

6

ŽÁNŘ – DIVÁK – OKNO

jako součást průmyslového folklóru

„...o žánrech se dnes neuvažuje jako o neměnných strukturách určených nějakým přirozeným nebo psychologickým zákonem a předurčených opakovat se v každé společnosti. Nejsou již ani taxonomickými konstrukty analytiků...žánry jsou specifické sítě formulí, které doručují osvědčený produkt čekajícímu zákazníkovi. Zajišťují produkci významu tím, že regulují divákův vztah k obrazům a narativům k tomu konstruovaným. Ve skutečnosti žánry konstruuji vhodného konzumenta pro spotřebu sebe sama. Vytváří očekávání a poté reprezentují uspokojení, jež spustily“.²⁵⁸

Struktura kapitoly

- 6.1 „Žánr : dokument“
- 6.2 Kategorizační schémata ČT v oblasti dokumentárního filmu
- 6.3 Televizní dokumentární film
- 6.4 Teorie diváka a výzkumy sledovanosti
- 6.5 Kultivovat, vychovávat, uspokojit?
- 6.6 Rozumět televizi II (Závěry)

6.1 „ŽÁNŘ : DOKUMENT“ (TEORETICKÁ VÝCHODISKA)

V předchozí kapitole věnované dramaturgii jsem se tématu žánru, diváka a vysílacích oken dotkla jen okrajově, přestože s dramaturgií bytostně souvisí, neboť právě tyto představy se v praxi aktualizují prostřednictvím konkrétních dramaturgických připomínek. Zde budu rozpracovávat některá z témat, která se při zkoumání role dramaturgie a dramaturga v souvislosti s představami o žánrech, programových oknech a divácké percepci vynořovala.

²⁵⁸ Dudely Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford : Oxford University Press, 1984, s. 110.

Základní výzkumnou otázkou této kapitoly

Je jak produkční kultura české televize formuje představy o žánru a divákovi a jak tyto představy souvisejí se systémem programování koncipovaným podle přednastavených programových oken?

Každé z těchto témat by si zasloužilo samostatnou kapitolu a mnohem podrobnější analýzu, takový rozsah výzkumu by však bylo možné realizovat spíše s větším výzkumným týmem a přesahuje možnosti této práce. Mým východiskem je zkoumat představy aktérů o žánru, divákovi a programových oknech ve vzájemném vztahu. Právě propojenost mezi pojetím žánru, představami o divákovi a způsoby, jakými se s žánry zachází v celkovém kontextu programové skladby, považuji za klíčovou pro pochopení současné praxe v oblasti televizního dokumentu v ČT. Žánr vnímám jako součást programové strategie, která určitým způsobem pracuje s divákem, vždy ve vztahu k vysílacímu oknu, které je již předem definováno žánrově (typem pořadu) i cílovou skupinou diváků.

Zkoumám tedy jak žánru „rozumí Česká televize“ a jak s ním pracuje v oblasti dokumentárního filmu. Vycházím z toho, že ČT označuje *celou oblast* dokumentárního *filmu* ve svých interních materiálech, ale i na webu ČT a v programových průvodcích souhrnně jako „žánr“ (žánr : dokumentární film), proto budu nadále v textu používat takové žánrové označování pořadů/filmů, cyklů, s kterými pracuje sama ČT.

Existuje mnoho teorií žánrů nabízející nejrůznější interpretace toho jaké má žánr parametry, funkce, jak se vyvíjel, jak s ním autoři, kritika i filmový a televizní průmysl zacházejí.²⁵⁹ Pojem dokumentární film může znamenat něco jiného pro televizi, pro Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě (od r. 1997), případně pro filmové kritiky. V tomto textu se opírám o předpoklad, že žánr je výsledkem komunikační dohody mezi aktéry, ať už autory, režiséry, producenty, promotéry, sales agenty, nejrůznějšími decision makery v institucích, vstupujícími do procesu vývoje a výroby daného pořadu/filmu. aj. Žánr interpretuji z perspektivy studií produkční kultury, která pracují s jiným slovníkem, než teoretici zabývající se žánrem esencialisticky (zkoumání typických znaků daného žánru) nebo recepčně (zkoumání způsobů, jakým definují žánr diváci). Nebudu tedy pojednávat o estetických kritériích žánru, ani o tom, jak žánry definuje například publicistický diskurz a filmové kritici.

Zaměřuji se na to, jak instituce ČT používá žánry v oblasti dokumentárního filmu ve vztahu k organizaci produkce a v kontextu specifik toho, jak žánr definuje audiovizuální průmysl. V tomto pojetí je žánr definován jako výslednice produkčních faktorů a stává se určitým trendem ve smyslu producentského plánování, tenduje například k napodobování společných znaků dříve úspěšných děl, účelově kombinuje žánrové kategorie (v oblasti dokumentu se tato hybridizace týká zejména docusoapů, docudramat a nárůstu hybridních reprezentací a variací

²⁵⁹ Srov. např. Rick Altman. *Film/Genre*. Londýn : British Film Institute, 2000.

„docu“ a „reality TV formátů“), je formován prioritou minimalizovat producentská rizika apod.

„Zatímco humanistické pojetí žánrů jsme mohli chápat jako výraz hledání obecných pravidel, současné mediální trendy je snesly s nebes a kodifikovaly do prodejných vzorců. A to i s uplatněním mnoha skladebných principů, které v žánrových poetikách najdeme.“²⁶⁰

Konkrétně zkoumám, jak žánr formuje produkční kultura ČT proto, aby mohla vytvářet programové schéma, pracovat určitými způsoby s danými pořady, a případně s nimi i obchodovat. Zajímá mě, jak se vztahuje k „žánru dokumentu“ v rámci současné produkční kultury televize management ČT i komunita praktiků. Nepředkládám zde analýzu samotných mediálních textů, televizních pořadů, ale analýzu představ, které aktéři ve zkoumané produkční kultuře ČT vztahují k žánru a divákovi a v souvislosti s tím i k samotnému programovému schématu strukturovanému do programových oken, včetně uvažování o „image“ jednotlivých kanálů ČT. Současné tendence v audiovizuálním průmyslu charakterizuje stírání hranic mezi žánry, nárůst hybridních forem reprezentace, jak jsem blíže analyzovala ve čtvrté kapitole (4.2, 47-49). Jak zmiňuje například Jan Motal, možnost definovat žánr se v současné době ztrácí:

„...snažíme se jej [žánr, pozn.LK] uchopit právě tím, jak je možné jej porušit, jak se překrývá s jinými žánry a jak dočasná a omezená jeho pravidla jsou. Abstrahovatelné skladebné principy rovněž neukládají žádná pravidla, i když praxe se tyto žánry, podžánry atd. rozlišovat snaží a často je vyjadřuje v redakční rutině.“²⁶¹

Autor zde má sice na mysli primárně prostředí rozhlasu, části textu vztahuje ale i na současnou televizní praxi. Pro produkční kulturu televize, jak jsem rozpracovala ve druhé kapitole, je příznačné, že označuje jako žánr celou oblast dokumentárního filmu²⁶². Například na webu ČT je označení „žánr : dokument“ používáno zcela běžně pro všechny pořady, které televize řadí do této kategorie a chce divákovi tyto pořady jako „dokument“ nabídnout. Žánr, podobně jako dramaturgie, není jednotný koncept a může být v rámci instituce *používán* určitým způsobem.

Steve Neale je průkopníkem výzkumu žánru z produkčního hlediska. V knize *Genre and Hollywood*²⁶³ navrhuje chápat žánr jako nástroj racionalizace a plánování produkce. Žánr se tak stává nástrojem pomáhajícím omezovat rizika spojená „s diferenciací produktů“, maximalizovat zisk, zefektivňovat plánování a produkční praktiky. Žánr tedy pomáhá plánovat, vyrábět a uvádět na trh *předvídatelným* způsobem a koordinovat tak *výrobu* s kapacitami a *expertízou* zaměstnanců a výrobních kapacit. Na tomto pozadí pak Neale vysvětluje projevy žánrové

²⁶⁰ J. Motal. *Nové trendy v médiích II*, s. 60.

²⁶¹ *Tamtéž*, s. 55.

²⁶² V zahraničí se někdy používá ještě obecnější termín non-fiction, do něhož obvykle spadá i oblast tzv. reality TV, tedy různé reality shows, hybridní a cross-žánrové formáty pracující s dokumentárními principy.

²⁶³ Steve Neale. *Genre and Hollywood*. London : Routledge, 2000.

diskontinuity, hybridizace a neurčitosti. Pro produkční společnosti totiž nebyla podstatná čistota apriorní žánrové kategorie, ale její *praktická funkce*. Z tohoto důvodu byly v provozu studií důležitější kvazi-žánrové kategorie jako produkční série a cykly, které umožňovaly pragmatičtěji reagovat na vývoj trhu a spotřebitelských preferencí.

Steve Neale ve své teorii žánru upozorňuje na konkrétní specifika institucionalizovaných veřejných diskurzů, v nichž důležitou roli hraje i televize (ale i neoficiální, ústně tradované diskursy každodenního života), které umožňují „v kombinaci se samotnými filmy, definovat a nechat cirkulovat to, co bychom mohli nazvat ‚žánrové obrazy‘, poskytující soubor označení, termínů a očekávání, která budou charakterizovat žánr jako celek.“²⁶⁴ Představíme-li si soubor očekávání a představ, který má divák České televize ve vztahu k dokumentárnímu filmu na základě toho, co mu televize jako dokumentární film předkládá, a které typy dokumentárních filmů ve svém programu zvýznamňuje a které marginalizuje, vyvstanou nám určité žánrové obrazy, o kterých se zmiňuje Nealův text. Tyto žánrové obrazy, o nichž máme určitou představu prostřednictvím těchto institucionalizovaných diskurzů, aniž je nutně musíme znát jako konkrétní pořady, následně formují určité *předporozumění* tomu, co si myslíme, že je dokumentární film a jak vypadá, tedy formují to, jak dokumentárnímu filmu *rozumíme*. Například *nějak víme*, že „české dokumenty“ *jsou tím*, co televize vysílá v cyklech *Gen*, *Cestománie*, *Třináctá komnata*, apod. nebo že „zahraniční dokumenty“ jsou různými variacemi příběhů o Hitlerovi nebo přírodopisných filmů z cyklu BBC, protože je ČT ve svém programu určitým způsobem zvýznamňuje a jsou dlouhodobě součástí jejího programového schématu.

S tímto *předporozuměním* mají zkušenost dokumentaristé nejen v pozici autorů, když s televizí vyjednávají o svých námětech, ale i v interakci se sociálními herci, když natáčejí své pořady. Zrcadlí se například v tom, že se dokumentarista dohodne s protagonistou na natáčení v jeho bytě a sám protagonista, srozuměn s tím, že se jedná o snímek pro televizi, navrhuje určité scény a způsoby jak v nich bude figurovat (zejména, že si bude vařit kávu nebo prohlížet alba s fotografiemi), právě na základě tohoto *předporozumění žánru*, neboť podobné dokumenty v televizi již viděl a předpokládá, že *podobně* se bude odehrávat i natáčení s ním. Osobně jsem se setkala i s tím, že volí-li autor více reflexivní či jakkoli překvapivé metody přístupu k protagonistovi, je protagonista dokonce zklamán, že nebude zobrazen tak, jak *je zvykem v běžném* televizním dokumentu. I z této zkušenosti (kterou popsala i řada dalších dokumentaristů), lze pozorovat, že právě televize prostřednictvím své dominantní dokumentární produkce, formuje představy o dokumentárním filmu velmi silně. Samozřejmě nelze opominout čím dál významnější vývoj v oblasti alternativních distribučních platforem, kromě dokumentárních festivalů zejména VoD distribuce (v případě dokumentu DocAlliance.com), kde je možno sledovat mnohem pestřejší a variabilnější formy tzv. dokumentárních filmů, ale jak upozorňuje např. Anna Zoellner, televize stále zůstává významným masmédiem,

²⁶⁴ Steve Neale. "Questions of Genre" in : Grant- Barry- Keith (eds.).*Film Genre Reader*, s. 180-181

kteřé zasahuje značné množství lidí a přispívá významně k tomu, jak tito lidé rozumějí pojmu dokumentární film.²⁶⁵

Neale zdůrazňuje, že je třeba přihlédnout také procesové povaze žánru, která se manifestuje jako interakce na třech rovinách : v rovině očekávání, v rovině žánrového korpusu a v rovině „pravidel“ a „norem“, které žánru vládnu. Každý nový žánrový film je tak konstruován jako dodatek k již existujícímu žánrovému korpusu.

Při výzkumu souvztažností „žánr-divák-okno“ používám také koncept průmyslového folklóru Timothyho Havense, který jsem blíže představila v teoreticko metodologické kapitole (kap 2). Zde jen stručně připomenu základní Havensova východiska : pro vysvětlení průmyslových vztahů, organizací a priorit v souvislosti s diverzitou obsahu médií rozpracovává Havens pojem „*industry lore*“ (průmyslový folklór). Průmyslový folklór „vyznačuje hranice toho, jak si insideři z průmyslu představují televizní programování, svá publika a různé způsoby zacházení s mediálními texty, které mohou či nemohou být ziskové“²⁶⁶ a je „repertoárem slov, obrazů a praktik“, který v rámci mediálních průmyslů konstituuje diskurz, referuje k pohledům na svět, které cirkulují mezi profesionály z médií. Průmyslový folklór je jeden z podstatných „komponentů současného manažerského diskurzu“ vyvstává z jedinečných rysů těchto průmyslů - zejména z nepoznatelnosti diváckých preferencí, přemrštěných cen produkce a vysoce nepředvídatelného úspěchu kulturních komodit.²⁶⁷ Ve vztahu k ostatním pojmům analýzy, zejména Caldwellově hlubokým textům a sebereflexivitě praktiků, je průmyslový folklór „zastřešující termín, který se vztahuje ke každé interpretaci mezi průmyslovými insidery materiálních, sociálních nebo historických realit, kterým mediální průmysly čelí“. ²⁶⁸ V této kapitole zkoumám také, jakou roli hraje průmyslový folklór v produkčním pojetí žánru, jako „nástroje pomáhajícího omezovat rizika spojená „s diferenciací produktů“.

²⁶⁵ Srov. Anna Zoellner. „Professional Ideology and Program Conventions“, s. 503–536.

²⁶⁶ *Tamtéž*, s. 40.

²⁶⁷ *Tamtéž*, s. 40.

²⁶⁸ *Tamtéž*, s. 50

6. 2 KATEGORIZAČNÍ SCHÉMATA ČT V OBLASTI DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Jak jsem zmínila ve třetí kapitole, televize pracují s vlastními žánrovými kategoriemi charakteristickými pro celé odvětví tohoto kulturního průmyslu. Nalezneme ve většině televizí na světě. Pro oblast dokumentárního filmu v ČT je v rámci vysílacích oken charakteristické právě rozlišení na tzv. solitéry (okno solitérního dokumentu) nebo cykly (okno pro „malý cyklus“ se stopáží 26 minut na díl nebo okno pro „velký cyklus“ se stopáží 52 minut na díl), přičemž cykly významně dominují. Organizování většiny dokumentární produkce do cyklů tvoří páteř programové skladby v „žánru dokumentu“, čímž se ČT nijak neliší od jiných evropských veřejnoprávních stanic. Jednotlivý „dokumentární film“ (s výjimkou čím dál vzácnějších „solitérů“) je stále více pojímán jako součást cyklu, nebo formátu (v případě různých hybridních forem). Obchoduje se pak převážně právě s formáty, sériemi /cykly nikoli s konkrétními díly.

Podstatným problémem cyklů jsou nejen výrazně omezené časy na natáčení i střih, ale především nutnost vybrané téma pojednat v předepsaných délkách (26 nebo 52 minut) nezávisle na jeho složitosti. Autoři se musí „vejít“ do předem dané stopáže a v případě cyklů i do dramaturgické koncepce daného cyklu, který může mít „předepsané“ určité společné znaky, obvykle především formálního rázu. Například u cestopisného cyklu *Na cestě* je to způsob používání komentáře, statické kalendářové „krásné“ záběry a minimum synchronních výpovědí místních obyvatel.

Tento způsob organizace produkce a koncipování programu přibližuje uvažování o dokumentárním filmu více k procesu průmyslové výroby s jejím důrazem na unifikaci, spíše než k jedinečnosti filmu jako svébytného uměleckého díla. V českém kontextu lze v souvislosti s tímto typem uvažování o dokumentárním filmu zaznamenat určité napětí a zcela odlišné pohledy, včetně vzájemného oboustranného vymezování se mezi komunitou dokumentaristů, odbornou veřejností a současnými představiteli managementu ČT. Toto napětí vyvstalo například během debaty s názvem *Televize jako výzva!* pořadu ČT *Průvan* (vysíláno 2013).²⁶⁹ V rámci této debaty se situaci v ČT pokoušeli reflektovat studenti FAMU, režisér a vedoucí katedry dokumentární tvorby na FAMU Karel Vachek, režisér Vladimír Turner, dramatik a tehdejší předseda Rady ČT Milan Uhde²⁷⁰ a ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT Jan Maxa. Režisér Karel Vachek popsal v této debatě svůj pohled na fungování televizní struktury ve vztahu k cyklům následovně :

„Struktura, kterou televize má, nepřipouští podstatnou změnu [...]. Televize obsahuje série a ty série mají určitý délky. Zkuste si z obrazu ustříhnout kus, tak ten obraz zkazíte. Kdokoli je

²⁶⁹ Česká televize [online], vysíláno 21.10.2013 ve 23:35, [cit. 2.11.2013], dostupné z : <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/213562254300002/> .

²⁷⁰ Milan Uhde byl v čele Rady ČT v letech 2011 - 2014

umělec a dostane se do nějaký délky, která má být předurčená, tak vlastně tu věc zničí, už jen tím. Potom je další věc, že ty části jsou daný co do velikosti a pak jsou složeny do sérií. Teď ty série mají různou kvalitu. Když vy v té sérii vložíte i dobrou část, tak vlastně to, co tomu předcházelo a v čem to bude pokračovat vám to zničí. Když jste rozumnej a chcete dělat to umění, tak vlastně tyhle věci musíte odmítnout. A to je jeden z principů, kterej se vytvořil za léta, protože všichni chtěli mít v televizi okna, aby se mezi ty okna daly strčit ty reklamy a ty se prodaly. Když tu televizi opravdu chcete měnit, tak musíte měnit tyhle základní struktury, který tam už jsou daný.“

(režisér a pedagog Karel Vachek, vedoucí katedry dokumentární tvorby na FAMU)

Právě tuto strukturu, zejména konkrétní *přednastavení* okna pro určitý cyklus (s konkrétním rozpočtem, tematickým zaměřením, stopáží i cílovou skupinou) lze nahlížet jako hluboký text, který má výrazně formativní, enormní dopad na přístup televize k „žánru dokumentárního filmu.“ Zejména pak na promýšlení a zpracování konkrétního tématu, ale i obecně na charakter dokumentární tvorby uvnitř instituce ČT. Srovnáme-li situaci s literaturou, můžeme si představit spisovatele, který píše povídku, jejíž rozsah musí být přesně 26 stran (a dovolené možné odchylky od této délky je rozsah 25 stran a 18 řádků až 26 stran a 8 řádků , což zhruba odpovídá poměru reálného povoleného rozmezí při stříhu „šestadvacítky“, pořad v délce 26 minut, v němž se lze odchýlit v rozmezí dvaceti vteřin, tedy 25.50 – 26.10). Při snaze ukázat, jak by vypadal systém organizování textů do určitých přesných délek a tematických celků vyvstává, jak nevhodné je spojení s oblastí literatury, ale v oblasti žurnalistiky už konkrétní délka i téma článku včetně předem daného počtu znaků nejsou nijak ojedinělé. Můžeme si tak uvědomit, že se televize „chová“ mnohem více jako noviny, jak také často upozorňuje Karel Vachek.

Možnosti pro uplatnění svých námětů v televizi nalézají ale autoři mnohem častěji právě v cyklech. Koncipovat vlastní cyklus se proto stává i producerským rozhodnutím, neboť je to z hlediska zachování existence vlastní produkce výhodné, někdy i záhodné. Ve čtvrté kapitole jsem se také zmínila o fenoménu zúčastněné subverze, která se dala v ČT identifikovat, v rámci práce režisérů preferujících autorské pojetí dokumentárního filmu, na cyklických pořadech, zejména v období redakčního systému.²⁷¹ Když se vrátím k přirovnání s literaturou, představme si zúčastněnou subverzi jako snahu „dostat do novin literaturu“. Systém cyklů je televizi natolik vlastní, že se samozřejmost jeho existence odráží i ve slovníku, jaký televizní zaměstnanci užívají pro označování pořadů „mimo“ cyklus – takový film je označen jako „solitér“ - tedy „samostatný dokument“ který nepatří do žádného cyklu. Solitér tedy vždy již odkazuje k cyklu i tím že v něm „není“.²⁷² Už zde lze vysledovat odraz průmyslového folklóru skrze hluboké texty, tedy v rámci oken přednastavené cyklické formy dokumentární produkce.

²⁷¹ Více v kapitole 4.3, s. 49 - 56

²⁷² Srov. Lucie Králová. „Systém-autor-obrazy“ In : Jadwiga Hučkova- Jan Křipač- Iwona Lyco (eds). *Český a polský dokumentární film v éře europeizace*, Praha : NFA, 2015, s. 61-73.

Cykly jsou někdy označovány jako *série*, s oběma pojmy se v praxi v oblasti dokumentu pracuje v zásadě jako se synonymy. Označení seriál se používá spíše v souvislosti s novými formáty, především docusoapy, ale obdobně jako *série* je v praxi ČT toto označení neustálené. Ondřej Kazík si všímá, že ve vnitřním systému ČT nefiguruje „rozlišení známé z television studies na *série*, seriály, nebo antologie“, což pokládá za možný příznak „rigidity systému jako celku, ve kterém se progresivní změny a netradiční formáty prosazují s obtížemi, protože se musí vtěsnat do stanovených oken a známých formátů [...]“.²⁷³

V oblasti dokumentu lze nejvýraznější změnu ve vztahu k žánrovým kategoriím zaznamenat zejména v „boomu“ natáčení docusoapů, který se rozšířil až během organizační struktury tvůrčích producentů skupin po roce 2011 (bylo vytvořeno samostatné vysílací okno pro docusoapy). Do té doby se docusoapy v ČT vyskytovaly výjimečně, jako jedna z prvních realizovala docusoap v podmínkách ČT Kamila Zlatušková (*Ptáčata*, 2010)²⁷⁴ přibližně ve stejné době kdy, začala docusoapy produkovat TV Nova (*Zlatí hoši*, 2010). Na prostupnost hranic mezi žánry („hybridizaci“) odkazuje i oficiální text z webu ČT k *Ptáčatům* :

“*Ptáčata* žánrově spadají mezi docu-soap (dokumentární seriál), objevují se v nich také prvky reality show. Děti se ocitají i v situacích, ve kterých by se bez štábu neocitly, je jim však vždy ponechána svobodná vůle v řešení situací.[...] *Ptáčata* jsou typickým zástupcem současného trendu – dokument a sociální témata se v nich prolínají s žánrem reality show.”²⁷⁵

Již na výše uvedeném příkladu lze vidět, že samo označování pořadů a způsob jejich prezentování formuje představy o dokumentárním filmu do myšlení v určitých kategoriích. Uvažuje se tak o „solitéru – kulturním fenoménu“, o „cyklu k výročí“, o „dokusoupce“²⁷⁶ nebo o „velkém cyklu o osobnostech pro ČT Art“, nikoli o „eseji“ či „reportáži“ určitého autora. Z žánrových kategorií běžných pro dokumentární film mimo televizní prostředí se v televizi dlouhodobě etabloval zejména portrét, naopak esej je v současné době zcela výjimečná kategorie. Ve slovníku dnešního managementu ČT je běžný i výraz „televizní produkt“²⁷⁷, který spolu s výrazem „*série*“ implikuje sériovou výrobu, tedy vlastní zprůměrnění kreativního procesu. V produkční kultuře televize je pro tvorbu pořadu standardně používán také výraz „výroba“ odkazující k televizi, jako součásti kulturního průmyslu a k vnímání filmu (pořadu) jako produktu.

²⁷³ O. Kazík, str. 53 – 54.

²⁷⁴ *Ptáčata*, režie Kamila Zlatušková, 2010 (1. řada), ...2. řada. K. Zlatušková se tématu nových formátů a cross-žánrů věnuje ve své disertační práci (v současné době ve fázi dokončování).

²⁷⁵ Česká televize [online] 2010, cit. [6.5.2017], dostupné z :

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267754387-ptacata/4242-o-projektu/>

²⁷⁶ Používám češtinu pro vyjádření počestěného výrazu v ženském rodě, jak tento termín běžně používají v praxi například někteří kreativní producenti i zástupci managementu ČT

²⁷⁷ Tento výraz používal opakovaně např. také generální ředitel ČT Petra Dvořáka během debaty se studenty FAMU 15.5. 2017 .

Dalším faktorem, který odráží, jak současná produkční kultura televize rozumí dokumentárnímu filmu a zároveň ovlivňuje porozumění celé této oblasti uvnitř televizního pole, je interní klasifikace filmů v televizi, tedy označování a pojmenovávání určitých žánrových charakteristik v rámci předem vymezených kategorií. Pro oblast dokumentárního filmu v České televizi existuje paralelní dvojí klasifikace, se kterou se pracuje v rámci interní databáze ČT Provys : jednak je pořad označen podle „původní“, starší české klasifikace ČT a od roku 2006 se používá i jednotný způsob označování pořadů, který zavedla pro všechny své členy Evropská vysílací unie (EBU). Jak klasifikace ČT tak i klasifikace EBU rozlišují tři úrovně označování pořadu, z nichž nejobecnější je programový typ, v rámci něhož televize rozlišuje „dokument“. U každého programového typu se pak rozlišuje „forma pořadu“ (např. „medailon“) a „obsahová typologie“ (např. „kultura“)²⁷⁸.

Kategorie EBU jsou ale v některých případech výrazně odlišné od kategorií, pomocí kterých klasifikuje dokumentární film ČT a porovnání těchto kategorií odkazuje na specifický vývoj v oblasti českého televizního dokumentu. Klasifikace EBU například zavádí na úrovni „programového typu“ pro ČT novou kategorii docusoapu nebo v podkategorii „forma pořadu“ označení „skutečnost, fakta“. ČT pracuje ve své klasifikaci na úrovni „forma pořadu“ například s kategoriemi „medailon/profil“, „dokument“, nebo „polohraný dokument/ dokumentární hra“. Pro české prostředí specifická a hojně i vágně užívaná kategorie „autorský dokument“, které se ještě budu v textu věnovat, není v rámci programových typů a forem ČT uváděna vůbec, naopak se pracuje s kategorií „dokument umělecký“, která ale slouží především k označování „pořadů/ filmů o umění“. ²⁷⁹

²⁷⁸ Pro drobnou ilustraci tohoto rozptylu uvádím vybrané příklady obsahové typologie ČT: „katastrofická tematika“, „klasická tematika“, „milostná tematika“, „náboženská tematika“, „sociálně společenská tematika“, „jazz“, „ideologie“, „koledy“, „generační tematika“, „lidový tanec“, „kultura“, „motorismus“, nebo EBU: „filosofie života“, „drogy, alkohol, kouření“ apod.

²⁷⁹ Zdroj: databáze pořadů ČT Provys a vlastní databáze dokumentárního programu ČT.

6.3 TELEVIZNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM

V této části zkoumám jak se ozvuky průmyslového folklóru aktualizují v představách aktérů o specifičnosti dokumentárního filmu v prostředí televize.

Zajímá mě, zda a jak aktéři vnímají případné zvláštnosti dokumentárního filmu (formální i obsahové), který vzniká primárně pro televizi (zejména se jedná o pořady ve vlastní výrobě televize, nikoli o koprodukční, často i distribuční dokumentární filmy). Zaměřím se krátce i na to, jak produkční kultura televize rozumí a používá koncept tzv. autorského dokumentárního filmu ve vztahu k představám o „televizním dokumentu“.

„Určitě existuje něco jako televizní dokument. To je strašně těžký obecně říct co to je. Je to vlastně mimožánrovost, ve filmu fungují odrazy těch literárních žánrů, esej, reportáž, román, deník, zpověď, svědectví, má to předobraz v literatuře... A v té televizi vlastně funguje nějaký formální eklekticismus, který jde mimo ty žánry, ale to by samo o sobě nebylo ještě to „televizní“. Je to motivovaný něčím jiným než vnitřně sebou, což už nedokážu víc vysvětlit.“

(dramaturg ČT)

Ve výpovědích aktérů se vynořuje ohledně této otázky nejasnost a zároveň i určitá neuchopitelnost toho, co lze označit jako „televizní“. Lze vysledovat i rozdíl v tom, že někteří dramaturgové ČT sice připouštějí, že pro ně existuje něco jako „televizní dokument“, ale pro vysvětlení konkrétních parametrů vnímají jako obtížné najít odpovídající slova. Naopak lidé z managementu ČT své představy formulují s určitou jistotou, daností, samozřejmostí:

„Hodně převažuje ten výkladový modus, ale zároveň není čistý, nefungují věci, že by sebrali informace z wikipedie a oblíkli je obrázky, to ne, spíš jde o nějakou interpretaci události, jevu, to je asi to, co je pro toho diváka nejčitelnější. Je to tím lepší, čím ta interpretace může mít podobu nějakého rozluštění záhady, nebo rozluštění nějaké otázky klíčové, která se postaví. To, co já cítím jako důležité u pořadů je, že neumíme moc dělat začátky pořadů, těch dokumentů, protože velmi často narážím, že strašně dlouho ohledávám, co je ta základní otázka – ta expozice, která má udržovat můj zájem, abych se na ten dokument díval. To si myslím, že je přesně ten moment, kdy tvůrci mají velmi často tendenci něco objevovat dlouze a držet diváka v nejistotě a tohle může fungovat dobře v kině jako event. [...] Ale v televizi ten eventový způsob moc nefunguje, ano, jsou lidi, kteří si možná zapnou cíleně nějaký dokument, ale to je minoritně, tento typ publika. Je potřeba dát tomu publiku i trošinku informační dokument. Teď to nemíním shodit, i to se dá dělat dobře a špatně, dostat takovou tu poctivou dokumentární práci a není to nic, co by ta velká dokumentární esa necítila, já když vidím, jak udělá Olga Sommerová studentské volby, což je dokument informačně postavený, tak je vidět, že ji to baví a je to pro diváka velmi čitelné.“

(manažer vývoje, 2017)

Všimněme si, jak je v předešlé výpovědi snaha o definici toho, co je televizní dokument, přímo navázána na představy o divákovi, na to, co divák chce a potřebuje od televize v oblasti dokumentu, což je přesně to, co Havens myslí průmyslovým folklórem, součástí manažerského diskurzu, který pracuje s určitými teoriemi

diváka : „Je potřeba dát tomu publiku i trošinku informační dokument“. Zároveň je vyzdvihována jako hodnota „čitelnost pro diváka“ a kritizována snaha autorů delší dobu, například po dobu expozice, „držet diváka v nejistotě“. Jako pozitivní příklad toho, co je „pro diváka velmi čitelné“ je zmíněna „*pocitivá* dokumentární práce“. I v dalších výpovědích se objevovaly obdobné charakteristiky (opakovaně byla vyzdvihována zejména „*srozumitelnost*“), někdy se tyto charakteristiky vyskytovaly i jako dichotomie *srozumitelný – nesrozumitelný, čitelný-nečitelný, pocitivý-nepocitivý*, přičemž „*pocitivý, srozumitelný a čitelný*“ dokument je hodnocen velmi vysoko, jako pro televizi vhodný. Zároveň vládne obava, aby se z tendence „držet diváka v nejistotě“ nestal „převažující přístup“.

Vedle těchto dominujících představ používají někteří dramaturgové pro podobné charakteristiky (srozumitelnost, čitelnost) úplně jiný typ slovníku, který není primárně vztažen k divákovi, ale spíše k mnohovýznamové povaze audiovizuálního sdělení a jeho potenciálním možnostem, např. :

„Nemusí to mít žádné další významové a často ani obrazové plány. To, co mi přijde nejvíc televizní, je jenom jednovrstevnané, jedna vrstva významů a jedna vrstva v obraze, jenom jeden plán, jak významový tak obrazový. Ne, že by se v televizi nemohly objevit filmové věci, i se objevují, ale co bych označila za televizní, jsou věci, které jsou prvoplánové, významově, tematicky, obrazově. Doslovnější, neumožňující více úhlů pohledu na tu věc a na to, co říká[...]. Na druhou stranu i mluvící hlava sama o sobě může být velmi vrstevnatá, nevím, viděla jsem teď stotřiletou bábu, která dělala sekretářku Göbbelsovi, tak to bych neřekla, že to je televizní, přitom je to mluvící hlava.“ (dramaturgyně, 2017)

Za podstatné považují všimnout si, do jaké míry se uvažování o žánru vztahuje primárně k představám o divákovi („co divák očekává od dokumentárního filmu“), k tomu „jak televize funguje“, což jsou představy které obvykle reprezentují diskurz jež je součástí průmyslového folklóru. Na druhé straně je cenné si všimnout, zda uvnitř produkční kultury ČT cirkulují i jiné představy, vztažené k žánru dokumentárního filmu, které se primárně vztahují k jiným východiskům a rámcům (například možnostem toho, co lze dokumentárním filmem sdělit, do jaké hloubky se lze dostat, s jakými vrstvami významů i výrazovými prostředky lze pracovat). Tyto perspektivy se odlišují v tom, že za první, formulovanou průmyslovým folklórem, stojí v pozadí předpoklad určité *nutnosti* pracovat s žánrem určitým způsobem (aby divák nepřepnul na jiný kanál), za druhou perspektivou stojí předpoklad určitých *možností*, které může dokumentární reprezentace nabízet.

STANDARDNÍ TELEVIZNÍ TVORBA, MAINSTREAM A FLOW

Pokud se budeme společně s Havensem ptát, jaký je dopad určitých typů organizačních struktur, institucionálních praktik a priorit dané organizace na diverzitu obsahu, který produkuje, je třeba se pokusit identifikovat průmyslový folklór ve zkoumané instituci prezentovaný jako formu vědění a určité síly. Jak jsem již zmínila, i když mým zájmem je produkční kultura veřejnoprávní ČT, průmyslový folklór, který lze v této instituci vysledovat, je přirozeně součástí širšího rámce, tak,

jako je ČT součástí EBU a dalších mezinárodních struktur v rámci globalizovaného televizního trhu. V tomto širším diskurzu televizních stanic je podstatným pojmem mainstream. Rozhodnutí, jaký typ pořadů v oblasti dokumentu považují decision-makeři z televize za mainstreamový, souvisí zároveň s tím, jaký typ pořadů je zvýznamňován a jaký marginalizován ve vysílacím schématu, jaké rozpočty se na příslušné pořady uvolní, jako budou mít propagaci apod. Dokument, který je televizí považován za mainstreamový, zařazován v prime-timových vysílacích časech na sledovanějších kanálech a je mu ze strany ČT věnována větší pozornost.

V datech se ukázalo, že v diskurzu managementu ČT se uvažování o mainstreamu v oblasti dokumentu obnažuje jako dichotomie „mainstream – experiment“. Bylo by zavádějící tvrdit, že neexistují mimo tuto dichotomii žádné další způsoby uvažování o dokumentárních pořadech, různé variace se objevují zejména v oblasti nových formátů a cross-žánrů. Přesto dichotomie „mainstream-experiment“ vyvstávala opakovaně v úvahách o žánru propojených s úvahami o divákovi (těm se budu podrobněji věnovat v části 6.4.).

Například ředitel programu ČT Milan Fridrich používal v rozhovoru v souvislosti s oblastí dokumentu kategorie „mainstream“, „standardní televizní tvorba“ i „experiment“.²⁸⁰ Kategorii *standardní televizní tvorby* jako převládající produkci ČT v oblasti dokumentu, můžeme vnímat zároveň jako další charakteristiku toho, co je považováno za tzv. televizní film. Milan Fridrich popsal standardní televizní produkci následovně :

„Dá se to charakterizovat tím, že to jde divákovi naproti a snaží se mu zlehčit vnímání a porozumění, snaží se věci podávat tak, aby forma i obsah byly vstřícné při sledování. [...]. Srozumitelnost, spád, způsob narace. Řeknu to takhle, jak říká Robert Sedláček, jakmile to chcete divákovi dělat těžké, neděláte mainstream. Divákovi to nesmíte dělat těžké. Jemu to musíte usnadnit. Ne každý je extra pozorný, ne každý má nejhlubší vzdělání, ne každý má povědomí o tématu, co zpracováváte a ne každý má dostatečné estetické vzdělání ve vývoji formy atd. Když filmu dáváte silný náboj, atraktivní formu a tempo, pak jste mainstream. Pokud to chcete dělat těžké, tak neděláte mainstream, to už od diváka něco žádáte. Ani jedno ale není a priori dobře nebo špatně. Jen si nesmíte nalhávat, že nebudete dělat mainstream, ale od televize budete čekat, že to bude předkládat mainstreamovému divákovi. Mainstreamový typ pořadu od diváka žádá jenom pozornost, ale nenutí ho, aby hledal třetí, čtvrtý plán. Ten plán musí být jasný: já ti odvyprávím příběh, ty jenom sleduj...
LK: A z hlediska toho, jak se v současné době staví ČT ke své dokumentární tvorbě, jakou roli v tom hraje teď ten mainstream, který jste popsal?

MF: My chceme všechno, všechno co je dobré. Mainstream, autorské originální věci, experimenty, pro všechno máme místo. Ale každá věc má své programové okno.

LK: A když se podíváte na tu programovou strukturu, jaký je asi podle vás zhruba poměr toho mainstreamu vůči jiným, řekněme komplikovanějším žánrům, kde to tomu divákovi děláte těžší?

MF: Dvě třetiny jsou dokument, který by se dal nazvat, že je mainstreamovější a jedna třetina jsou experimentálnější autorské věci.

²⁸⁰ Rozhovor s Milanem Fridrichem vedla Lucie Králová, říjen 2016.
Rozhovor v celém rozsahu je přílohou této disertační práce.

LK: Do jaké míry myslíte, že by ČT měla k dokumentu přistupovat způsobem, který jste teď pojmenoval jako „dělat to divákovi těžké“? Společenský, kritický dokument může diváka i naštvat, vytrhnout ho z nějakého zaběhnutého způsobu uvažování o věcech...

MF: Naštvat je v pořádku, horší je, když to vypnou, pak je vaše práce marná. Diváci s vámi nebudou hrát tu hru, to je jejich reakce: já s vámi nebudu hrát tu hru, já nevím, co mi chcete říct... Mainstream neznamená: chci, aby mi říkali, co chci slyšet. Mainstream znamená: je mi zcela jasné, co mi chtějí říct. Experiment občas pracuje i s formou: já vůbec nevím co mi chtějí říct a musím se trápit, abych pochopil, odkud kam směřovalo jejich myšlení, co mi chtěli sdělit.²⁸¹

Ve výše uvedeném rozhovoru lze také zaznamenat rysy průmyslového folklóru v podobě intuitivních teorií diváka, kterým se blíže budu věnovat v části 6.4. V rámci těchto aktérských představ jakoby pole televizního dokumentu strukturovaly dva přístupy – mainstreamový, u nějž víme „co che divákovi říct“ a „experiment“, u nějž se musí divák „trápit, aby pochopil[...] co mi chtějí sdělit“. Experiment je zároveň spojován s pojmem „autorský“, což je velmi podstatná a v datech se opakující charakteristika představ o tzv. autorském dokumentárním filmu. V tomto kontextu je důležitá i věta : „Jen si nesmíte nalhávat, že nebudete dělat mainstream, ale od televize budete čekat, že to bude předkládat mainstreamovému divákovi.“, která odkazuje k průmyslovému folklóru prezentovanému jako vědění, v rámci kterého management zdůrazňuje, že na rozdíl od tvůrců, kteří se vztahují k televizi „naivně“ (něco si „nalhávají“) umí správně rozlišit jaký typ tvorby od jakého typu tvůrce je vhodný pro jaké programové okno, protože „rozumějí televizi“. Zároveň je třeba reflektovat i moji otázku, za níž stojí předpoklad, že „společenský, kritický dokument může diváka i naštvat, vytrhnout ho z nějakého zaběhnutého způsobu uvažování o věcech“, které záměrně vztahují jako možný nárok na dokumentární film uvnitř televizní struktury.

Další mezinárodní termín, objevující se jako bytostná součást diskurzu průmyslového folklóru televize ve vztahu k žánru a divákovi, je *flow*.

Flow je používáno jako jedna ze základních charakteristik televizního pořadu, který nelze vnímat samostatně, nýbrž tak, jak je zařazen v proudu (*flow*) ostatních pořadů a programů. Autor sice nemá možnost *flow* ovlivnit (kromě svého „dílu“ ve vysílání), ale podle televizních manažerů by si měl být vědom toho, že jeho pořad je součástí tohoto *flow* a přistupovat k němu proto specifickým způsobem. Nestací tedy vnímat určitou koncepční dramaturgii cyklu, kam autor přispěje svým pořadem, ale i zvláštní nároky na pořad, kterému něco předchází a něco po něm bude následovat a který je zároveň vysílán na kanále s určitou „image“ a v určitém vysílacím čase (nároky na prime-timový dokument jsou jiné, než nároky na dokument mimo prime-time, prime-timový dokument by měl být divácky vstřícnější, atraktivnější a celkově srozumitelnější).

„To, co strašně moc ten televizní dokument ovlivňuje, je to, že je zařazovaný v proudu pořadů. To znamená, že drtivě převažující vnímání toho dokumentu je v kontextu té řady pořadů a myslím si, že logicky to tlačí ten televizní dokument do určité střídmosti, ve smyslu

²⁸¹ Rozhovor s Milanem Fridrichem vedla Lucie Králová, říjen 2016.

úplně odtažitých kreativních postupů a spíše ho tlačí do prvoplánovější bohatosti informací, než jenom do toho dát si určitý prostor, že ty věci vyplynou a vyplynou ještě následným přemýšlením cestou z kina. Na to ten televizní dokument nemůže sázet, protože není prostor, aby to ten divák vstřebával cestou z kina nebo na baru. I to tempo televize, jak je to naspídané, všechny brejky mezi pořady, které předcházejí tomu dokumentu, a potom následují a obecně ta skladba která je uhoněná, ukoptěná a bojuje o toho diváka. V těch lepších časech, prime-time a následný prime-time, tam je velmi problematické dát tomu [dokumentu] prostor. Samozřejmě dokumentaristé budou argumentovat, že je třeba, aby divák dostal tohle očkování a tuhle souvislost, já s tím souhlasím, ale jen do určité míry, v tom smyslu, že se z toho nemůže stát převažující přístup. To není tím, že by si televizní manažeři řekli, že to tam nechtějí pustit, ale je to z jednoho prostého důvodu, každý televizní kanál se vytváří léta, je to soubor nějakého renomé, času vysílacího, technické možnosti, značky, návyku lidí, něco co je vybudovaného a z čeho můžete vystupovat jenom omezeným počtem těch výstupů, které jdou proti tomu, jak je ten způsob komunikace s divákem vytvořený, protože pokud byste z toho vystupovala třeba dvakrát, třikrát týdně, tak logicky začne tento přístup tu vybudovanou dohodu s divákem bortit a přinese to ve výsledku negativum pro tvůrce samotné.“
(manažer vývoje, 2017)

Do předešlé výpovědi se průmyslový folklór propisuje hned v několika rovinách, jako průmyslový folklór stále se zrychlujícího mediálního světa, jehož pilířem je boj o diváka a může být sdílen a reprodukován napříč hranicemi národních států. Dále odhaluje sdílené představy managementu o tom, jak pracovat s divákem na příkladu vytváření intuitivních teorií o divákovi (divák se řídí podle diváckých očekávání, návyků a zvyků, není možné bortit dlouhodobě vybudovanou dohodu s divákem). Zároveň lze v tomto diskursu identifikovat určitou obavu, aby se z toho, „co chtějí dokumentaristé“, nestal „převažující přístup“. Tato představa i obava, že *dokumentaristé* chtějí prosazovat v televizi pro diváky nesrozumitelné *experimenty*, se objevuje i v dalších výpovědích opakovaně, často spolu s apriorním vymezováním se vůči *dokumentaristům* jako lidem, kteří „*nerozumějí televizi*“.