

JAN JAROŠ

DOKUDRAMA JAKO HRANIČNÍ FORMA MEZI DOKUMENTEM A INSCENACÍ

I.

Budeme-li hledat výskyt slova dokudrama (případně docudrama, dramadoc) ve veřejně dostupné databázi České televize, nalezneme přes sedm desítek takto značených položek.^{1/} Přičemž je pravděpodobné, že nejsou zaznamenány všechny pořady, do této „přechodové“ kategorie spadající, už jen proto, že byly označeny jinak, zpravidla jako dokument, polohraný dokument, ale také jako portrét, dramatická či historická rekonstrukce apod. V dřívějších dobách však všechny tyto položky bývaly zahrnovány pod jediný blíže nelišený, základní pojem „dokument“, toliko upřesňovaný doplňujícím adjektivem.^{2/}

Původní význam termínu dokudrama odkazoval k dokumentu (eventuálně k reportážnímu tvaru), obsahujícímu inscenované pasáže, čímž se částečně nahradil předpokládaný slovní komentář a svědecké výpovědi, které zobrazované jevy provázely, aby je osvětlily. Většinou se tento postup vyskytoval v pořadech historických (ať již se věnovaly osobnostem, událostem, uměleckým či jiným výtvorům, například stavbám), kde doplňoval jak výklady historiků či jiných odborníků, znějící buď mimo obraz, nebo skrze jejich přítomnost v obraze, tak dobové i právě aktuální obrazové doklady. Postupně však začal být používán zejména u prezentace nedávných či téměř současných atraktivních příběhů, které pojednávají o život ohrožujících nehodách či přímo katastrofách, které jejich aktéři přežili (a tím pádem mohli zpracování příslušné události spolu s dalšími pamětníky či specialisty komentovat).^{3/}

Ze zahraničních pořadů, které uvádí Česká televize, se jedná zejména o doposud vysílané cykly **Přežít!** (I Shouldn't Be Alive, 2005-2012) a **Letecké katastrofy** (Mayday, 2003-2017). Plně do této linie zapadá i výpravny koprodukční seriál **Železný věk** (Die eiserne Zeit, 2018) o mocenských zákulisních piklech i hrůzách třicetileté války, jak poznamenávaly osudy prostých lidí v první půli 17. století. Předváděné výjevy jsou pak prokládány komentáři historiků. Dokudrama však nemusí obsahovat toliko hrané vsuvky, může rovněž stavět na animovaném zpracování, jak je tomu například ve francouzském snímku **Alésia: Poslední bitva** (Le dernier Gaulois, 2015), pojednávající - a to jak prostřednictvím rozmluv mezi jednajícími postavami, tak skrze průběžně znějící komentář, který vysvětluje kontext dění - o beznadějném zápolení galských kmenů s římským impériem.

Z tuzemských pořadů, které zpravidla upřednostňují hrané výjevy, lze zmínit např. **Osud jménem Tugendhat** (režie Rudolf Chudoba, 2012) o proslulé brněnské vile, **Jagellonce** (režie Zdeněk Jiráský, 2012) o českém panovnickém rodě, **Cyrila a Metoděje – Dědictví otců a matek zachovej nám, Pane!** (režie Otakáro Schmidt, 2013), zpodobňující příchod křesťanských věrosvětců na Velkou Moravu. Přidat lze další historický cyklus **Utajené příběhy českých dějin** (režie Otakáro Schmidt a Jana Studničková, 2018). Dále sem určitě patří snímek **Ztracen 45** (režie Josef Císařovský, 2014) o poválečném pátrání po Josefu Čapkovi. Tento rovněž v kinech uváděný film snímek důsledně (a to prostřednictvím dokumentárních prvků, tvořených zejména četbou deníkových zápisků, hraných vstupů a v neposlední míře též expresivně zahrocené animace) zprostředkovává subjektivní nahlížení

očíma Čapkovy ženy Jarmily, skálopevně přesvědčené, že nezvěstný manžel válečné útrapy přežil.

Přidat můžeme i zamyšlení nad životním veletočem protektorátního ministra Emanuela Moravce **Apoštol národní zrady** (režie Petr Lokaj, 2015) s početnými inscenovanými vsuvkami. „Hraný dokument“, jak zní žánrové vymezení pořadu **Kolem Mileny Jesenské** (režie Natálie Císařovská, 2017), stylizuje jeho režisérka jako výpověď někoho jiného – osudy Mileny Jesenské, jež zahynula v německém koncentračním táboře, se tu vlastně odvíjejí během bádání, které počátkem 60. let soukromě podniká Jaroslava Vondráčková (skutečně existovala, původní profesí to byla textilní výtvarnice). Ocitáme se tak v poněkud vumělkovaném konstrukt, kdy skrze jednu postavu a její náhled poznáváme postavu další – jako kdyby výchozím bodem bylo mapování procesu, jak vznikal životopis zasvěcený statečné odbojářce, později skutečně vydaný pod názvem **Kolem Mileny Jesenské**.

Vývoj dokudramatu pozvolna směřoval k odbourání výchozích dokumentárních prvků, zcela pak nahrazených inscenací. Tudíž jako dokudrama se označují také pořady, které rozhodně spadají do hrané produkce, a snad se více či méně odlišují jediné větší didaktičností, důrazem na osvětovou či výkladovou složku, aniž by se ovšem použil komentář či jakákoli jiná forma souběžného vysvětlování, například hercovo vystoupení z postavy za účelem jejího posouzení (což je Brechtův proslulý „zcižovací efekt“). Taková zcela inscenovaná díla, určená výhradně pro televizní uvedení, jsou rovněž označována za dokudramata. Mezi výmluvné ukázky tohoto směřování náleží například cyklus **Ženy, které psaly historii** (Frauen, die Geschichte machten, 2013) o výjimečných osobnostech v celoplanetárním měřítku nebo tematicky sevřenější **Napoleon** (Napoleon: la campagne de Russie, 2014).

Pojem dokudrama se v českém prostředí používá cca jedno desetiletí, první výskyt jsem zaznamenal u švédského filmu **Klepy** (Gossip, 2000), Českou televizí ovšem uvedeného až o osm let později.^{4/} Jenže v tomto případě se terminologicky jedná o nepřesné pojmenování, neboť ve skutečnosti máme co do činění s fiktivním dokumentem, tedy s hraným filmem, který se jako dokument toliko tváří – skutečné herečky, které se ucházejí o roli královny Kristíny ve zcela smyšleném projektu, tu představují samy sebe. O fiktivním dokumentu či fiktivní reportáži, jež stavějí na věrné nápodobě zvolené platformy, bude tato studie ještě pojednávat. V zahraniční literatuře se dokudrama ovšem glosuje již od 60. let.^{5/}

Principy dokudramatu, aniž by byly takto označeny, však kinematografii provázejí od jejich počátků. Nejen Flahertyho dokumenty – nejslavnější je zajisté **Nanuk, člověk primitivní** (Nanook of the North, 1922) – vznikaly tak, že jejich představitelé před kamerou opakovali své běžné činnosti, obvyklé úkony, a režisér výsledný materiál sestříhal do odlišného vypravěčského módu rozvíjejícího napínavý syžet, do dramaticky účinné polohy příznačné pro regulérní hraný film. Mezi význačná díla zakladatelského významu patří rovněž **Čarodějnictví v průběhu věků** (Häxan, 1922), kde se dánský režisér Benjamin Christensen pokusil výchozí polohu osvětového, výkladového dokumentu obohatit ilustrativními hranými pasážemi, v nichž jednak vypočetl, jak samotné ženy, věřící v přítomnost ďábla, mohly vnímat své „čarodějnické“ nadání či naopak prokletí, jednak popsal brutální vyšetřování takového hrdelního zločinu. V závěru se pak věnoval nynějšímu náhledu na psychické poruchy, v nichž se kdysi mohly spatřovat projevy čarodějnictví. Většinou však výpovědi označené za (hraný) dokument rekonstruovaly nedávné události, a to obvykle s jejich přímými účastníky – ať již to byly hornická stávká v **Borinage** (Misère au Borinage, 1933), odboj francouzských železničářů proti nacistům v **Bitvě o koleje** (Bataille du rail, 1946) nebo pokusy narušit hitlerovským vědcům vývoj jaderné zbraně v **Boji o těžkou vodu** (Kampen om tungtvannet, 1948).

Lze sem zařadit též apoteózu Stalinovy vojevůdcovské geniality, jak byla akcentována v těsně poválečných ruských filmech, např. ve **Stalingradské bitvě** (Stalingradskaja bitva, 1949). Ta byla vystavěna na všeznalých Stalinových rozmluvách s obdivně přitakávajícími generály na jedné straně a pohledech na anonymní valící se davy, svádějící o Stalingrad lité boje, na druhé straně. Celé vyprávění provázejí četba z knihy o válce, vysvětlující komentáře, citace ze Stalinových rozkazů i animované mapky přibližující směry jednotlivých úderů. Hrané výjevy pak vyhlížejí jako ilustrace jednotlivých dění osvětlujících (mezi)titulků či verbálních sdělení, sdělovaných mimo obraz.

Prolínání dokumentárního filmu s hraným zapustilo kořeny i v československé kinematografii – v Deglově a Folprechtově snímku **O děvčicu** (1918) spatříme, jak do ryze dokumentárního zarámování, tvořeného slováckými národopisnými slavnostmi, prosakuje banální milostná zápletky, rozvinutá vcelku spontánně mezi krojovanými účastníky dokumentárního podloží. I obdobným národopisným projektem, avšak již výslovně označeným jako „hraný dokument“, je Úlehlův a Wasserbauerův snímek **Mizející svět** (1932)^{6/}, kde se etnografická rovina bohužel ocitá ve zřetelném rozporu s inscenačně neumělou linií městské výzkumnice, okouzlené rázovitým moravským venkovem.

V českém prostředí se tak zavedl termín „hraný dokument“, používaný i později. Obohacen ještě přídalkem budovatelský se vyskytuje také, celovečerního debutu Vojtěcha Jasného a Karla Kachyni **Není stále zamračeno** (1950).^{7/} Tento rozporně vnímaný film se dotýká poválečného osídlování pohraničí a jeho protagonistou je správce státního statku v krušnohorské Moldavě Václav Pavelka, jenž retrospektivně líčí své začátky i překonávání prvních nesnází, aby posléze vplul do přítomnosti a upozornil nejen na přednosti nového (pouónorového) řádu, ale také na zápolení s nepřijícníky a záškodníky, které ovšem ve zjevně inscenovaném pásmu výjevů představují herci oblastních divadel. Dokumentární linie, jakkoli podřízená dobovým ideologickým požadavkům (včetně Pavelkova souběžně znějícího komentáře), se tak ocitá v těsném sousedství s politickým thrillerem.

Častější jsou ovšem případy, kdy inscenovanost údajného dokumentu – zejména v 50. letech minulého století – není vůbec přiznána, i když je zjevná. Tato slova se vztahují i na tak významné snímky jako **Pytel blech** (režie Věra Chytilová, 1962) nebo **Moravská Hellas** (režie Karel Vachek, 1963), které byly ve své době označeny za dokumenty, třebaže jejich inscenovaný rozměr nešlo přehlédnout.^{8/} Tento trend pokračuje do dneška, stačí si vybavit diskuse o tom, zda za dokument vydávaný **Svět podle Daliborka** (režie Vít Klusák, 2017) je ve skutečnosti hraný projekt s inscenovanými výjevy.^{9/}

Jednou z prvních regulérních ukázek stylu později nazvaného dokudramatem je Olmiho snímek **A přišel člověk** (E venne un uomo, 1965). V tomto decentně experimentálním pokusu s četnými dokumentárními vsuvkami, věnovaném památce reformátorského papeže Jana XIII., vystupuje Rod Steiger jako svého druhu civilní prostředník, jenž diváka provází po místech spojených s působením budoucí hlavy katolické církve, zprostředkovává papežovy úvahy a současně toto všechno komentuje, zprvu i mimo obraz. Oděnění má neproměnné: v tmavém obleku, s bílou košilí a úzkou kravatou vstupuje do nejrůznějších, i různorodě kostýmovaných dějinných výjevů. Olmiho film byl určen pro promítání v kinech, ovšem v téže době, avšak ve skromnějších televizních podmínkách a s dominantně osvětovou dikcí pracují na poli převážně životopisných výpovědí další uznávaní italské tvůrci, např. Roberto Rossellini nebo Liliana Cavaniová, od níž Prima v polovině 90. let uvedla „drama svědomí“ **Galileo Galilei** (Galileo, 1968).

Divácky nejatraktivnějšími a také nejvíce provokujícími průniky mezi dokumentem (či přesněji dokumentární metodou) a nepřiznaným hraným zpracováním jsou fiktivní dokumenty, ve skutečnosti zcela inscenované. Takový artefakt získal speciální označení – mockument.^{10/} Paměťhodný je v tomto ohledu rozhlasový počín zanedlouho slavného filmaře Orsona Wellesse **Válka světů** (The War of the Worlds, 1938)^{11/}, reportáž o napadení Země mimozemšťany, která posluchače vydělala svou autenticitou. Lze ji považovat za svého druhu varování před nekritickou důvěřivostí vůči sdělovacím prostředkům. Ovšem možné prvenství v rozhlasové mystifikaci nese tuzemský Radiožurnál, který již v roce 1930 odvysílal neméně sugestivní **Požár opery**^{12/}, stylizovaný rovněž jako reportáž ze zničujícího vzplanutí Národního divadla během představení Rigoletta.

S fiktivními postavami i událostmi si filmaři pohrávali rádi. Rozvinuli kvůli tomu upravené nebo rovnou smyšlené „dobové doklady“, ať již písemné, fotografické nebo filmové, přidali rozmluvy s pamětníky a odborníky, často skutečnými autoritami ve svém oboru. V tomto ohledu se činil zejména americký komik Woody Allen: zaujal mistrně zpracovaným **Zeligem** (1983)^{13/}, kde osudy svého smyšleného hrdiny, jemuž přisoudil vyhocený chameleonský syndrom, mapoval při nejneskutečnějších životních zákrutech, zpravidla vsazených do skutečných historických reálií. Americký horor **Záhada Blair Witch** (The Blair Witch Project, 1999)^{14/} se tváří jako dokument, sestavený z filmových záznamů pořízených ztracenou skupinkou studentů, kteří se s kamerou v ruce vypravili do tajuplného lesa. Nápadité je rovněž novozélandské **Zapomenuté stříbro** (Forgotten Silver, 1995)^{15/}, které vystavilo na odiv smyšleného filmového průkopníka. Jeho zásluhy oceňovali i vážení vědci, mimo jiné známý filmový encyklopedista Leonard Maltin. Výsledná věrohodnost zmátla i některé novináře, kteří uvěřili v hrdinovu existenci.^{16/}

Ve vlasti geniálního všeučelce Járy Cimrmana se obdobné projekty vyskytly také a v hojném množství. Ostatně právě jemu je věnován televizní (pseudo)dokument **Stopa vede do Liptákova** (režie Ondrej Očenáš, 1969): Cimrman je zde pojednán jako vynálezce filmu, čemuž věrohodnost propůjčila i vážně pronášená mínění skutečných filmových odborníků, třeba historika Myrtila Frídy, jenž napsal také scénář. Fiktivních dokumentů, často satiricky zacílených a mnohdy v tvaru reportáže jakoby uváděných v přímém vysílání, ostatně vzniklo v televizi vícero, zejména v 60. letech: **Šach mat**, **Byla jednou jedna budoucnost**, **Konec velké epochy**, **Případ Laroche**, na Slovensku **Malá anketa**.^{17/}

Později přibýly další cenné příspěvky, třeba Švankmajerův zpola hraný, zpola animovaný **Otrantský zámek** (1977)^{18/}, kde se hledá skutečné dějiště slavného hororového románu na jednom hradě v Čechách, nebo Svěrákovi **Ropáci** (1988)^{19/}, roztomilá, mimořádně věrohodná mystifikace o tvoru žijícím v odpadních vodách, které dokonce uvěřili i renomovaní přírodovědci. Všechny zmíněné tituly se vyznačovaly více či méně zřetelnou komediální nadsázkou, avšak vznikla i díla laděná jinak, třeba thrillerově, jak dokládá **Taneční zábava** (režie Jitka Němcová, 1992), vyprávějící o tom, jak do televizního studia, kde hlasatelka právě oznamovala chystaný pořad, vnikl ozbrojený útočník, jehož řádění sledujeme jakoby v přímém přenosu. A v přímém přenosu se tato inscenace skutečně vysílala, režisérka později prozradila, že o tom, co chystá, musela předem informovat jak dosud nezasvěcené televizní techniky, tak policii, aby se předešlo zmatkům. Opět spousta diváků uvěřila, že sleduje hroznou realitu.^{20/} Televizní autoři dokonce zohlednili mezinárodní konflikty: do podoby soudního dramatu, ovlivněného normalizačními tlaky, je stylizován samozřejmě smyšlený proces s generálem Pinochetem v televizním snímku **Svědkové obžaloby** (režie Pavel Háša, 1974) – je tam souzen za zločiny spáchané po převratu v Chile. Tvůrci se tehdy zaklínali tvrzením, že vytvořili prorocký výhled, jen předjímající skutky, které určitě nastanou.^{21/}

II.

K dokudramatu jsou nyní řazeny i televizní hrané snímky, mapující uzlové okamžiky novodobých českých (československých) dějin, zejména devítidílný cyklus Roberta Sedláčka **České století** (2013/2014). Takto o něm přemýšlel například Oto Horák, když zvažoval jeho tvarové vymezení: shledává u něho „nepříliš obvyklý a u nás nezdомácnělý žánr, ve kterém je natočeno. Můžeme jej nazvat dokudrama.“^{22/} A hned připojuje definici: „Základním znakem dokudramatu je zobrazení určité historické události v jejích reálných proporcích, s co největším využitím autentických pramenů. Filmové postavy pokud možno pronášejí věty, které skutečně pronášely jejich historické předobrazy, či aspoň takové, jež pronášet mohly.“^{23/} Takový výklad však nebyl přijímán jednoznačně. Například v diskusi o **Českém století**, otištěné v Lidových novinách, se publicista Jiří Peňás a historik Petr Koura domnívají, že se o dokudrama nejedná, protože některé výjevy, o jejichž průběhu neexistují písemné doklady, dovolují autorskou (des)interpretaci, a vedou tudíž ke zmatkům a manipulaci.^{24/}

Paradoxem ovšem je, že Horákova (a vlastně i Peňásova a Kourova) kritéria „čistého“ dokudramatu by formálně splňovaly v době normalizace politicky prestižní velkofilm jako **Dny zrady** (režie Otakar Vávra, 1973) nebo **Vítězný lid** (režie Vojtěch Trapl, 1978), plně zapadající do žádoucího ideologického výkladu, jak komunisté chráníce zájmy národa kráčeli za dosažením moci a proč si ji zasloužili. Autoři se pyšnilo, že rozmluvy politiků (ať již řešili složitou politickou situaci vrcholící přijetím Mnichovské dohody v předvečer německé okupace a druhé světové války nebo zápasili o moc o deset let později) vycházejí výhradně z dochovaných stenografických záznamů, a jsou tudíž plně autentické.^{25/} V dobovém ohlasu ovšem se termín „dokudrama“ nevyskytoval, převládala důstojněji či angažovaněji znějící žánrová označení, a sice historická rekonstrukce, případně hraný či dokonce umělecký dokument.^{26/} Sám Vávra si do konce života **Dnů zrady** vážil, spatřoval v nich „historickou záležitost, která byla přesná, správná. (...) Tento film byl v pořádku.“^{27/}

Zbývá doplnit, že stejnou metodu, tedy převzetí dochovaných písemných záznamů, nalezneme rovněž u trojice slovenských rekonstrukcí, které v komorním ztvárnění a vcelku přesně - jakkoli s povinným zdůrazněním Stalinovy státnické úlohy - přibližovaly průběh spojeneckých jednání ve válečných a těsně poválečných dobách (mezi roky 1971 a 1973 byly uvedeny v opačném sledu oproti skutečnému historickému konání v tomto pořadí: **Postupimská konference, Jaltská konference, Teheránská konference**).

Všechny jmenované tituly – včetně **Českého století** – se vyznačují jistou proklamativností promluv a patrným úsilím konstruovat svého druhu oživlé obrazy, postavy jsou zbaveny výraznějšího psychologického rozměru a připomínají zhusta loutky více či méně důmyslně vedené režisérovou vůlí. Ilustrativnost totiž postihuje rozhodování politiků, jakkoli pokaždé museli řešit závažná dilemata – od vzniku samostatné republiky jako jednoho z následnických států na troskách Rakouska-Uherska až po rozpad společného státu záhy po pádu totalitního režimu o tři čtvrti století později. Jen se měnilo hodnotící znaménko: namísto někdejšího komunistického přesvědčení víry zvící náboženské extáze, připsaného stranickým vůdcům, nastoupil antikomunistický náhled, spočívající v obhajobě dříve odsuzovaných osobností a zavržení těch, kteří byli kdysi vynášeni. Převládalo nahlížení takřikajíc behaviorální, tedy vedené tařka výhradně zvenčí, kdy postavy reagují na podněty ze svého okolí, aniž by bylo zohledněno jejich niterné uspořádání, případně u nich probleskují pamfletické náznaky.

České století se přidržuje řekněme komorní rekonstrukce historických faktů a upřednostňující verbální prezentaci zastávaných postojů (v tomto odkazuje na „rozmlouvající hlavy“, jak jsou známy z dokumentů), vychází z doložitelných či aspoň předpokládatelných

faktů. To ovšem podle některých názorů snižuje věrohodnost. Teoretik Luboš Ptáček se domnívá, že ve skutečnosti cyklus nutí k polemice, neboť si vypomáhá božením zaběhnutých mýtů historicky nepodloženou fabulací, odkazováním na záporné vlastnosti národních hrdinů a případným uplatněním zcizujících prvků.^{28/} Tento řekněme demystifikující rys je pak naprosto zřetelný v následném Sedláčkově projektu, v seriálu **Bohéma** (2016).

Zatímco **České století** se soustředilo (a není rozhodující, zda jednotlivé části vycházely z ověřitelných údajů či si je v rámci uvěřitelnosti domýšlely), **Bohéma** přibližuje prostředí hýčkaných filmařských celebrit z dob první republiky, nucených zvažovat své postoje jak v dobách Protektorátu Čechy a Morava, tak v poválečné, najmě poúnorové době, kdy pravidla začali diktovat komunisté. Režisér tudíž zcela logicky vycházel z dějinné skutečnosti spíše orientačně, jakoby v základních tazích ji rekonstruoval tam, kde je přece jen doložena ta či ona událost, avšak detaily a přirozeně též rozmluvy mezi jednotlivými postavami pak lze považovat za fiktivní, byť vzhledem k dobovému kontextu či případným svědectvím logicky odůvodněné. Navíc ani promluvy nebyly konstruovány samoučelně, dokreslovaly mentalitu i smýšlení jednotlivých mluvčích, nesly tedy významotvorný akcent.

To jednoznačně dokládá třeba diskuse Vlasty Buriana (ve skvělém ztvárnění Vladimírem Javorským) a jeho přátel, zda bylo vhodné poskytnout rozhovor profašistickému plátku – Burian lidsky naivní, byť se zvyklostmi celebrity, si v zásadě neuvědomoval mravní i politické pochybení, vnímal jen propagaci své osoby, svého divadla a filmů. Podobně byla řešena dilemata, kterými procházeli další protagonisté – sloužila k lepší čitelnosti jejich povahopisu. To platí pro herce, jako byli Jaroslav Marvan, Zdeněk Štěpánek nebo Oldřich Nový, pro režiséry Martina Friče, Otakara Vávru i Václava Binovce, pro producenta Miloše Havla. Dokonce i rodinný konflikt mezi Štěpánkem a před nacisty se skrývajícím komunistou Juliem Fučíkem, který byl milencem Štěpánkovy ženy, objasňuje nenápadně lidská dramata i v politicky tragické době, jakkoli může být podezírán ze senzačnosti a škodolibého zpochybnění někdejší čítankové veličiny.

Nebylo pak důležité, zda se autoři, scenáristka Tereza Brdečková a režisér Robert Sedláček, přidržují doložitelných událostí (třeba vnucené rozhlasové účinkování jak Štěpánkovo, tak Buurianovo), nebo zda volí víceméně smyšlené reálie, které v dané podobě neexistovaly. Mám na mysli nejen smyšlenou postavu herečky, české a česky mluvící Němky Lilly Krallové, jakoby v sobě shrnující tehdejší ženské hvězdy z rodu Gollové, Mandlové, Vítové či Baarové, aniž by jí autoři přiřadili svébytný autonomní rozměr, ale třeba také smyšlené filmy (například Binovec nikdy nenatočil komedii s Vlastou Burianem – zpodobněné „železničářské“ reálie odpovídaly Svitákovu Přednostovi stanice), volně se tu nakládá s divadelními představeními. Zazní rovněž rozhlasové Burianovo vystoupení v antisemitském pořadu, který zesměšňoval i zahraniční odboj - po válce mu to bylo vyčítáno jako projev otevřené kolaborace. Avšak sotvakdo tuší, že původní nahrávka se nedochovala, takže tvůrci ji rekonstruovali dramaticky sice působivě, ale nikoli věrně – Burianův hlas prý měl tehdy působit mdle, měla mu scházet humorná jiskra, což nyní nebylo zohledněno.^{29/} V tomto ohledu do Bohémy vcházejí prvky mockumentu, které nezasvěceného diváka mohou znejistit, ba mystifikovat.

Na údajně pomlouvačný přístup odmítavě reagovali záhy po odvysílání prvních dílů příbuzní filmových postav, které vyčítaly, že popisované události se odehrály jinak, než jak autoři předvedli, že lidé se chovali i smýšleli jinak (Jana Štěpánková, Erik Tabery, Jitka Němcová).^{30/} Historik Petr Koura, jeden z odborných poradců, pak doplňuje, že „*obecně není práce s příbuznými aktéry pro historika jednoduchá, protože často nesnesou jiný pohled než takový,*

jaký se traduje v jejich rodině...^{31/} Redaktorka Lidových novin Jana Machalická naopak zacházení s historickými postavami i seriál samotný hájila, když napsala, že ani tolik chválené **Božské Emě** (režie Jiří Krejčík, 1979) nikdo nevyčítal, že postavu slavné pěvkyně Emy Destinové si fabuluje až příliš volně, že si vymýšlí události, které se nikdy nestaly. Zdůraznila, že „*seriál Bohéma opravdu není dokument a líčí dobu 1939-52 s určitou básnickou licencí, tvůrci s postavami zacházejí podle potřeby.*“^{32/} V případě **Bohémy** je nutné odmítnout jakoukoli souvislost s dokudramatem, ačkoli inscenační uchopení se nijak zvlášť nelišilo od **Českého století** – ostatně žádný takový náznak neprobleskl ve vyjádřeních tvůrců ani v tiskových ohlasech.

Základní téma ovšem své pevné obrysy nikdy neztratilo: jak oba totalitní režimy jedince hřející se na výsluní slávy brutálně zneužívaly, připraveny i násilím je dotlačit k tomu, aby se jim podřídili – a umělcům byla společná touha tvořit (hrát, režirovat...), aniž pokaždé domýšleli míru svého případného provinění či selhání. Jedině provázání spletitého příběhu s událostmi o dvě desetiletí pozdějšími (totiž s vpádem ruských vojsk do Československa v roce 1968) shledávám počinem dosti povrchním a chtěným, přestože již zestárlý svědek oněch válečných i těsně poválečných událostí, tehdy začínající barrandovský dramaturg, se více než rovnocenným účastníkem dramatu stává jeho bohužel mlčenlivým, do sebe zahloubaným pozorovatelem a teprve v odstupu desetiletí i glosátorem, procitajícím ze zborčeného snu o přednostech socialistického zřízení, které pomáhal upevňovat.

Bezdůvodné, byť dramaticky lákavé protažení životní cesty režiséra Martina Friče rovněž do osudných dní roku 1968, kdy končil jeho život, pak opravdu připomíná pateticky zacílenou anekdotu, byť v daném kontextu jistě tragickou, když akcentuje hluboké zklamání i beznaděj. Rozklenutí příběhu nad několika uzlovými okamžiky českých novodobých dějin je však přece jen dosti chtěné. **Bohéma** ne zcela šťastně proplétá doložitelné události s volnými parafrázemi i se zjevnými smyšlenkami a navíc pozornost rozprostírá mezi příliš mnoho postav, mnohdy zbytečně pojednaných příliš prkenně – a tím prkenněji, čím bezprostředněji a spontánněji chtěly působit. Jistě by bylo možné připomínat, že pro zpodobnění údělu umělců v represivních systémech stále funguje jako nedostižný vzor Szabóova mistrné, až expresivně zařáté podobenství **Mefisto** (1981), avšak ten je zcela vzdálený v zásadě didaktickému, „protokolárnímu“ tvaru **Bohémy**, tak režisérově profesní i duchovní vyzrálosti, nemluvě o finančních možnostech České televize.

Bohéma patří mezi díla spíše osvětová, která mají názorně ilustrovat osudové dějinné zlomy, lámající charaktery každého, kdo se ocitne v jejich víru. Nemá potřebu šilhat po nějaké dramatické katarzi, víceméně předkládá sled ploše popisných ateliérových záběrů, jejichž protagonisté buď řeší, jak by se měli zachovat, nebo se věnují své práci, zpravidla herecké ať již před kamerou, v rozhlase nebo na jevišti. Tlaky doléhající na „bohému“ zvenčí jsou pak notně schematické, neživotně popisné, rozpačité ve svém vyznění. Stačí si vybavit třeba barikádovou scénu umístěnou do květnového povstání roku 1945. A s výjimkou Javorského Buriana ani obličejové masky nijak zvlášť nesouzněji se vzezřením původních kumštýřů, jejichž niterné rozpoležení se vytrácí, mechanicky nahrazováno vnějšími, mnohdy bezpříznakovými atributy chování a jednání. Sedláčkův snímek připomíná svého druhu obrázkové leporelo, které má diváka především dojmout a teprve v druhé řadě připomenout i dilemata, v nichž se postavy ocitaly. Přesto kategorické osudky, které v tisku občas zazněly, jsou přehnané a diktované spíše osobní averzí vůči tvůrcům (režiséru) než čímkoli jiným.^{33/}

Bohéma se již dočkala obsáhlých rozborů^{34/}, které zkoumají její výstavbu, nakládání s jednotlivými motivy, herecké zvládnutí, způsob, jakým prezentuje své poselství – a rovněž

by za hlubší prozkoumání stály další obdobně vyprávěné televizní projekty, též kombinující až dokumentaristicky věrné zpodobnění reálných událostí se smyšlenými postavami i motivy. Také šíří didaktický patos, až příliš okatě a školometsky chtějí zdůraznit podle autorů jediný možný náhled a výklad, vytěsňují významovou dvojlomnost událostí i postav. V tomto ohledu nutno upozornit zejména na stylově spřízněná, také moralizující, byť výrazově osobitější, výtvarně i vypravěčsky promyšlenější díla Viktora Polesného **Zločin v Polné** (2016) a **Monstrum** (2017) či Svobodův **Rašín** (2018), ve všech případech životopisné projekty, zachycující konflikt kladných postav s okolním fanatismem, ať již je to antisemitská předpojatost při vyšetřování vraždy v prvním titulu, politickou zvlášť zaviněná zkáza talentovaných umělců, pohlcených monstrózním Stalinovým pomníkem, nebo politický proces s předními českými politiky za první světové války. Dokudramata to nejsou, avšak jejich prvky užívají.

POZNÁMKY

1/ [https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[slova-casti\]=dokudrama&filtr\[slova-presne\]=&filtr\[slova-nektera\]=&filtr\[slova-krome\]=&filtr\[popis\]=ano&filtr\[od\]=&filtr\[do\]=&filtr\[obdobi\]=archiv&filtr\[zanr\]=&filtr\[puvod\]=&filtr\[rozsirene\]=ano&stranka=1](https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[slova-casti]=dokudrama&filtr[slova-presne]=&filtr[slova-nektera]=&filtr[slova-krome]=&filtr[popis]=ano&filtr[od]=&filtr[do]=&filtr[obdobi]=archiv&filtr[zanr]=&filtr[puvod]=&filtr[rozsirene]=ano&stranka=1) (ověřeno k 1.10.2018)

2/ Některé termíny, navržené zahraničními odborníky, jsou málo výstižné či dokonce matoucí. Například francouzský teoretik Guy Gauthier jich cituje hned několik (dokumentární drama, dokumentární fikce, dokumentovaná fikce, fikce jako dokumentární film, fiktivní dokumentární film), aniž by srozumitelně objasnil jejich významy a rozdíly mezi nimi. Viz Guy Gauthier: **Dokumentární film, jiná kinematografie**, Akademie múzických umění v Praze, Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě – Praha/Jihlava 2004, s.261-264. Jindy však pojetí dokumentu bylo široké, připouštělo také inscenační přístup; např. třísvazkový, ve své době reprezentativní Televizní výkladový slovník tvrdí, že dokument zobrazuje „*autentické události v neopakovatelném procesu jejich utváření nebo jako rekonstrukci.*“ (Televizní výkladový slovník A–J, Československá televize – Praha 1978, s.135.)

3/ Dokudramatu se cizozemská literatura hojně věnuje. Výběrově uporňuji na tyto publikace: Javier Maqua: **El docudrama: fronteras de la ficción**, Cátedra - Madrid 1992; Gerhard Lampe: **Fakten und Fiktionen: das Dokudrama im Fernsehen**, Westdeutscher Rundfunk - Köln 2000; Alain Rosenthal: **Why Docudrama?**, South Illinois Univ. Press, 2002; Isabelle Veyrat-Masson: **Télévision et histoire, la confusion des genres: docudramas, docufictions et fictions de réel**, De Boeck - Bruxelles 2008; **Documentary Film Genres : Mockumentary, Mondo Film, Reality Film, Rockumentary, Visual Sociology, Docudrama, Ethnographic Film, Ethnofiction**. Books LLC - Memphis 2010; Derek Paget: **No Other Way to Tell It: Docudrama on Film and Television**, Manchester Univ. Press 2011; Steven N. Lipkin: **Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films Based on True Stories**, Cambridge Scholars Publishing 2011; Florian Mundhenke: **Zwischen Dokumentar- und Spielfilme: zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen**, Springer VS - Wiesbaden 2017.

Existují rovněž práce českých autorů, vesměs kvalifikační texty obhájené na vysokých školách: Richard Komárek: **Dramadoc**, JAMU - Brno 2009 (diplomová práce); David Musil: **Dokudrama**, FAMU - Praha 2013 (disertační práce).

4/ <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1060122383-klepy/20638145209/> (ověřeno k 1.10.2018)

5/ Philip C. Lewis: **DocuDrama**, Harcourt, Brace and World - New York, 1969.

6/ **Československý hraný film II 1930-1945 / Czech Feature Film II 1930-1945**, Národní filmový ústav – Praha 1998, s.203-204.

7/ pk: **Není stále zamračeno**, Filmový přehled, 1950, č.33, nestr.; Jan Jaroš: **Jasný a Kachyňa: prozíraní na pozadí iluzí**. In: Kristian Feilgelson - Petr Kopal (eds.): **Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus**, Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů - Praha 2012, s.422-425.

8/ **Pytel blech** byl nejprve označen za dokument (viz Filmový přehled, 1963, č.7, nestr.), ale později se dočkal přeřazení mezi hraná díla (viz Český hraný film IV 1961/1970 – Czech Feature Film IV 1961-1970, Národní filmový archiv – Praha 2004, s.409-410). **Moravská Hellas** vstupovala do premiéry s nálepkou populárně vědeckého filmu (viz Filmový přehled, 1964, č.40-41, nestr.) a teprve při opětovném uvedení do kin byla překvalifikována na hraný dokument (viz Filmový přehled, 1990, č.8, s.47).

9/ Marek Douša: **Never More**, Reflex, 2017, č.29, s.53; Vojtěch Rynda: **Letošní Karlovy Vary? Války jen na plátně!**, Instinkt, 2017, č.29, s.55; Jindřiška Bláhová: **Svět podle Vítka K.**, Respekt, 2017, č.29, s.29; Vladimír Tupáček: **Ecce homo Nazihomolka**, A2, 2017, č.16, s.11.

10/ Termín mockument (mockumentary) vychází z anglického slovesa „mock“, které lze přeložit jako parodovat, klamat nebo zesměšňovat, a označuje fiktivní dokument, zpravidla zcela hraný počin, který dokumentární vzhled se vši vážností (někdy ovšem také s komediální nadsázkou) jen předstírá. Nejnověji se tímto dramatickým útvarem zabývají Tomasz Baldziński, Dorota Dłużniewska-Urban: **Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska**, Uniwersytet Kardynała S. Wyszyńskiego - Warszawa 2017. Viz též Jan Czech: **Mockumentary jako televizní fenomén**, UK Fakulta sociálních věd - Praha 2014 (bakalářská práce) a Irina Gradovová: **Mockument**, FAMU - Praha 2014 (diplomová práce).

11/ Nejnověji John Gosling: **Waging The War of the Worlds: A History of the 1938 Radio Broadcast and Resulting Panic, Including the Original Script**, McFarland & Company - Jefferson, North Carolina 2009; A. Brad Schwartz: **Broadcast Hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News**, Hill & Wang - New York 2016.

12/ Jiří Hraše: **Požár v rozhlase**, Svět rozhlasu, 2004, č.12, s.13-20.

13/ Základní seznámení přináší Michal Žantovský: **Woody Allen**, Československý filmový ústav - Praha 1990, s. 106-109. Zajímavou interpretaci nachystala např. Tamara Skalska: **Zły duch obrazu. Czy wszyscy jesteśmy Zeligami w rzeczywistości-matriksie?** In: Aleksandra Drzał-Sierocka (ed.): **Zło w kinie**, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej – Warszawa 2012, s.98-105.

14/ Karel Thein: **Rychlost a slzy**, Prostor – Praha 2002, s.316-322.

15/ Jan Jaroš: **Podmanivé bájení o začátcích filmu**, Týdeník Rozhlas, 2000, č.44, s.13.

16/ Hana Neborová: **Vášeň různé kvality i indenty**, Lidové noviny 26.10.2000.

17/ Jan Císař: **Moudrost nesmyslu**, Filmové a televizní noviny, 1967, č.9., s.2; Hana Slavíková: **Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou**, JAMU – Brno 2007, s.63-91.

18/ Ib: **Otrantský zámek Jana Švankmajera**, Film a doba, 1979, č.4, s.236-239.

19/ il: **Ropáci**, Filmový přehled, 1990, č.10, s.37-38.

20/ Svatoslav Gosman: **Taneční mystifikace (rozhovor s režisérkou Jitkou Němcovou)**, Týdeník Československá televize, 1992, č.14, s.24-25.

21/ DH: **Proces, který jednou musí být**, Květy, 1974, č.39, s.56.

22/ Oto Horák: **České století mezi seriózností a podnětnou provokací**, Cinepur, 2015, č. 97, s.32-35 /citované místo na s.32/.

23/ Oto Horák, tamtéž, s.32-33.

24/ Petr Zidek: **České století jako obskurní sled mravních selhání**, Lidové noviny 20.12.2014, s.24-25.

25/ Jiří Hrbas: **Otakar Vávra III.**, Film a doba, 1976, č.6, s.307; Alena Bechtoldová: **Rozhovor s Vojtěchem Traplem – O problémech socialistického realismu**, Film a doba, 1979, č.2, s.64-68.

26/ Pavel Melounek: **Čeští filmaři, něžní barbaři**, Bohemia – Praha 1996, s.21.

27/ Petr Žantovský: **Století Otakara Vávry**, Votobia – Praha 2001, s.69.

28/ Luboš Ptáček: **Současná ideologie ve filmech o normalizaci natočených po roce 2000 v pohledu estetického historismu**. In: Luboš Ptáček, Petr Kopal (eds.): **Film a dějiny 6. Postkomunismus – proměny českého historického filmu po roce 1989**, Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů – Praha 2016, s.88.

29/ Vladimír Just: **Rozpaky, místy trapno**, Reflex, 2017, č.8, s.60-61.

30/ Josef Chuchma: **Bohéma: O fakta jde až v druhé řadě**, Lidové noviny 25.2.2017, s.29.

31/ Zbyněk Vlasák: **S kritikou musíte počítat**, Právo-Salon 9.3.2017, s.55.

32/ Jana Machalická: **Sedláčkův seriál zvedá uměleckou tvorbu**, Lidové noviny 22.2017, s.9.

33/ Jan Rejžek: **Úleva po Bohémě**, Lidové noviny 23.2.2017, s.20; Jan Kolář: **O Bohémě v Lidových novinách a o Bohémě an sich**, Divadelní noviny, 2017, č.5, s.2; Vladimír Just: **Lesk a bída Bohémy**, Divadelní noviny, 2017, č.5, s.10.

34/ Luboš Ptáček: **Hořký život bohémy**, Film a doba, 2017, č.1, s.60-65; Jaroslav Pinkas: **Bohéma – fikce a realita v televizním seriálu**, Cinepur, 2017, č.111, s.76-80.