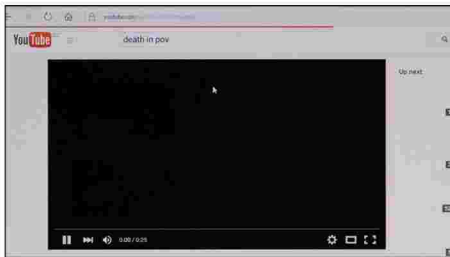
149) Boris Groys, *Art power*, MIT Press, 2008, s. 73 - 74.

150) Viz Monaco (pozn. 40), s. 556 - 557.

151) Hikikomori, doslova „odtrhnuvší se“, autorem termínu a také předním expertem na tento fenomén je japonský psycholog Tamaki Saitó, dle jehož odhadu je hikikomori v Japonsku asi jeden milion a tvoří tak asi jedno procento japonské populace, uvedl v rozhlasovém rozhovoru Michal Kolmaš z Katedry asijských studií Metropolitní univerzity v Praze. „Mladí Japonci jsou hikikomori. Dávají přednost samotě a virtuálním světům“, Český rozhlas, 4. 12. 2015, dostupné online: <http://www.rozhlas.cz/radiowave/rozhovory/_zprava/mladi-japonci-jsou-hikikomori-davaji-prednost-samote-a-virtualnim-svetum--1561163> (shlédnuto 4. 1. 2016).

2) Film jako interface mezi mnou a realitou

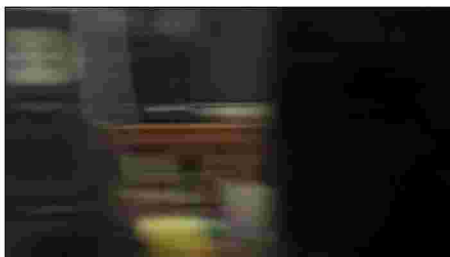
Nemusíme být nutně melancholickými teenagery, přesto se všichni obdobně chováme v roli turistů. Často bez nároku na další práci s natočeným vidozáznamem a jeho recepci, což je čistě technicky díky obrovskému objemu dat nemožné, dobrovolně odevzdáváme své prožívání filmu. Vlastní životy nežijeme, snímáme životy jiných. Na okolní realitu se díváme skrz interface kamery, či následně monitoru, vidíme ji už pouze zprostředkovaně. Neužíváme si ji, necítíme ji, její vnímání máme sploštěné na hledáček či displayem ohraničený obraz. Pohled na svět čočkou kamery z nás snímá povinnost vlastní přítomnosti, participace na světě. Jsme tu, ale nejsme. Vidíme tady a teď svět v hledáčku, či na displayi fotoaparátu, telefonu, videokamery. Stáváme se filmaři, to co vidíme, nepokládáme za reálné, ale za film, snažíme se komponovat záběr, manipulovat s aktéry, či jen co nejchladněji nezúčastněně zaznamenávat po domnělém vzoru dokumentaristů. Těžko pak překvapí, že mnoho civilistů v občanských válkách poslední doby přišlo o život, když si mobilním telefonem pokradmu natáčeli okolojdoucí ozbrojence. Záznamy obvykle končí výstřelem směrem ke kameře telefonu. Kamera padá na zem, záznam se přerušuje, nebo staticky zabírá náhodný směr pohledu odpovídající poloze kamery po dopadu. 152) Vlastník smartphonu zaplatil nejvyšší cenu právě za onen pocit, že „je to jak z filmu“. Nevyhodnotil správně situaci, které byl svědkem, právě proto, že jí nepřihlížel, ale natáčel ji. Viděl tedy film, ne realitu. **Žil film. Umřel. 153)**



před výstřelem, záběr z videa

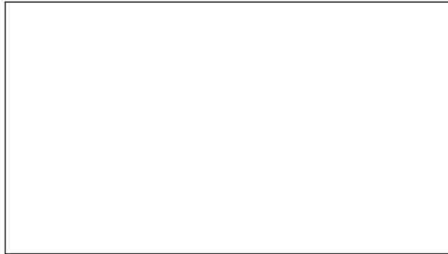
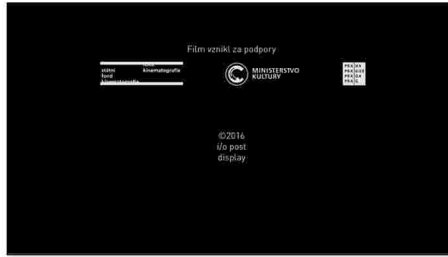
po dopadu na zem, záběr z videa

Záhada Blair Witch, po dopadu kamery na zem, záběr z filmu



152) Dostupné online, například: <https://www.youtube.com/watch?v=QnqiQICRD8w> (shlédnuto 9. 8. 2016)
<https://www.youtube.com/watch?v=HpLq3CUNpJg> (shlédnuto 9. 8. 2016)
<https://www.youtube.com/watch?v=IQnG7NEwnR8> (shlédnuto 9. 8. 2016).

153) Shodou okolností stejným záběrem končí jeden z nejvýraznějších – dnes již tzv. kultovních – filmů konce devadesátých let „Záhada Blair Witch“. Dokumentární kamera snímá závěrečnou scénu, kameramanka je však zabita, kamera padá na zem, ale stále pořizuje obrazový záznam. *The Blair Witch Project*, horor, USA, 1999, režie: Daniel Myrick a Eduardo Sánchez.



závěr

Realita s filmem se mísí. Jak uvádí Hagener: „Věřím, že film je zde více než kdy dříve, jakkoliv je rozptýlený a flexibilní, modulární a prchavý a spadá do populární kultury i vysokého umění. Z této pozitivní perspektivy tedy žijeme neustále v obrazech a obrazy žijí v nás.“ 154) Žijeme v obrazech a neustále v nás dochází k vrstvení a prohlubování filmové zkušenosti. Dříve si lidé vyprávěli příběhy, dnes si příběhy nevyprávíme, společně je sdílíme jako pohyblivý obraz. Stali jsme se filmaři a diváky zároveň. Z filmů si propůjčujeme předměty, místa, situace či modely chování a užíváme je v reálném světě. Sekvence pohyblivých obrazů vstupují do naší vlastní paměti. Utíkáme do paralelního světa virtuální reality. Film se stává nedílnou součástí našeho životního příběhu. Žijeme film, často aniž bychom si to uvědomovali. 155)

Co pak tedy znamená, když užijeme slovní obrat: „**To je jako z filmu**“?

Nic méně, než nevědomý záblesk poznání, vzácnou chvíli prozření. Mohli bychom stejně tak říci: „**To je jak ze života.**“

154) Viz Hagener (pozn. 01), s. 87.

155) Každé z těchto zjištění je možným námětem pro další podrobnější a hlubší zkoumání, než bylo zpracováno v této práci.

Seznam použité české literatury a pramenů

- Brecht, Bertolt, *Myšlenky*, Československý spisovatel, Praha 1958.
- Bren, Paulina, *Zelinář a jeho televize, Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Nakladatelství Academia, Praha 2013.
- Česálková, Lucie, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*, Národní filmový archiv, Praha 2014.
- Činát, Kamil, *Slib věrnosti Říši*, Antologie ideologických textů, Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2008. Dostupné i online: <<http://www.ustrcr.cz/cs/antologie-ideologicky-ch-textu>> (shlédnuto 20. 7. 2016).
- Dvořák, Tomáš (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Edice VVP AVU, Praha 2010.
- Dvořák, Libor - Moulis, Vladislav - Sládek, Zdeněk et al., *Dějiny Ruska*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2012.
- Fiala, Miloš - Heyduk, Miloš, *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*, BUV, Praha 2007.
- Godard, Jean-Luc, *Příběh(y) filmu*, Gallimard, Paříž 1998.
- Goebbels, Joseph, *Deníky 1924–1945*, Naše vojsko, Praha 2010.
- Hagener, Malte, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií, *Illuminace*, r. 23, 2011, č. 1 (81).
- Havránek, Vít, *Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat - Media, Technology and Interaction in Works of Set Designers*, text v katalogu k výstavě Lanterna Magica v Espace Electra, Paříž 2003.
- Houellebecq, Michel, *Možnost ostrova*, Odeon, Praha 2007.
- Judt, Tony, *Poválečná Evropa*, Sloart, Praha 2008.
- Koolhaas, Rem, *Třestící New York*, Arbor Vitae, Praha 2007.
- Krtilová, Kateřina - Svatoňová, Kateřina (eds.), *Medienwissenschaft, Východiska a pozice aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Academia, Praha 2016.
- Leary, Timothy, *Záblesky paměti*, Votobia, Olomouc 1996.
- McLuhan, Marshal, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Mladá fronta, Praha, 2011.
- Michalec, Zdeněk, *Tisíc tváří televize (čtení o televizi)*, Panorama, Praha 1983.
- Monaco, James, *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*, Albatros, Praha 2004.
- Poláková, Sylva, *Konvergence filmu a architektury. Případ Prahy* (disertační práce), Katedra filmových studií FFUK, Praha 2015.
- Postman, Neil, *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*, Mladá fronta, Praha 1999.
- Robbe-Grillet, Alain, *Za nový román*, Odeon, Praha 1970.
- Sadoul, Georges, *Zázraky filmu*, Nakladatelství Práce, Praha 1962.
- Shakespeare, William, *As you like it, Jak se vám líbí*, z angličtiny Martin Hilský, Dilia, Praha 1991.
- Snyder, Tymohty, *Krvavé země: Evropa mezi Hitlerem a Stalinem*, Paseka Praha – Litomyšl a Prostor, Praha 2013.
- Sovák Jiří - Kopecká, Slávka, *Sovák podruhé*, HAK, Praha 1997.
- Sobota, Jiří, Rozhodne zima, *Respekt*, 2015, č. 49, 30. 11.
- Svatoňová, Kateřina. *2 ½D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Casablanca, Praha 2009.
- Svatoňová, Kateřina, Camera obscura, *Dějiny a současnost*, 12/2008, dostupné online: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2008/12/camera-obscura/clanek/>> (shlédnuto 18. 7. 2016).
- Szczepanik, Petr (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Hermann a synové, Praha 2004.
- Szczepanik, Petr - Kučera Jakub, Virtuální život filmu, rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem, *Illuminace*, r. 15, č. 2 (50) 2003.
- Teige, Karel, *Sborník Devětsil*, podzim 1922.
- Thompsonová, Kristin - Bordwell, David, *Dějiny filmu, přehled světové kinematografie*, AMU v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2011.
- Žižek, Slavoj, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, tranzit.cz, 2007.

Seznam použité zahraniční literatury a pramenů v originále

Anderegg, Michael (ed.), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Temple University Press, Philadelphia 1991.

Badiou, Alain, *Cinema*, Polity Press, Cambridge 2013.

Bach, Steven, *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*, Vintage Books, New York 2007.

Barnouw, Erik, *Documentary: A history of the non-fiction film*, Oxford University Press, New York 1974.

Büttner, Elisabeth, *Nebeneinander*, Walther König, Kolín nad Rýnem 2007.

French, Christopher C., Fantastic Memories: The Relevance of Research into Eyewitness Testimony and False Memories for Reports of Anomalous Experiences, *Journal of Consciousness Studies*, 2003, č. 10. Dostupné online: <http://research.gold.ac.uk/431/> (shlédnuto 20. 7. 2016).

Groys, Boris, *Art power*, MIT Press, 2008..

Hagopian, Amy - Flaxman, Abraham D. - Takaro, Tim K. et al., *Mortality in Iraq Associated with the 2003–2011 War and Occupation: Findings from a National Cluster Sample Survey by the University Collaborative Iraq Mortality Study*, PLOS Medicine, publikováno 15. 10. 2013, dostupné online: <<http://dx.doi.org/10.1371/journal.pmed.1001533>> (shlédnuto 25. 7. 2016).

Kim, Čong Il, *The Cinema and Directing*, Foreign Languages Publishing House, Pyongyang 1987.

Rayner, Jonathan, *The Naval War Film: Genre, History and National Cinema*, Manchester University Press, 2007.

Internetové zdroje

- aktualne.cz*. Dostupné online: <<http://zpravy.aktualne.cz/zahranici/foto-potemkinova-vesnice-existuje-postavili-ji-pro/r~i:gallery:31990/>> (shlédnuto 20. 9. 2014).
- atlanka.net*. Dostupné online: <<http://www.atlanka.net/index.php?clanek=263>> (shlédnuto 14. 4. 2016).
- ceskatelevize.cz*. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/>> (shlédnuto 19. 7. 2016) a: <<http://www.ceskatelevize.cz/ireporter/>> (shlédnuto 26. 5. 2016).
- dejinyasoucasnost.cz*. Dostupné online: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2008/12/camera-obscura/clanek/>> (shlédnuto 18. 7. 2016).
- digitaltrends.com*. Dostupné online: <www.digitaltrends.com/features/what-is-augmented-reality-iphone-apps-games-flash-yelp-android-ar-software-and-more/> (shlédnuto 9. 8. 2016).
- europaebusinesscenter.cz*. Dostupné online: <<http://www.europaebusinesscenter.cz/cz/budova>> (shlédnuto 14. 5. 2016).
- filmneweurope.com*. Dostupné online: <<http://www.filmneweurope.com/news/czech-news/item/112369-chinese-films-shot-in-czech-republic-to-boost-tourism>> (shlédnuto 5. 5. 2016).
- fondkinematografie.cz*. Dostupné online: <<http://www.fondkinematografie.cz>> (shlédnuto 18. 7. 2016).
- idnes.cz*. Dostupné online: <http://technet.idnes.cz/3d-je-mrtve-csi-/hardware.aspx?c=A141209_124214_hardware_kuz> zdroj: http://technet.idnes.cz/3d-je-mrtve-csi-/hardware.aspx?c=A141209_124214_hardware_kuz> (shlédnuto 17. 7. 2016) a: <http://bonusweb.idnes.cz/tajemstvi-uspechu-pokemon-go-nintendo-dh8-/Magazin.aspx?c=A160712_152039_bw-magaz-in_oz> (shlédnuto 9. 8. 2016) a: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/to-jsou-ale-triky-0eh-/filmvideo.aspx?c=A010517_155401_filmvideo_kne> (shlédnuto 22. 5. 2015) a: <http://hradec.idnes.cz/vesec-na-jicinsku-byl-i-liptakovem-d5i-/hradec-zpravy.aspx?c=A160702_2257444_hradec-zpravy_tuu> (shlédnuto 24. 7. 2016).
- ihned.cz*. Dostupné online: <<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-56560960-batman-v-mobilu-i-na-toastu>> (shlédnuto 20. 3. 2014) a: <<http://ihned.cz/c1-65292730-jak-top-gun-ovlivnil-piloty>> (shlédnuto 17. 5. 2016).
- ihs.com*. Dostupné online: <<https://technology.ihs.com/532501/245-million-video-surveillance-cameras-installed-globally-in-2014>> (shlédnuto 6. 9. 2015).
- lidovky.cz*. Dostupné online: <http://www.lidovky.cz/rozpocet-zkousky-i-choreografie-is-produkuje-vidео-poprav-jako-filmy-1kq/zpravy-svet.aspx?c=A141209_155100_ln_zahranici_mmu> (shlédnuto 11. 12. 2014).
- markething.cz*. Dostupné online: <<http://www.markething.cz>> (shlédnuto 12. 5. 2016).
- merriam-webster.com*. Dostupné online: <[http://www.merriam-webster.com/dictionary/spin doctor](http://www.merriam-webster.com/dictionary/spin%20doctor)> (shlédnuto 6. 4. 2015).
- rozhlas.cz*. Dostupné online: <http://www.rozhlas.cz/zpravy/domaciekonomika/_zprava/cesi-nakoupili-hracky-za-vic-nez-sest-miliard-popularni-je-merchandising--1604114> (shlédnuto 16. 4. 2016) a: <http://www.rozhlas.cz/radiowave/rozhovory/_zprava/mladi-japonci-jsou-hikikomori-davaji-prednost-samote-a-virtualnim-svetum--1561163> (shlédnuto 4. 1. 2016).
- samsung.com*. Dostupné online: <<http://www.samsung.com/uk/support/model/UE40H6400AKXXU>> (shlédnuto 15. 7. 2016).
- sckn.cz*. Dostupné online: <<https://www.sckn.cz/index.php?p=ladderA&rok=2006>> (shlédnuto 15. 7. 2016).
- telegraph.co.uk*. Dostupné online: <www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/11173679/Easy-Rider-Harley-Davidson-sold-at-auction.html> (shlédnuto 5. 4. 2015).
- tyden.cz*. Dostupné online: <http://marketingsales.tyden.cz/rubriky/media/youtube-je-nejvetsi-televizni-kanal-pro-divaky-do-35-let_319361.html> (shlédnuto 20. 4. 2015) a: <http://m.tyden.cz/rubriky/domaci/tobruk-na-drama-z-pouste-prispely-statni-lesy_79753.html> (shlédnuto 18. 7. 2016).
- ufd.cz*. Dostupné online: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>> (shlédnuto 24. 5. 2016) a <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>> (shlédnuto 12. 5. 2016).
- whitehouse.gov*. Dostupné online: <<https://www.whitehouse.gov/the-press-office/remarks-president-barack-obama-prague-delivered>> (shlédnuto 6. 6. 2016).



autorský celovečerní film “Jako z filmu”
je možné online shlédnout na adrese:

<https://vimeo.com/168152968>

heslo: freedom2016

