

# Interdiskurzivita v autobiograficky zaměřených dokumentárních filmech

JAKUB KOPECKÝ

## Interdiscursivity in autobiographically oriented documentary films

**ABSTRACT:** The present study addresses the mixing of different genres, discourses and author identities in two autobiographically oriented documentaries. Based on the theory of communicative genres, the genres of (social) documentary, video diary and home movie are characterized. Then the relations between the elements of social documentary and video diary in the films *Český žurnál: Exekuce* (*Czech Journal: Don't Take My Life*) and *Epidemie svobody* (*Epidemic of Freedom*) are analyzed. On the level of the internal structure of both films, two different thematically defined discourses are identified, realized through verbal and visual semiotic modes: autobiographical and social discourse. The analysis reveals that in *Exekuce*, social discourse prevails and elements of both discourses are mostly juxtaposed (discontinuous mixing), while in *Epidemie svobody*, characterized by the predominance of the autobiographical component, the two discourses are more interconnected (continuous mixing). Elements of social discourse can mostly be attributed to the genre of social documentary in both films, while the autobiographical discourse does not fully correspond to the genre of the video diary: these records of the authors' lives have a hybrid character, thus representing a kind of "documentary diary".

**Key words:** interdiscursivity, mixing of genres and discourses, discourse analysis, communicative genre, multimodality, documentary film, video diary

**Klíčová slova:** interdiskurzivita, míšení žánrů a diskurzů, analýza diskurzu, komunikační žánr, multimodalita, dokumentární film, videodeník

## 1. Úvod

Tradiční dokumentární filmy se podobně jako vědecké nebo žurnalistické popisy a výklady skutečnosti typicky zaměřují na zkoumání a zobrazování druhých. Mnohé z těchto filmů se prezentují jako výpovědi schopné podat objektivní zprávu o světě; filmař v nich hlasem autority přesvědčuje diváky o určitém stanovisku k popisovanému problému. Naproti tomu autobiografický dokument svým upřednostňováním subjektivních hledisek a reprezentací vlastní osoby, rodiny nebo kultury přináší podstatnou revizi tohoto objektivizujícího přístupu. Místo přesvědčování diváků mohou tyto filmy prezentovat filmařův čistě subjektivní pohled na věc a přesouvat tak důraz z persvaze na expresi (Beattie, 2004, s. 106–107; Nichols, 2010, s. 77–78; srov. Anderson, 2006; Renov, 2004).

Vyprávění v první osobě a případně také autorovo vystupování před kamerou přibližuje dokumentu deníku, eseji, event. avantgardnímu či experimentálnímu filmu (Nichols, 2010, s. 77). Autobiografický dokument patří k žánrům, které odpovídají na potřebu sebereflexe a sebevyjádření moderního člověka, spojenou s nárůstem individualismu zejména ve druhé polovině 20. stol. (Burkart, 2010, s. 25–27). Mezi tradiční formy tohoto sebevyjádření náleží dopisy, deníky, autobiografie a jiné druhy egodokumentů, v současné době lze za jejich pokračovatele považovat blogy, vlogy, příspěvky na sociálních sítích a jiné formy online komunikace (ibid.).

V autobiografických dokumentárních filmech bývají autorovy zážitky a reflexe zaznamenávány v různě širokém společenském kontextu. V mnohých z těchto snímků tak lze vysledovat dvě základní tematické složky: události autorova (soukromého) života a určitý obecný společenský problém. S nimi mohou být spojeny různé diskurzy, jejichž prvky se ve filmu mísí. Jako autobiografické zde přitom označují všechny dokumenty s podstatným zastoupením složky tematizující autorův vlastní život včetně těch filmů, ve kterých hrají významnou roli i společenská témata. Autor v těchto snímcích vystupuje jednak jako filmař zkoumající a dokumentující ústřední společenský problém, jednak hraje roli soukromé osoby, která zaznamenává vybrané momenty svého života, předkládá subjektivní reflexe apod. Žánr společenského dokumentu se tak mísí s žánrem videodeníku, popř. rodinného videa, a tím dochází k propojení sféry mediální a běžné každodenní komunikace (srov. Hoffmannová et al., 2016).

Cílem této studie je analyzovat míšení žánrů, diskurzů a identit ve dvou českých autobiografických a zároveň společenských dokumentech. Pokusím se odpovědět na tyto otázky: Jaké jsou vzájemné vztahy mezi uvedenými dvěma tematickými/diskurzními a žánrovými složkami dokumentů, resp. mezi odpovídajícími identitami autora filmu, tj. identitou profesní (dokumentaristickou) a soukromou? V jakých poměrech jsou tyto složky v dokumentech zastoupeny a jakou podobu má jejich míšení? Jaké sémiotické prostředky jsou při reprezentaci a kombinování obou složek ve filmech využívány? Jakou roli přitom hraje verbální jazyk, zejména různé typy promluv (komentář mimo obraz, interakce mezi postavami aj.)?

## 2. Data a metody

Struktura filmového textu<sup>1</sup> je tvořena sérií záběrů s doprovodným (synchronním nebo asynchronním) zvukem, z nichž se mohou skládat jednotlivé scény, popř. jednotky vyšší úrovně (viz odd. 4.1). Dokumentární film tak představuje jakousi koláž různých obrazů, interakcí, komentářů a jiných typů promluv, resp. jejich fragmentů, které jsou prostřednictvím střihu řazeny jeden za druhý nebo se v obrazové a zvukové stopě překrývají. V jednotlivých záběrech mohou být reprezentována odlišná prostředí, postavy z různých sociálních sfér, mluvčí zastávající rozdílné postoje, ideologie apod. Tato struktura umožňuje a stimuluje pluralitu diskurzů, které ve filmu mohou být konfrontovány, srovnávány a mezi nimiž jsou pomocí filmových prostředků konstruovány různé typy vazeb. Stejně tak jsou v mnoha dokumentech kombinovány prvky různých audiovizuálních žánrů.

V této studii podrobně analyzuji míšení diskurzů a žánrů videodeníku a společenského dokumentu ve dvou autobiograficky zaměřených dokumentech: *Český žurnál: Exekuce* (2016) a *Epidemie svobody* (2017). Ty byly vybrány v rámci analýzy několika desítek

---

<sup>1</sup> S pojmem textu zde pracuji v širokém, tj. sémiotickém, resp. sociálněsémiotickém smyslu (viz Iedema, 2001, s. 187). K pojetí filmu jako textu srov. Wildfeuer (2014, s. 6n.).

českých dokumentárních filmů z posledních dvaceti let, při níž jsem identifikoval třináct dokumentů s podstatnou autobiografickou složkou<sup>2</sup> a několik dalších snímků, v nichž hrají autobiografické prvky méně důležitou roli. Důvodem pro výběr uvedených dvou filmů byla skutečnost, že oba popisují konfrontaci jedince – autora/autorů – se systémem: státem, resp. některou z jeho institucí, a v obou dochází v různé míře k hybridizaci soukromé a veřejné sféry. Na základě jejich shodných rysů jsou tedy oba filmy dobře srovnatelné, zároveň se však od sebe v některých podstatných rysech odlišují – mimo jiné ve způsobu, jakým jsou v nich kombinovány elementy různých diskurzů a žánrů, takže na nich lze dobře ukázat různé podoby interdiskurzivity.

Metodologicky je studie založena na kombinaci prvků teorie komunikačních žánrů (Luckmann, 2007 [1986]; Günthner – Knoblauch, 1995), Faircloughovy kritické analýzy diskurzu (Fairclough, 1992, 2004), multimodální analýzy, zejména sociálněsemiotického přístupu (Jewitt, 2017a; Kress – Leeuwen, 2001; Iedema, 2001), a filmových studií (Nichols, 2010; Bordwell – Thompsonová, 2011). Při analýze diskurzů a žánrů v multimodálním filmovém textu se zaměřuji především na verbální složku, která se na jejich konstruování ve zkoumaných dokumentech podílí nejvýznamnější měrou, zatímco obrazová složka a její vztah k verbálním promluvám jsou v této studii z prostorových důvodů analyzovány méně detailně.

### 3. Komunikační žánry, intertextualita a interdiskurzivita

Žánry byly v literární vědě, lingvistické antropologii i jinde tradičně chápány především jako nástroje pro klasifikaci a uspořádání textů/promluv (srov. Briggs – Bauman, 1992). Naproti tomu sociologicky a lingvisticky založená teorie komunikačních žánrů je pojímá jako ustálené a do jisté míry závazné komplexní komunikační formy, které se podílejí na zprostředkování společensky relevantního vědění (Luckmann, 2007 [1986]; Günthner – Knoblauch, 1995; Kaderka, 2013; srov. Auer, 2014, s. 166–175). Z funkčního hlediska jsou komunikační žánry definovány jako „*historicky a kulturně specifická, předstrukturovaná a komplexní řešení pro opakující se komunikační problémy*“ (Günthner – Knoblauch, 1995, s. 8; kurziva v originále; překlad Kaderka, 2013, s. 92).

Teorie komunikačních žánrů rozlišuje tři strukturální roviny těchto komunikačních forem: **Rovina vnitřní struktury** zahrnuje všechny textové/znakové rysy komunikátu, jako jsou prozodické, lexikální, gramatické, stylistické a rétorické prostředky, kompoziční formy, jazykové variety, obsahové prvky, mimika, gestikulace aj. V audiovizuálních žánrech, využívajících médium filmu nebo videa, je vnitřní struktura tvořena např. pohybem kamery, délkou a velikostí záběrů, střihovými technikami, synchronním/asynchronním zvukem, přítomností/nepřítomností hudby a jejím stylem, přítomností/nepřítomností voice-over komentáře aj. **Rovina vnější struktury** se týká vazby komunikačních žánrů

---

<sup>2</sup> Kromě uvedených dvou snímků to jsou filmy *Domov* (2008), *Auto\*Mat* (2009), *Mých posledních 150 tisíc cigaret* (2013), *Cukr-blog* (2014), *Český žurnál: Gadžo* (2014), *Zákon Helena* (2016), *Nerodič* (2017), *Můj neznámý voják* (2018), *Bílá na bílé* (2020), *Český žurnál: Slepice, virus a my* (2020) a *Milý tati* (2021).

k sociálnímu kontextu. Zahrnuje spjatost žánrů s určitým komunikačním prostředím a s určitými typy uživatelů, institucionální distribuci komunikačních žánrů nebo distribuční kanály, jimiž se komunikát dostává od mluvčího k posluchači (Kaderka, 2013). Součástí této roviny je i vztah žánrů k sociální moci, kterou tyto komunikační formy mohou v různé míře odrážet a produkovat (srov. Briggs – Bauman, 1992). **Interakční rovina** (označovaná mj. i jako rovina situační, viz Günthner – Knoblauch, 1995, s. 13) zahrnuje dialogickou realizaci komunikátu, tj. nejrůznější interakční jevy popsané konverzační analýzou, např. střídání replik, sekvenční strukturu, preferenční organizaci, opravy, signalizování recipientské role apod. Tato rovina je nejvíce rozvinutá v dialogických, především orálních žánrech, jako jsou různé typy interview. V dialogických žánrech šířených pomocí masmédií, mezi něž patří i dokumentární film, je třeba rozlišovat dvě interakční roviny: Interní interakční rovina zahrnuje interakci mezi osobami vystupujícími v daném komunikátu (např. mezi účastníky televizní debaty, sociálními herci v dokumentárním filmu), zatímco externí interakční rovina se týká působení daného komunikátu na diváka (Kaderka, 2013, s. 100).

Teorie komunikačních žánrů chápe žánry jako formy, které usnadňují mluvčím komunikaci tím, že jim nabízejí vyzkoušené komunikační postupy (Kaderka, 2013, s. 83). Tato koncepce tedy primárně předpokládá snahu mluvčích přizpůsobit svou promluvu zvolenému žánru. Naproti tomu Briggs a Bauman (1992) popisují také jiné typy vztahů mezi textem a žánrem. Žánr má v jejich pojetí intertextovou povahu: jestliže se promluva pojí s určitým žánrem, děje se tak na základě jejího vztahu k dřívějším promluvám – nikoli však ke konkrétním textům, ale k zobecněnému či abstrahovanému modelu produkce a recepce promluv. Žánrová intertextualita může na jednu stranu podporovat uspořádanost, jednotnost a ohraničenost textů, na druhou stranu však může přispívat i k jejich roztržitosti, heterogenosti a neohraničenosti (Briggs – Bauman, 1992, s. 147). Konkrétní text příslušnému žánrovému modelu nikdy dokonale neodpovídá, mezi promluvou a žánrem proto vždy vzniká určitá intertextová distance (*intertextual gap*). V různých textech (a typech textů) jsou využívány rozdílné strategie v přístupu k této distanci: některé se ji snaží minimalizovat tak, aby byl text co nejsnadněji žánrově interpretovatelný; jiné texty naopak maximalizují svou vzdálenost od žánru, a tím se distancují od pretextů, zdůrazňují tak např. individuální kreativitu a inovativnost mluvčího/pisatele (jak je časté v západní umělecké literatuře 20. a 21. století), vzpírají se hegemonickým strukturám spojeným s etablovanými žánry apod. (ibid., s. 149).

Briggs a Bauman (1992) zmiňují také proces míšení žánrů, který ještě rozšiřuje možnosti manipulace s intertextovou distancí textu. Podrobně se žánrovou hybridizací zabývá N. Fairclough v rámci své koncepce interdiskurzivity (diskurzivní hybridity). Interdiskurzivitu vymezuje jako míšení diskurzů, žánrů a/nebo stylů v textech (Fairclough, 2004, s. 218; Fairclough, 2011). Diskurzy přitom definuje jako různé způsoby reprezentování aspektů světa, žánry jako různé způsoby jednání (v interakci) a styly jako způsoby bytí („ways of being“), tj. různé sociální a osobní identity (Fairclough, 2004, s. 26, 214–216). Hybridizaci diskurzů klade Fairclough do souvislosti se sociálními změnami, jako jsou komodifikace či „marketizace“ veřejných služeb, např. vzdělávání, nebo různé aspekty globalizace.

Fairclough se zabýval interdiskurzivní hybriditou a jejím vztahem k sociálním změnám v různých sociálních sférách. Kromě zmíněné komodifikace veřejného diskurzu zkoumal např. politický diskurz ve Velké Británii, změny v mediálním diskurzu, např. v žánrech a stylech televizních pořadů o politice, globalizační a transformační procesy ve střední a východní Evropě aj. (viz Fairclough, 2011). Dobře známý je jeho pojem konverzacionalizace, tj. pronikání diskurzivních praktik soukromé sféry do mediálního diskurzu (Fairclough, 1995, s. 89) či obecněji do veřejné sféry (srov. Hoffmannová, 2016b). Z dalších autorů se interdiskurzivitě věnuje např. Bhatia (2010, 2017), který zkoumá především míšení žánrů v profesní komunikaci. V českém prostředí se míšením stylů, žánrů, identit nebo diskurzivních praktik v nových i klasických médiích zabývají např. Hoffmannová (2019), Homoláč – Mrázková (2019), Mareš (2019), Homoláč et al. (v tisku) aj.

V této studii se zaměřuji především na hybridizaci žánrů v dokumentárních filmech a v rámci popisu vnitřní struktury a interakční roviny filmů analyzuji také míšení diskurzů, vymezených primárně tematicky (viz níže). Všímám si také střídání různých identit autorů vystupujících v dokumentech (na rozdíl od Fairclougha však identity nezahrnuji pod pojem stylu). Při popisu jednotlivých žánrů zastoupených ve zkoumaných snímcích vycházím z teorie komunikačních žánrů, především z jejího vymezení strukturních rovin (viz výše).

#### **4. Žánry kombinované v autobiografických dokumentech**

V tomto oddíle podávám stručnou charakteristiku žánru dokumentárního filmu včetně jeho podtypu společenského dokumentu, dále videodeníku a domácího/rodinného videa, jejichž prvky jsou kombinovány v autobiografických dokumentech zkoumaných v této studii. Nejpodrobněji se přitom věnuji vymezení dokumentárního filmu, který představuje základní žánr zkoumaných multimodálních textů; v rámci jeho popisu vymezuji také analytické kategorie, s nimiž v rozboru filmů pracuji. U videodeníku, resp. domácího/rodinného videa se soustředím hlavně na ty rysy žánru, které jsou relevantní z hlediska jeho míšení se společenským dokumentem.

##### *4.1. Dokumentární film*

Vzhledem k mimořádné heterogenosti žánru dokumentárního filmu je značně obtížné vymezit jeho hlavní rysy, které jej odlišují od jiných audiovizuálních žánrů. Významnou rolí přitom hrají zejména rozdíly mezi filmem dokumentárním a fikčním (hraným).<sup>3</sup> Na rozdíl od fikčního filmu se dokument výrazně opírá o schopnost vyvolat dojem autentické reprezentace světa, který sdílíme. Toho je dosahováno mimo jiné

---

<sup>3</sup> Z hlediska druhu použitých nahrávacích technologií není mezi dokumentem a fikčním filmem (ale také např. amatérským videem) v současné době zpravidla žádný podstatný rozdíl: v těchto žánrech dnes dominuje technologie digitálního videa (Porybná – Zajícová, 2012, s. 46n.).

pomocí konvencí bližších dokumentárnímu než fikčnímu filmu, jako je mluvený komentář, natáčení na autentických místech, práce s neherci vystupujícími ve svých každodenních rolích (označovanými i jako „sociální herci“) nebo zkoumání sociální problematiky (Nichols, 2010, s. 15–16). Ve srovnání s vědeckými nebo žurnalistickými popisy světa přitom v dokumentu hraje důležitější roli svébytný pohled dokumentaristy na reprezentovaný výsek skutečnosti. Podle klasické definice Johna Griersona představuje dokumentární film „tvůrčí zpracování reality“ („creative treatment of actuality“; Grierson, 1933, s. 8; srov. Kerrigan – McIntyre, 2010). Tato formulace charakterizuje dokument jako film, který není ani fikčním výtvozem, ani reprodukováním faktů; dokument čerpá z historické skutečnosti a referuje k ní, zobrazuje ji však ze specifické perspektivy (Nichols, 2010, s. 27).

Z hlediska **vnější struktury** dokumentárních filmů, tj. jejich sociálních aspektů, je podstatné, kdo se podílí na jejich tvorbě a jaké je institucionální zázemí jejich tvůrců. Přestože jsou v současné době nástroje pro tvorbu filmu díky digitálním technologiím mnohem dostupnější než dříve, autory dokumentů v oficiální distribuci (televizní vysílání, kino) jsou zpravidla i dnes kvalifikovaní filmaři, absolventi dokumentaristických či jiných filmových, popř. žurnalistických oborů apod. Profesionální výroba a distribuce dokumentárního filmu je komplexní proces, který zpravidla trvá měsíce až roky a je do něj kromě hlavního autora (režiséra) obvykle zapojeno mnoho dalších aktérů (producent, kameraman, zvukař, dramaturg, střihač, autor hudby, distributor a mnoho jiných). Vzhledem k časové, personální a materiální náročnosti výroby profesionálních dokumentů je většina tvůrců závislá na finanční podpoře filmových a jiných institucí (v českém prostředí je to zejména Česká televize, Státní fond kinematografie, evropské granty aj.), popř. neziskových organizací, soukromých subjektů nebo veřejnosti (např. formou crowdfundingových kampaní) (Porybná – Zajícová, 2012, s. 37n.; Česálková, 2014, 2019). Důležitá je také činnost platform a institucí, jako je Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava nebo Institut dokumentárního filmu, které dokumentární film podporují formou vzdělávání, publikační činnosti, distribučních projektů apod. (Česálková, 2014; Španihelová, 2019). Hlavními distribučními kanály profesionálních dokumentů jsou televizní vysílání, kinodistribuce, filmové festivaly, VOD portály,<sup>4</sup> online televize a jiné formy internetové distribuce (Porybná – Zajícová, 2012; Česálková, 2019).

Ve **vnitřní struktuře** dokumentárního filmu, resp. audiovizuálních žánrů obecně, lze rozlišit dvě základní složky: obrazovou a zvukovou stopu. Obraz a zvuk mohou být spojeny dvěma základními typy audio-vizuální vazby: Synchronní spojení je charakterizováno simultánností zvukového a obrazového fenoménu; obrazový fenomén je v něm prezentován jako zdroj zvuku (pohybující se ústa, kapky deště dopadající na zem apod.). Při asynchronním spojení není zdroj zvuku viditelný, popř. je ukázán v jiném časovém bodě (Mareš, 1992, s. 80n.; srov. Chion, 1994, s. 63n.; Kaderka, 2013, s. 95). Zachycení

---

<sup>4</sup> VOD = *video on demand*, video na požádání, např. Dafilms.cz (viz <<https://dafilms.cz/>>) nebo Aerovod (viz <<https://aerovod.cz/>>).

obrazu a zvuku v audiovizuálním textu umožňuje uplatnění těchto základních sémiotických modů (viz Kress, 2017): pohyblivé a statické obrazy, hudba, zvuky (hluky, ruchy) a verbální jazyk v mluvené i psané formě (Mareš, 1992, s. 65n.; Stöckl, 2004, s. 13<sup>5</sup>).

Filmový text je tvořen sérií záběrů a doprovodným zvukem. Záběr představuje jeden obraz nepřerušovaný střihem se statickým nebo pohyblivým rámováním, tedy část filmu mezi dvěma střihy, kterou kamera natočila bez přerušení (Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 646; Porybná – Zajícová, 2012, s. 24). Několik záběrů může v narativním filmu tvořit scénu, tj. část odehrávající se ve stejném čase a prostoru (Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 644). Někteří autoři pracují také s vyššími analytickými jednotkami filmové struktury, jejich vymezení se však liší. Různě bývá definována např. sekvence (srov. Iedema, 2001, s. 189, a Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 644). V této studii budu termínem sekvence označovat sérii záběrů (popř. pouze jeden záběr) asynchronně spojených s jedním ohraničeným úsekem voice-over komentáře (tj. komentáře mimo obraz, viz níže). Takto spojené záběry mohou zachycovat různé situace či prostředí a ve vztahu k obsahu verbálního sdělení slouží jako jeho ilustrace, doklady, vysvětlení, specifikace, nebo naopak mohou tvořit jeho protipól apod. (srov. Nichols, 1976, s. 45; 2010, s. 183).

Na **interní interakční rovině** (týkající se interakcí mezi postavami filmu) lze zaznamenat jednak (spontánní) každodenní rozhovory mezi sociálními herci, jednak různé typy institucionálních interakcí, v nichž některý z účastníků reprezentuje určitou instituci. Mezi nimi má významné postavení interview s postavami vedené zpravidla režisérem či jiným členem autorského týmu (štábu). Vedle toho se v mnoha dokumentech vyskytují promluvy, které nejsou v rámci filmu zapojeny do jazykové interakce mezi postavami. Patří mezi ně promluvy postav, např. různých expertů, pronášené na kameru; takto může realizovat (synchronní, bezprostřední) komentář i režisér vystupující v dokumentu, popř. moderátor.<sup>6</sup> Dále sem patří asynchronní komentář mimo obraz, tzv. voice-over. Tyto (v rámci interní interakční roviny „monologické“) promluvy jsou přímou součástí **externí interakční roviny**, tj. jejich primárním adresátem je divák.

Bližší pozornost je třeba věnovat zejména voice-over komentáři. Ten podle Mareše (1992) představuje „distancovan[ou] řeč, tj. řeč pojednávající o zobrazovaném dění [...] z externí perspektivy – z pozdějšího časového bodu a/nebo z odlišného prostoru (k němu patří i abstraktní prostor, v němž hovoří mluvčí stojící „nad věcí““ (Mareš, 1992, s. 146;<sup>7</sup> srov. také např. Chion, 1999; Plantinga, 1997, s. 158–162). Voice-over komentáře se od (spontánních) promluv realizovaných v interakci odlišují některými stylovými rysy. Jedná se zpravidla o promluvy připravené a čtené, chybějí v nich proto typické prvky mluvené syntaxe, jako jsou opravy, restarty, hezitační zvuky, ztrácení větné perspektivy apod.

<sup>5</sup> Stöckl (2004, s. 13) rozlišuje mezi základními mody (ve filmu jsou to obraz, jazyk, zvuk a hudba) a jejich variantami (např. obrazy dynamické a statické, jazyk mluvený a psaný aj.).

<sup>6</sup> Přítomnost moderátora je typická zejména pro televizní dokumenty (srov. Chovanec, 2016).

<sup>7</sup> Marešův výklad se věnuje primárně hranému filmu, jeho charakteristiku komentáře však lze vztáhnout i na film dokumentární.

(srov. Hoffmannová – Homoláč – Mrázková, 2019), vyznačují se naopak plynulostí a typickými prozodickými vlastnostmi čtených projevů.

Je potřeba zmínit se také o rozdílech v zaznamenávání promluvy a ve vztahu mezi obrazem a promluvou v synchronní a asynchronní nahrávce obrazu a zvuku (viz výše). V synchronní nahrávce promluvy (interakce mezi postavami nebo monolog postavy na kameru) zvuk zachycuje verbální složku promluvy, zatímco obraz ukazuje zdroj promluvy a/nebo jeho bezprostřední okolí, tj. zaznamenává mluvící postavy včetně neverbálních prvků jejich projevu a/nebo situační kontext interakce. Mezi promluvou a obrazem tak existuje vztah časoprostorové souměznosti. V asynchronní nahrávce (voice-over komentář nebo jiný typ promluvy mimo obraz) zvukový záznam promluvy není provázán s obrazovým záznamem mluvčího, takže nejsou zachyceny neverbální prvky promluvy ani viditelné složky komunikační situace. Mezi promluvou a obrazem je pomocí stříhu vytvářen určitý (v různé míře interpretovatelný) významový vztah, např. vztah věcné souvislosti.

Ve filmech analyzovaných v této studii jsou přítomny zejména prvky tzv. společenského (sociálního) dokumentu. Pro vymezení tohoto významného subžánru dokumentárního filmu je podstatná především jeho vnitřní struktura. Jako společenský dokument označují takový nefikční film, jehož hlavním tématem je určitý (aktuální) společenský problém (srov. Nichols, 2010, s. 258–266). Jako příklady lze uvést témata některých snímků z cyklu *Český žurnál* vysílaného Českou televizí:<sup>8</sup> nízkopříjmová zaměstnání (*Hranice práce*), rovnost žen a mužů (*Teorie rovnosti*), kojenecké ústavy a přechodná pěstounská péče (*V nejlepším zájmu dítěte*), branná výchova dětí (*Výchova k válce*) aj. Pokud autor ve společenském dokumentu promlouvá v první osobě, popř. sám vystupuje před kamerou jako jedna z postav, konstruuje zde svou identitu jako dokumentarista zkoumající nebo popisující určitý společenský problém (srov. Beattie, 2004, s. 106).

#### 4.2. Videodeník

Videodeník je podtypem žánru deníku. Jako deníky bývají označovány chronologicky řazené, zpravidla datované osobní záznamy. Mezi hlavní rysy tohoto žánru (z hlediska jeho vnitřní struktury) patří bezprostřednost záznamu, autentičnost sebevyjádření a věcná informativnost (Mocná, 2004, s. 98). Základní variantou deníku jsou záznamy formou psaného textu, doplněného případně o obrazovou složku (fotografie, kresby apod.), vedle toho však existují i deníky založené primárně na jiném sémiotickém modu, resp. jiné existenční formě jazyka, jako je audiodeník, fotodeník, komiksový deník nebo právě videodeník.

Z hlediska interakční roviny deníku je podstatná zejména otázka, zda je text určen ke zveřejnění. Na základě toho se rozlišuje autochtonní/primární deník, který má autokomunikační charakter, představuje tak autorův dialog se sebou samým, a deník otevřený, jenž je od počátku určen ke zveřejnění (Mocná, 2004, s. 99).

---

<sup>8</sup> Viz <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/>>. Cit. 10. 2. 2022.



Jako videodeníky označují osobní, důvěrně laděná videa, jejichž hlavním tématem je autorův (soukromý) život, jeho každodenní činnosti, zážitky, myšlenky, pocity apod. (srov. Beattie, 2004, s. 117–119; Goosen, 2014–2015, s. 5). Autorem videodeníku může být jak amatér, tak profesionální filmař, v obou případech však autor v rámci videa konstruuje svou identitu jako soukromá osoba. Jedná se buď o videa pořizovaná pro soukromé potřeby, nebo o otevřené videodeníky zveřejňované v současné době především na internetu, kde jsou umísťovány zpravidla na serverech, resp. sociálních sítích určených pro sdílení videí (zejm. Youtube; následující příklady čerpám z tohoto serveru), popř. na osobních stránkách autora.<sup>9</sup>

Videodeník může být tvořen primárně promluvami na kameru, v nichž autor analogicky k psanému deníku verbálně popisuje své denní zážitky, pocity apod.;<sup>10</sup> tyto promluvy, v nichž mluvčí nezřídka přímo oslovuje diváky, jsou součástí externí interakční roviny. Vedle toho však audiovizuální médium umožňuje autorovi některé jevy týkající se jeho života (místa, lidí, předměty, události aj.) přímo zaznamenávat a ukazovat divákům prostřednictvím pohyblivého obrazu a synchronního zvuku; tyto záběry jsou zpravidla provázeny autorovým mluveným komentářem, který je pronášen synchronně během natáčení (diegetická promluva).<sup>11</sup> V rámci těchto záznamů života bývají zachycovány i (každodenní) rozhovory autora s dalšími postavami, popř. postav mezi sebou (interní interakční rovina). Videodeníky obvykle neobsahují interview.

Ve srovnání s dokumentárními filmy, ale i s některými jinými žánry amatérského videa (jako jsou videa youtuberů zaměřená na různá společenská témata) mají videodeníky zpravidla jednodušší vnitřní strukturu. To souvisí s jejich užším tematickým zaměřením. Např. video „DENNÍ VLOG Z KARANTÉNY #1“ Rotha Welldena (viz pozn. 11) je desetiminutový sestřih několika záběrů, v nichž autor natáčí sám sebe (a několikrát také svou přítelkyni) při běžných činnostech jednoho dne v karanténě během první vlny epidemie covid-19. Kromě úvodní znělky a závěrečných titulků obsahujících přidanou hudbu je zvuk vždy synchronní, vlastní video neobsahuje vizuální nebo zvukové efekty ani hudbu. V titulcích ani v komentáři není uvedena žádná zmínka o tom, že by autor při výrobě videa spolupracoval s jinou osobou nebo nějakou institucí.

#### 4.2.1. *Domácí/rodinné video*

K videodeníku má blízko žánr domácího/rodinného videa, který lze do určité míry považovat za jakýsi rodinný videodeník (resp. deníkový záznam). Typické domácí video

---

<sup>9</sup> Videodeníky mají blízko k žánru vlogu (srov. Goosen, 2014–2015), většina videí na serveru Youtube označených jako vlog má deníkový charakter. Podle širšího pojetí se však vlogy neomezují na deníková videa, ale jejich základní složkou je monolog pronášený na kameru, ve kterém vloger přímo oslovuje diváky (Benson, 2017, s. 120; Burgess – Green, 2009, s. 145; srov. Kopecký, v tisku). V této studii se přikláním k termínu videodeník, který zahrnuje i deníková videa nepublikovaná na internetu, resp. neurčená ke zveřejnění.

<sup>10</sup> Viz např. video s názvem „♥ Můj rok 2014 ♥“ youtuberky Pavlinna17 (viz <[https://www.youtube.com/watch?v=n\\_5GEvWYzWI](https://www.youtube.com/watch?v=n_5GEvWYzWI)>, cit. 10. 2. 2022).

<sup>11</sup> Viz např. video „DENNÍ VLOG Z KARANTÉNY #1 – GWC Rouška“ youtubera Rotha Welldena (viz <<https://www.youtube.com/watch?v=0ILBzk8Y6tg>>, cit. 10. 2. 2022).

je amatérský audiovizuální záznam každodenního života v rodinné/domácí sféře, dříve zpravidla needitovaný, pořizovaný v „bezstarostném“ volném čase (*casual leisure*); obvyklými náměty jsou výlety, dovolené, svátky, oslavy, běžný rodinný život apod. (Czach, 2014, s. 30, 36; srov. Schneiderová, 2004).

Také domácí videa, dříve pořizovaná téměř výhradně pro soukromé potřeby a určená divákům z řad rodinných příslušníků a přátel, sloužící k zachycení vzpomínek a jako prostředek rodinné historiografie, jsou dnes v čím dál větší míře zveřejňována a sledována prostřednictvím internetu. Původně „soukromý“ žánr tak ukazuje svou schopnost promlouvat ke globálnímu publiku (Rascaroli – Young – Monahan, 2014, s. 1–2).

Mezi osobním videodeníkem a domácím videem může být v některých případech neostrá hranice. Např. v analyzovaném dokumentu *Epidemie svobody* mají scény, v nichž vystupují jeden nebo oba rodiče (a autoři filmu) s malou dcerou při každodenních činnostech, oslavách apod., zřetelný charakter rodinného videa. Naproti tomu scény, ve kterých oba protagonisté reflektují své rozhodování o tom, zda nechat dceru očkovat, nebo zaznamenávají události související s očkovaním, mají spíše charakter videodeníku (tvořeného dvojicí autorů) s prvky rodinného videa, protože tematika řešení závažného životního problému se žánru typického rodinného videa, charakterizovaného bezstarostností, do značné míry vymyká. Z důvodu neostroty hranice mezi oběma žánry ve zkoumaném materiálu rezignuji v této studii na jejich přesné rozlišení a dále budu pracovat pouze s žánrem videodeníku, přičemž rodinné video zde chápu jako jeho podtyp.

## 5. Soukromé a veřejné v autobiografickém dokumentu

Před vlastní analýzou míšení žánrů ve dvou dokumentech je třeba zmínit se o problematice faktoru veřejnosti/neveřejnosti (srov. Mareš, 2016, s. 19n.). V autobiografických dokumentech je vztah mezi soukromým a veřejným značně komplikovaný. Dokumentarista v nich často vystupuje před kamerou a zaznamenává mimo jiné události svého soukromého života. Zásadním rysem soukromí je přitom jeho neviditelnost, skrytost před zraky veřejnosti, oddělení soukromého prostoru od veřejné sféry (Burkart, 2010, s. 24). Tím, že autor prezentuje prvky svého soukromí prostřednictvím filmu široké veřejnosti, své soukromí (a soukromí svých blízkých) sám narušuje a potenciálně v různé míře také zkresluje. Soukromé promluvy tak vznikají s vědomím mluvčích, že mohou být zveřejněny v dokumentu, a tento faktor může ovlivnit jejich obsah i formu. Z žitého soukromí postav se stává soukromí reprezentované, které vstupuje do veřejného prostoru, a do značné míry tak ztrácí svůj privátní charakter.

Přestože se však již v dokumentu nejedná o autenticky soukromé situace, některé znaky privátnosti v nich zůstávají zachovány: interakce se odehrávají mezi osobami navzájem blízkými – rodinnými příslušníky či přáteli – a v typicky privátním prostředí, tj. v prostoru vymezeném pro soukromý život (jehož privátnost je jen dočasně narušena), tedy zejména v prostředí domova autorů nebo jejich blízkých; interakce také nesou typické rysy každodenních mluvených dialogů (srov. Hoffmannová, 2016a). Tyto situace a interakce zde proto budu dále zjednodušeně označovat jako soukromé, přičemž je třeba mít na paměti jejich specifickou, veřejně-soukromou povahu.

## 6. Míšení žánrů: *Český žurnál: Exekuce*

Film *Český žurnál: Exekuce* (2016, stopáž 64 min.; dále jen *Exekuce*) je v úvodní znělosti, tzn. v jednom z typů paratextů (Genette, 1997), psanou formou označen jako „autorský dokumentární film“;<sup>12</sup> jako „dokument“ je film metatextově žánrově kategorizován i na webu České televize.<sup>13</sup> V následující analýze se zaměřím na žánrové prvky obsažené v tomto multimodálním textu podle strukturních rovin vymezených teorií komunikačních žánrů (viz odd. 3).

### 6.1. Vnější struktura

Z hlediska vnější struktury má snímek *Exekuce* všechny vlastnosti profesionálního dokumentárního filmu. Jeho autorkou – tvůrkyní námětu a scénáře, režisérkou a střiháčkou – je vystudovaná dokumentaristka Andrea Culková (dále AC), zkušená tvůrkyně dokumentárních filmů (např. *Cukr-blog* z roku 2014). Cyklus *Český žurnál*, jehož je *Exekuce* součástí, produkuje Česká televize ve spolupráci se společností Hypermarket film. Podle závěrečných titulků se na vzniku filmu kromě hlavní autorky podíleli producenti, dramaturgové, kameramani, zvukaři aj. Film měl premiéru na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava (2016) a byl uveden na festivalu Jeden svět (2017). Snímek byl zařazen do vysílání České televize a je dostupný ke zhlédnutí online z jejích webových stránek (odkaz viz v pozn. 13) a na VOD portálu Dafilms.cz.<sup>14</sup>

### 6.2. Vnitřní struktura a interakční rovina

Při rozboru vnitřní struktury filmu se zaměřím především na analýzu jeho tematických složek a na nich založených diskurzů. Tyto diskurzy mají těsný vztah k typům promluv v dokumentu, tj. k jeho interakční rovině. Vnitřní strukturu zde proto popisují společně s interakční rovinou.

#### 6.2.1. Tematické linie a diskurzy

Jak je zřejmé už z názvu filmu, jeho tématem je problematika exekucí. Hned po úvodním záběru následuje přibližně pětiminutová emotivní scéna, která zachycuje dva exekutory provádějící exekuci v autorčině domácnosti. V dalších scénách autorka zaznamenává různé události související s řešením následků exekuce, jako je vyřizování půjčky v bance kvůli zablokovaným účtům, snaha odvolat se proti exekuci, návštěva „sociálky“, každodenní interakce s dětmi a partnerem týkající se složité finanční situace a nakonec

<sup>12</sup> K pojmu „autorský dokument“ srov. Česálková (2014, s. 52–56).

<sup>13</sup> Viz <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/215562262600003/>>. Cit. 10. 2. 2022.

<sup>14</sup> Viz <<https://dafilms.cz/director/1738-andrea-culkova>>, <<https://www.ji-hlava.cz/filmy/cesky-zurnal-exekuce>>, <<https://www.jedensvet.cz/archive2/rocnik/2017>>, <<https://dafilms.cz/film/10113-cesky-zurnal-exekuce>>. Cit. 10. 2. 2022.

zastavení exekuce s pomocí půjčky od kamarádky. Vedle toho se film věnuje systému exekucí obecně: autorka natáčí sněm exekutorů, dražbu exekučně zabavených věcí, vede rozhovory s exekutory, ministrem spravedlnosti, dlužníky, podniká cesty do zahraničí, aby zjistila, jaká je situace dlužníků v jiných zemích atd. Na základě shromážděných informací pak ve filmu ostře kritizuje český systém exekucí.

V dokumentu se tak prolínají dvě základní tematické linie: 1. případ autorčiny vlastní exekuce včetně dopadů na její rodinu, 2. systém exekucí v Česku, jeho sociální, politické, morální a jiné aspekty. Z těchto subtémat vycházejí dva různé diskurzy filmu: autobiografický diskurz (o exekuci) a společenský diskurz o exekucích. Oba diskurzy jsou tedy vymezeny primárně na základě hlavního tématu, o němž pojednávají (srov. Nekvapil – Hoffmannová – Hajičová, 2016, s. 350; Homoláč, 2009, s. 29). Autobiografický a společenský diskurz jsou částečně provázány s žánrovými prvky videodeníku a společenského dokumentu, které se ve filmu vyskytují, neodpovídají jim však v plné míře (viz odd. 6.2.6).

Společenský diskurz zahrnuje jednak reprezentaci obecného systému exekucí, který je tvořen zejména relevantními institucemi a jejich praktikami, jednak obsahuje reprezentaci individuálních případů konkrétních dlužníků, na které byla uvalena exekuce a s nimiž autorka ve filmu vede rozhovory – jejich příběhy vesměs slouží k ilustraci různých společenských problémů spojených s exekucemi.

Je evidentní, že autobiografický a společenský diskurz o exekucích spolu těsně souvisejí, protože také případ autorčiny exekuce lze zahrnout do jevu exekucí jako společenského problému. Z hlediska konstruování filmového textu a jeho působení na recipienty je však podstatný rozdíl v tom, jestli je daný jev pojednán pouze jako obecný společenský problém, nebo je prezentován příběh konkrétního individua, které se s problémem osobně potýká, z jeho autobiografické perspektivy, umožňující prezentovat vlastní prožívání zkoumaného problému. Tyto aspekty mají zásadní vliv i na žánrové charakteristiky výsledného textu, které jsou předmětem zkoumání této studie.

Před podrobnější analýzou obou uvedených diskurzů je třeba popsat základní typy promluv, které se v dokumentu vyskytují.

## 6.2.2. *Typy a charakteristika promluv v Exekuci*

### A. Interakce

Interakce mezi postavami jsou součástí interní interakční roviny filmu. Z hlediska typů interakčních situací a sociálních charakteristik účastníků lze v dokumentu rozlišit následující typy interakcí:

1. Soukromé každodenní interakce mezi AC a jejími rodinnými příslušníky v prostředí domova; AC v nich hraje roli soukromé osoby. Tématy jsou řešení rodinných (finančních, organizačních) problémů spojených s exekucí, okrajově také obecný systém exekucí.
2. Institucionální interakce:
  - a) Interakce AC se zástupci institucí při řešení problémů spojených s její exekucí; AC je v roli soukromé osoby (dlužníka).

- b) Interview se soukromými respondenty – dlužníky a návštěvníky dražeb; AC je v roli dokumentaristky. Tématy jsou individuální případy exekucí respondentů, jejich život dlužníků nebo nakupování zabavených věcí na dražbách, občas s přesahy do obecného systému exekucí.
- c) Interview se zástupci institucí – s exekutory, prezidentkou Exekutorské komory, ministrem spravedlnosti Robertem Pelikánem aj. (některá z těchto interview vede autorka společně s novinářem Janem Němcem); AC je v roli dokumentaristky. Tématy jsou různé aspekty systému exekucí v Česku.
- d) Veřejné institucionální interakce – jednání sněmu Exekutorské komory, jednání Zastupitelstva městské části Praha 8, na němž AC vystupuje s interpelací; AC je v roli dokumentaristky. Tématy jsou systém exekucí v Česku a provádění exekucí na Praze 8.

Interakce typu 1 a 2a) jsou převážně součástí autobiografického diskurzu, zatímco typy 2b–d) jsou součástí diskurzu společenského.

## B. Voice-over komentář

Komentář mimo obraz je součástí externí interakční roviny. V *Exekuci* pronáší voice-over komentáře režisérka AC, která je zároveň hlavní postavou filmu. Jedná se tedy o komentář diegetický, tj. ukotvený ve světě zobrazeném ve filmu (srov. Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 113–114). Tento komentář má zároveň subjektivní povahu: mluví jej realizuje částečně v první osobě jako promluvu postavy zapojené do představeného dění – viz níže př. (1) (srov. Mareš, 1992, s. 147). Autorčiny komentáře se týkají jak její vlastní exekuce, tak systému exekucí a jeho společenských aspektů.

Voice-over v *Exekuci* má typické stylové a prozodické rysy připraveného a čteného projevu (viz odd. 4.1 a také př. 3 a 4 níže). Na morfologické rovině je charakterizován spisovnými koncovkami, objevuje se v něm však stylově příznakové lexikum – nápadné je časté užívání expresivních výrazů, jimiž autorka posiluje subjektivnost komentáře: *osud nebo moje **blbost** rozhodly; už si připadám jako **idiot**; tak jsem do něj **narvala** dost peněz.*

V následujících dvou oddílech je podán přehled témat, aktérů a sémiotických modů obou diskurzů filmu a je uvedeno několik jejich ukázek.

### 6.2.3. Autobiografický diskurz

**Téma:** případ autorčiny vlastní exekuce

**Aktéři:** režisérka AC v pasážích týkajících se její exekuce, její rodina (tři děti a partner), zástupci institucí, s nimiž autorka při řešení své exekuce vstupuje do interakcí: exekutoři, zaměstnankyně banky, úřednice „sociálky“<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Tito institucionální aktéři jsou zároveň aktéry společenského diskurzu o exekucích, protože jsou součástí systému exekucí nebo s ním jejich činnost úzce souvisí; při interakcích s autorkou týkajících se jejího individuálního případu je však chápány jako součást autobiografického diskurzu.

## Sémiotické mody:

1. mluvený jazyk, a to v těchto typech promluv:
  - a) voice-over komentáře, viz př. (1)
  - b) každodenní i institucionální interakce
2. pohyblivé obrazy: záběry aktérů autobiografického diskurzu, jejich neverbální komunikace a prostředí, v nichž se jejich interakce odehrávají, tj. zejména autorčina domácnost, ale i úřady apod. Příslušnost těchto záběrů k autobiografickému diskurzu divák vyvozuje z kombinace obrazové a verbální složky.

V následující ukázce autobiografického diskurzu promlouvá autorka formou voice-over komentáře:

(1)<sup>16</sup> (9:09–9:28)

AC = Andrea Culková

AC: exekutor mi zablokoval všechny účty. (..) tak mi okamžitě naskakují další dluhy. (..) u telefonního operátora, na nájemném, i zdravotní pojišťovně. město na odvolání ještě nezareagovalo. (.) potřebuju peníze. (.) rychle.

Tento komentář je v obrazové stopě provázen několika ilustračními záběry.<sup>17</sup> V první skupině záběrů staví autorka na stole „domeček“ z několika platebních, slevových a jiných karet, který následně cvrknutím prstu zboří. Tato vizuální metafora, aktualizující idiomatické přirovnání *zhroutit/sesypat se jako domeček z karet*, má zřetelný významový vztah k obsahu komentáře: různé karty lze chápat jako symboly subjektů, jejichž služeb autorka využívá a k nimž komentář odkazuje (viditelná je zde mimo jiné kartička zdravotní pojišťovny), celou stavbu pak jako systém materiálního zajištění AC a její rodiny. Zboření domečku symbolizuje destruktivní zásah zvnějšku – zablokování účtů v důsledku exekuce –, který vede ke zhroucení tohoto systému, tj. k autorčině insolvenční. Vizuální metafora tedy činí viditelným, rozvíjí a intenzifikuje autorčin verbální popis vlastní obtížné životní situace.

Příklad (2) je ukázkou autobiograficky zaměřené každodenní interakce. Jedná se o úryvek rozhovoru mezi AC a jejím synem (pravděpodobně školního věku), který se odehrává v prostředí jejich domova:

(2) (10:48–11:13)

syn: a kolik je ta částka?

AC: jaká částka?

syn: tý exekuce.

AC: m: no: nevím přesně. asi o- pětáosumdesát tisíc nebo tak nějak no. to záleží kolik si napočítaj.

(...)

syn: tolik?

(..)

AC: no, tak oni si tam spočí- napočítaj všechny (.) blbosti, a to vyroste takhle strašně (.) vysoko.

<sup>16</sup> Promluvy byly přepsány podle transkripčních zásad používaných v korpusu DIALOG (viz Kaderka – Svobodová, 2006). Přehled transkripčních značek je uveden na konci tohoto textu.

<sup>17</sup> Z prostorových důvodů zde není možné dokládat obrazovou složku příkladů pomocí obrázků ani uvádět vždy její popis. Při popisu se soustředím pouze na ty prvky, které pokládám za relevantní pro výklad utváření smyslu multimodálního textu s ohledem na téma této studie.

#### 6.2.4. Společenský diskurz

**Témata:** systém exekucí v Česku i v jiných zemích, exekuce jako společenský problém; případy konkrétních dlužníků, na něž byla uvalena exekuce

**Aktéři:** AC v pasážích týkajících se společenských aspektů exekucí, zástupci institucí, tj. politici (ministr spravedlnosti, starosta Prahy 8), exekutoři, dále dlužníci vystupující ve filmu, návštěvníci veřejných dražeb aj.

#### Sémiotické mody:

1. mluvený jazyk, a to v těchto typech promluv:
  - a) voice-over komentáře, viz př. (3) a (4)
  - b) institucionální interakce: veřejné interakce, interview se zástupci institucí i se soukromými respondenty; okrajově také každodenní interakce
2. pohyblivé obrazy: záběry poskytují vizuální informace o aktérech tohoto diskurzu, jejich neverbální komunikaci a prostředích, v nichž se jejich interakce odehrávají (např. sál, ve kterém se koná sněm Exekutorské komory, byt respondenta apod.).

Následují dvě ukázky společensky zaměřených voice-over komentářů. V některých komentářích autorka uvádí faktické informace o problematice exekucí v Česku, které přitom podává ze své subjektivní perspektivy (3), jiné mají charakter obecných, nezřídka moralizujících úvah o společnosti (4).

(3) (34:16–34:34)

AC: překvapilo mě že nepřehlášené trvalé bydliště je jeden z nejčastějších důvodů, proč lidé končí v exekuci. prostě se o problému nedovědí včas. (.) stejně jako mě překvapilo že osmdesát procent dlužníků je takzvaně aktivních. rádi by svůj problém řešili, jen momentálně prostě nemohou. ...

(4) (53:17–54:14)

AC: ... kolik lidí je lapeno v pastích depresí a pocitech životních selhání ... západní kultura žije v časech největšího dostatku. přesto lidé nejsou šťastní. ... posun od individuální odpovědnosti přímo před bohem či vyšším mravním principem. k individualismu jako legitimaci prospěchářské neodpovědnosti. (.) to je to, na co dojedeme. (.) všichni.

#### 6.2.5. Míšení autobiografického a společenského diskurzu

Většinu scén nebo sekvencí filmu lze přiřadit pouze k jednomu z diskurzů vymezených výše: např. úvodní exekuční scéna je zřetelně autobiografická, zatímco následující scéna se odehrává na sněmu exekutorů, reprezentuje tedy společenský diskurz filmu. K míšení tak dochází v rámci filmu mezi těmito úseky. Kromě toho se však i uvnitř některých scén/sekvenčí vedle sebe ocitají prvky autobiografického a společenského diskurzu. Tyto případy míšení jsem v *Exekuci* zaznamenal jen ve voice-over komentářích.

Autorčinu komentáři uvedenému v př. (5) předchází sekvence záběrů, během níž zaznívá televizní zpráva oznamující, že na přerovského exekutora T. Vránu, který provádí i autorčinu exekuci, bylo podáno trestní oznámení. Poté zaznívá následující komentář.

(5) (15:58–16:33)

AC: exekuce nám bohužel pořád běží. (.) i když našeho exekutora vyslýchá policie. (.) skoro milión lidí je v exekuci. (.) za každou tou zabavenou věcí je příběh. (...) tohle viselo v ložnici nějaké babičky nad postelí, (.) tohle v obývací, (..) v kuchyni. (.) tohle má hodnotu tak akorát pro nás s mírou. při oslavách nagána sme se seznámili. (.) může prodej těchhle vzpomínek vůbec umořit nějaké dluhy?

Během komentáře zní pomalá, zádumčivá hudba. Promluva je provázena mimo jiné řadou krátkých záběrů na předměty, které byly zřejmě exekučně zabaveny (na některých jsou viditelné lístky s nápisem „Pojato do soupisu movitého majetku ve věci...“), jako jsou kožené motorkářské bundy, pracovní náradí, dvě pornografická DVD, tři zarámované obrazy: barvotisk Marie s Ježíškem krmícím holuby (při slovech „tohle viselo v ložnici nějaké babičky nad postelí“), motiv Hradčan („tohle v obývací“) a vlčích máků („v kuchyni“), dále několik VHS kazet, na jedné z nich nápis „Nagano 1998“ (při slovech „tohle má hodnotu tak akorát pro nás s mírou. při oslavách nagána sme se seznámili.“) a další.

První dvě výpovědi komentáře („exekuce [...] vyslýchá policie.“) navazují na předcházející televizní zprávu o exekutoru Vránovi a rozvíjejí autobiografický diskurz dokumentu, druhá z nich se přitom dotýká i diskurzu společenského. Následuje tematický předěl a další výpověď „skoro milión lidí je v exekuci.“ už zřetelně náleží pouze k diskurzu společenskému, stejně jako následující výpovědi „za každou tou zabavenou věcí je příběh. tohle viselo [...] v kuchyni.“

K tematickému posunu (v rámci společenského diskurzu) od počtu lidí v exekuci k příběhům zabavených věcí je využita obrazová složka. Výpověď „za každou tou zabavenou věcí je příběh.“ jen volně navazuje na předchozí text, přímo však odkazuje k paralelním záběrům (pomocí zájmena *tou*). V následující výpovědi „Tohle viselo [...] v kuchyni.“ se vazba mezi promluvou a obrazem ještě zesiluje: mluvčí pomocí zájmena *tohle* postupně „ukazuje“ na tři konkrétní nástěnné obrazy na záběrech a vztahuje k nim jednotlivé části komentáře.

V této linii pokračuje i další výpověď, jež se vztahuje k záběru VHS kazet a „ukazuje“ opět pomocí zájmena *tohle* na zobrazený předmět. Komentář zde však překvapivě přepíná ze společenského zpět do autobiografického diskurzu: VHS kazeta zřejmě pochází z majetku autorky a jejího partnera Míry a podle mluvčí má hodnotu jen pro ně. AC tak zařazuje svůj autobiografický případ mezi případy ostatních dlužníků (na základě shodných rysů, které tyto případy řadí do stejné kategorie „exekuce majetku“), a tím dochází k těsnému propojení autobiografického a společenského diskurzu. Poslední věta úryvku má formu obecné úvahy, zřejmě ji proto lze vztáhnout jak ke společenskému, tak k autobiografickému diskurzu. Mluvčí zde implicitně poukazuje na nesmyslnost zabavování věcí, jejichž finanční hodnota je zanedbatelná, zatímco pro bývalé majitele mohou mít značnou sentimentální hodnotu.

Motiv zabavených věcí je v komentáři pojednán značně emotivně – představování si příběhů zabavených věcí a užití příkladu obrazů zabavených babičce směřuje diváka ke vcit'ování se do obětí exekucí a sympatizování s nimi. Přechodem do autobiografického diskurzu je naléhavost komentáře a obrazů ještě intenzifikována: odkaz k vlastní (citové) újmě způsobené exekucí může působit přesvědčivěji než popis případů jiných, neznámých lidí.



Podobně dochází ke střídání společenského a autobiografického diskurzu a autorčiny profesní a soukromé identity také v př. (6). Komentář zde navazuje na interview s prezidentkou Exekutorské komory, v němž mluvčí hovoří o postavení exekutorů v Česku a zmiňuje i s tím související rozhodnutí Ústavního soudu. Podrobný rozbor tohoto příkladu z prostorových důvodů vynechávám.

(6) (19:50–20:36)

AC: zákony, výklady práva, ústavní soud. (.) o jaké příběhy konkrétních lidí se tady jedná? (.) proměňuji se v psychologa, a poslouchám nekonečné hodiny jeden hororový příběh za druhým. (.) lidem se vždy uleví, (.) domluvíme se na spolupráci. (.) ale v den natáčení zveřejnění svého příběhu odmítnou. (..) už si připadám jako idiot. skoro milion lidí je v exekucích, a já nemůžu nikoho ulovit. (.) nějak to ale chápu. (.) zítra má přijet maminka mého přítele, a i my se stydíme. a o naší exekuci jsme zatím nikomu z blízkých neřekli. (.) člověk je nechce nervovat. stačí že to prožívají děti. ...

Následující komentář pochází ze závěrečné části filmu. Začátek pasáže navazuje na scénu, v níž je reprodukována část internetového videa Miroslava Sládka o exekucích.

(7) (01:01:50–01:02:27)

AC: a tím to celé končí. (.) tady tím mistrem povstalým z hrobu devadesátých let, a dalšími populisty. kteří využívají situace jen ke své propagaci. protože to politici nijak dlouhodobě systematicky neřeší. (.) já si nakonec půjčila od kamarádky a tím jsem tu svou exekuci zastavila. (.) přála bych si aby se z pastí exekucí a dluhů dostaly i další statisíce lidí. (.) nástrojů a zkušeností jak celý systém zlepšit je tu spousta. všichni chceme přece žít normální spokojený život, pokud možno bez dluhů. ...

Na rozdíl od sekvence v ukázce (5), v níž text komentáře k promítaným obrazům přímo odkazuje, v př. (7) hraje obraz ve vztahu k promluvě méně důležitou roli. Záběry provázející tento komentář jsou ilustrační, tj. vizuálně dokreslují verbální sdělení: vidíme na nich AC se dvěma syny procházet kolem provozovny úvěrové společnosti s velkým nápisem PŮJČKY, model bytového domu s detaily vybavení jednotlivých bytů aj. Tyto obrazy mají svůj význam z hlediska působení sdělení na diváka, pro porozumění verbálnímu textu však nejsou nezbytné.

První část úryvku, tematizující politické zneužívání a neřešení problému exekucí („a tím to [...] systematicky neřeší.“), je součástí společenského diskurzu o exekucích. Svůj negativní vztah k politikovi polistopadové éry M. Sládkovi mluvčí vyjadřuje expresivním atributem „mistr povstalý z hrobu devadesátých let“. Poté komentář přechází do autobiografického diskurzu: AC zde uzavírá příběh své exekuce – popisuje její zastavení s pomocí půjčky od kamarádky. Následně se promluva vrací ke společenskému rozměru exekucí: autorka vyjadřuje přání, aby se i ostatní dlužníci dostali „z pastí exekucí a dluhů“. K přechodu z autobiografického do společenského diskurzu je tedy využit vztah analogie: to, co se podařilo jí samotné, přeje AC i ostatním lidem. (Mezi tímto přáním a předchozí výpovědí je přitom jistý obsahový rozpor: autorka podle svých slov vlastní exekuci zastavila pomocí půjčky, takže se sama z dluhů zřejmě zatím nedostala.)

Další výpověď („Nástrojů a zkušeností...“) pak pokračuje v realizaci společenského diskurzu, přičemž navazuje na pasáž z úvodní části textu „protože to politici nijak dlouhodobě systematicky neřeší“. Obě výpovědi se vztahují ke kritizovanému systému exekucí,

v prvním případě k jeho neřešení, ve druhém k možnostem jeho zlepšení. V poslední výpovědi úryvku se autobiografická a společenská sféra prolínají – mluvčí se odvolává na všeobecně sdílenou potřebu „žít normální spokojený život“ a přitom formou inkluзивního plurálu hovoří za sebe i za všechny lidi. V př. (7) je tedy do promluvy věnované různým politickým a sociálním aspektům exekucí včleněna autobiografická pasáž o případu autorčiny vlastní exekuce, AC tak v komentáři střídá profesní (dokumentaristickou) a soukromou identitu.

Jak jsem se pokusil uvedenými ukázkami doložit, v *Exekuci* jsou autobiografický a společenský diskurz od sebe zpravidla zřetelně odděleny. Všechny každodenní i institucionální interakce lze přiřadit pouze k jednomu z nich. Míšení diskurzů uvnitř scén a sekvencí jsem v dokumentu zaznamenal pouze ve voice-over komentářích. Ani v nich však zpravidla nedochází k těsnému propojení prvků obou diskurzů, ale spíše jsou v promluvě kladeny vedle sebe; pouze v místech přechodu od jednoho diskurzu k druhému se někdy vyskytují výpovědi, v nichž se autobiografická a společenská sféra prolínají. Prvky obou diskurzů jsou v textu komentáře kombinovány na základě různých významových vztahů, především analogie a příslušnosti různých jevů ke stejné kategorii.

#### 6.2.6. *Vztah autobiografického a společenského diskurzu k žánrovým složkám dokumentu*

Prvky společenského diskurzu v *Exekuci* reprezentují žánr společenského dokumentu. Voice-over komentáře obsahující informace o daném společenském problému, interview s relevantními respondenty i záznamy veřejných institucionálních interakcí jsou typickými prvky tohoto žánru. Méně jednoznačné jsou žánrové relace autobiografického diskurzu. Tematicky tento diskurz náleží k videodeníku: jeho předmětem jsou události autorčina života. Z kontextu celého filmu je však zřejmé, že se nejedná o autentický audiovizuální deník (jako „deník“ ostatně tyto pasáže nejsou ve filmu ani explicitně prezentovány), ale o (kvazi)deníkové záznamy pořizované pro potřeby natáčeného dokumentu (pokud by se jednalo o původní videodeník, který by byl až ex post zařazen do filmu, autorka by se o tom v dokumentu pravděpodobně zmínila). Nakolik byl obsah deníkových záběrů při jejich pořizování podřizován filmovému scénáři (např. formou stylizace natáčených rodinných interakcí) a nakolik se jednalo o autentický záznam událostí soukromého života, není z výsledného filmu bez znalosti pozadí natáčení zřejmé. Autobiografické záběry mají profesionální kvalitu, to je však vzhledem k autorčině dokumentaristické profesi nestaví nutně mimo žánr deníku. Samotný fakt natáčení deníkových scén a promluv pro potřeby dokumentu (implikující minimálně potenciální přizpůsobování obsahu deníku scénáři filmu) však z těchto záznamů činí hybridní materiál na pomezí deníku a dokumentu, tedy jakýsi „dokumentární deník“.

### 7. Míšení žánrů: *Epidemie svobody*

Stejně jako *Exekuce* je i snímek *Epidemie svobody* (2017, stopáž 68 min.) para- a metatextově jednoznačně žánrově zařazen: v úvodních titulcích je označen jako „autorský

dokumentární film“ (srov. výše) a na webu filmu je charakterizován jako „dokument“.<sup>18</sup> Následující analýza žánrových a diskurzivních prvků a jejich míšení je strukturována obdobně jako u předchozího snímku.

### 7.1. Vnější struktura

Také *Epidemie svobody* lze z hlediska vnější struktury označit za profesionální dokumentární film. Autory jeho námětu a režiséry jsou manželé Tereza Reichová a Hynek Reich Štětka. T. Reichová se podílela i na scénáři, jedná se o její absolventský film na katedře dokumentární tvorby FAMU (Reichová, 2016). Dokument produkovala Česká televize, FAMU a společnost Cinepoint. Kromě režisérské dvojice se na tvorbě filmu podíleli producenti, dramaturgové, kameramani, střihač, zvukařka, autor hudby aj. *Epidemie svobody* měla premiéru na festivalu Jeden svět (2017), snímek byl zařazen do vysílání České televize a je dostupný online z jejich webových stránek (odkaz viz v pozn. 18), zhlédnout jej lze také na portálu Dafilms.cz.<sup>19</sup>

### 7.2. Vnitřní struktura a interakční rovina

#### 7.2.1. Tematické linie a diskurzy

Protagonisty filmu jsou oba režiséři, Tereza a Hynek.<sup>20</sup> Jeho hlavním tématem je povinné očkování dětí, kterým se autoři zabývají v souvislosti s narozením své dcery. Viz následující voice-over komentář z úvodní části filmu:

(8) (2:03–2:41)

HR = Hynek Reich Štětka, TR = Tereza Reichová

HR: žofka se narodila před půl rokem. (.) v česku je povinné očkování proti devíti nemocem, a přitom víme, že ve většině západní evropy je očkování dětí dobrovolné. (.) máme obavy. dítě našich kamarádů má trvalé postižení, a prý je to z hexavakcíny. je to další z věcí, co nás znejišťuje, a tak chceme očkování žofky posunout, abychom měli čas zjistit si víc.

(...)

TR: jako filmařka, sem na malou kameru začala naše rozhodování zaznamenávat, a točila sem všechno, co by na něj mohlo mít vliv.

Část komentáře pronášena Terezou je spojena se záběrem, ve kterém si autorka doma před zrcadlem připevňuje na prsa malou sportovní kameru. Tento záběr poskytuje divákům důležitou informaci o tom, jakým způsobem byla natočena velká část záběrů filmu, a zároveň v součinnosti s komentářem prezentuje vizuální znaky autorčiny dvojí identity filmařky a soukromé osoby (viz níže).

<sup>18</sup> Viz <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10770801627-epidemie-svobody/>>. Cit. 10. 2. 2022.

<sup>19</sup> Viz <<http://www.cinepoint.cz/project/epidemic-of-freedom/>>, <<https://www.jedensvet.cz/archive2/rocnik/2017/34489-epidemie-svobody/>>, <<https://dafilms.cz/film/10187-epidemie-svobody/>>. Cit. 10. 2. 2022.

<sup>20</sup> Na rozdíl od autorky předchozího snímku Andrey Culkové označují autoři *Epidemie svobody* v analýze jejich křestními jmény, protože se jimi v dokumentu vzájemně oslovují, zatímco v promluvách zaznívajících v *Exekuci* se autorčino jméno (ani příjmení) nevyskytuje.

Ve filmu následují scény zachycující většinou interakce hlavních i vedlejších postav na téma dětského očkování: diskuse Terezy s Hynkem, rozhovory Terezy s matkou, interakce režisérky s lékaři týkající se např. možnosti odložení očkování, interview s pediatrem kritizujícím povinné očkování, konzultace s právníčkou, jednání zdravotního výboru Poslanecké sněmovny, demonstrace proti povinnému očkování a další. Autoři také dokumentují své podání žaloby proti státu týkající se povinného očkování (viz př. 15). Kromě toho film zachycuje každodenní rodinný život protagonistů během několika prvních let Žofčina života: její hry, interakce s okolím, oslavu narozenin apod.

Jak avizuje Tereza v úvodním komentáři, film zaznamenává proces jejího a Hynkova rozhodování o tom, zda nechat dceru naočkovat povinnými vakcínami, přičemž jsou zachyceny i různé aspekty politiky povinného očkování v Česku a související společenské jevy. V závěru filmu Žofka ve věku tří a půl let dosud nebyla očkována. Tento stav však není výsledkem jednoznačného a definitivního rozhodnutí obou rodičů, ale spíše jejich nerozhodnosti, jak vyplývá z Terezina vyjádření v předposlední scéně filmu.

Podobně jako v *Exekuci* tak lze i v *Epidemii svobody* vysledovat dvě hlavní tematické linie, z nichž vycházejí dva různé tematicky vymezené diskurzy o očkování: rozhodování autorů o tom, zda nechají očkovat svou dceru (autobiografický diskurz o očkování); systém a politika povinného očkování v Česku, jeho společenské aspekty (společenský diskurz o očkování). Před podrobnější analýzou těchto diskurzů budu i zde nejprve popsány základní typy promluv, které se v dokumentu vyskytují.

## 7.2.2. Typy a charakteristika promluv v *Epidemii svobody*

### A. Interakce

Z hlediska typů interakčních situací a sociálních charakteristik účastníků lze v dokumentu rozlišit následující typy interakcí:

1. Soukromé každodenní interakce mezi Terezou, Hynkem, jejich dcerou Žofkou, Terezinou matkou, epizodicky také dalšími rodinnými příslušníky; Tereza a Hynek hrají roli soukromých osob. Tématy jsou argumenty pro a proti očkování dětí, rozhodování o (ne)očkování dcery, společenské aspekty očkování i různé každodenní záležitosti.
2. Institucionální interakce
  - a) Interakce se zástupci institucí: rozhovor Terezy s pediatričkou při návštěvě ordinace, telefonát s pracovnící očkovacího centra, konzultace Terezy a Hynka s advokátkou Z. Candigliotou a další; Tereza a Hynek jsou v roli soukromých osob (rodičů) a občanů. Tématy jsou různé aspekty dceřina očkování, právní záležitosti spojené se žalobou proti státu aj.
  - b) Interview se zástupcem instituce: rozhovor s pediatrem kritickým k povinnému očkování; Tereza je v roli dokumentaristky. Tématy jsou zdravotní i společenské aspekty očkování.
  - c) Veřejné institucionální interakce: debata v České televizi o pořadu Utajená data, jednání Výboru pro zdravotnictví Poslanecké sněmovny o novele zákona o ochraně veřejného zdraví, demonstrace proti povinnému očkování a další; Tereza je v roli dokumentaristky. Tématy jsou různé společenské (politické) aspekty očkování.

Interakce typu 1 a 2a) obsahují prvky autobiografického i společenského diskurzu (viz níže), zatímco typy 2b–c) jsou součástí společenského diskurzu.

Na rozdíl od *Exekuce* neobsahuje *Epidemie svobody* interview se soukromými respondenty, ale pouze jednu scénu skupinové diskuse v kavárně s několika matkami, které rozebírají své postoje k očkování; tato interakce nemá zcela jasný status – není zřejmé, za jakých okolností se matky sešly ani v jakém je Tereza vztahu k jednotlivým účastnicím, zda se tedy jedná spíše o interakci každodenní, nebo institucionální. Zároveň je v *Epidemii svobody* méně interview s institucionálními respondenty – film obsahuje pouze jedno rozsáhlejší interview s pediatrem. Naproti tomu jsou zde výrazněji zastoupeny každodenní soukromé interakce mezi oběma protagonisty, jejich dcerou i dalšími příbuznými.

## B. Voice-over komentář

Voice-over komentáře pronášejí v dokumentu střídavě oba autoři. Stejně jako v předchozím filmu jsou i v *Epidemii svobody* komentáře realizovány částečně v první osobě jako promluvy osob zapojených do představeného dění, jedná se tedy o komentáře diegetické a subjektivní (viz výše). Tyto promluvy tematizují jak vlastní rozhodování o (ne)očkování dcery včetně souvisejících pocitů a aktivit protagonistů (autobiografický diskurz), tak různé společenské aspekty očkování – autoři komentují oficiální i neoficiální diskurzy o očkování apod. (společenský diskurz). Mnohé z těchto komentářů také uvádějí kontextuální informace k různým scénám filmu, představují např. mluvčí vystupující v institucionálních interakcích. Většinu těchto komentářů stylizují autoři pomocí 1. osoby plurálu jako svůj společný hlas, viz např.: „a tak chceme očkování žofky posunout, abychom měli čas zjistit si víc“; „ale čím víc sme četli, tím víc sme se začali bát“ apod. Své spoluautorství ještě víc zdůrazňují v komentáři týkajícím se jejich žaloby proti státu tím, že se ve čtení jednotlivých pěti bodů žaloby oba střídají (viz př. 15; srov. také př. 8).

Komentáře v *Epidemii svobody* mají stejně jako v *Exekuci* typické stylové a prozodické rysy čteného projevu, vyznačují se zejména plynulostí a specifickou melodií. Projev obou mluvčích je zároveň charakterizován zřetelnou neškoleností, projevující se neortopickou výslovností, místy redukovanou artikulací, nevyrovnaným mluvním tempem apod. Na morfologické a občas i syntaktické rovině jsou v některých pasážích užity stylově nižší prostředky. Jedná se hlavně o obecněčeské koncovky nebo prvky mluvené syntaxe, např.: „nemoci který nám přišly nejdůležitější“; „s ostatníma počkat“; „protichůdný informace“; „všema úředníma nutnostma“; „z hlediska zákona sme lidmi kteří když odmítáme očkování svého dítěte, tak se dopouštíme přestupku pro ohrožení veřejného zdraví“. Tyto prostředky se nacházejí v promluvách autobiografického i společenského diskurzu.

## C. Monolog na kameru

*Epidemie svobody* obsahuje i jednu scénu, ve které Tereza pronáší monolog na kameru. Tento typ promluvy je stejně jako voice-over komentář součástí externí interakční roviny (viz výše). Scéna je tvořena dvěma na sebe navazujícími záběry, v nichž autorka sedí doma za stolem, kamera zabírá pouze její ruce a poprsí, zatímco hlava je mimo záběr. V monologu autorka emotivně reflektuje aktuální rodinnou situaci, konkrétně ukončení kojení dcery. Ve zvukové stopě je v pozadí chvílemi slyšet křik Žofky, kterou ve vedlejší

místnosti uspává Hynek. Tuto situaci klade mluvčí do určité (poměrně volné) souvislosti s hlavním tématem filmu:

(9) (34:52–35:06)

TR: ... to je hrozný. sem byla přesvědčená, že budu kojit dva roky a nedala sem to (...)  
(posmrkává) (tady) furt řešíme., jak se rozhodovat s vočkováním, (.) (ty jo) tudle rozhodnutí je možná daleko brutálnější.

Scéna je součástí autobiografického diskurzu a kvůli své reflexivnosti a intimnímu rázu má zřetelně deníkový charakter.

V následujících dvou oddílech jsou představena témata, aktéři a sémiotické mody autobiografického a společenského diskurzu filmu.

### 7.2.3. *Autobiografický diskurz*

**Témata:** rozhodování autorů o (ne)očkování dcery, události jejich soukromého života

**Aktéři:** Tereza, Hynek, Žofka, Terezina matka a další příbuzní autorů; zástupci institucí, s nimiž autoři vstupují do interakcí při řešení očkování dcery: pediatřička, pracovnice očkovacího centra, advokátka Zuzana Candigliota (k příslušnosti institucionálních aktérů ke společenskému diskurzu srov. pozn. 15)

#### **Sémiotické mody:**

1. mluvený jazyk, a to v těchto typech promluv:

- a) voice-over komentáře
- b) každodenní i institucionální interakce
- c) monolog na kameru, viz př. (9)

2. pohyblivé obrazy: záběry aktérů tohoto diskurzu, jejich neverbální komunikace a prostředí, v nichž se jejich interakce odehrávají, např. byt Terezy a Hynka, ordinace při návštěvě dětské lékařky aj. Příslušnost těchto záběrů k autobiografickému diskurzu divák vyvozuje z kombinace obrazové a verbální složky.

V textu jsem nezaznamenal žádný voice-over komentář, který by měl výhradně autobiografický obsah. Všechny kombinují osobní tematiku s prvky společenského diskurzu. Ukázky jsou proto uvedeny níže v oddíle 7.2.5 věnovaném míšení obou diskurzů. Následuje ukázka autobiograficky zaměřené interakce mezi Terezou a Hynkem:

(10) (14:42–15:44)

TR: ty fakt žofku vůbec nechceš očkovat?

HR: já nevím, no já na to nechci odpovídat.

(.)

TR: seš si jistej? nebo nejseš si jistej.

HR: jestli sem si jistej (.) neočkováním? já to nevím. (...) nejvíc z těch věcí děděj lidi v tý linii těch matek. ne: otců. ... máš prostě autoinunitní ((myšleno autoimunitní)) onemocnění máš posraný astma. a já s tebou žiju, a strašně bych si (.) nepřál aby to měla žofka.

(...)

TR: takže kdybych neměla astma tak by: eh to nebyl takovej strašák to očkování?

HR: já mysím že fakt nebyl.

...

#### 7.2.4. Společenský diskurz

**Témata:** systém povinného očkování v Česku, očkování jako společenský problém

**Aktéři:** Tereza a Hynek v pasážích týkajících se společenských aspektů očkování, lékaři, politici, účastníci demonstrace proti povinnému očkování, účastníci veřejné debaty v České televizi, advokátka Zuzana Candigliota<sup>21</sup> aj.

#### Sémiotické mody:

1. mluvený jazyk, a to v těchto typech promluv:
  - a) voice-over komentáře
  - b) institucionální i každodenní interakce
2. pohyblivé obrazy: záběry poskytují vizuální informace o aktérech tohoto diskurzu, jejich neverbální komunikaci a prostředích, v nichž se jejich interakce odehrávají (např. ordinace pediatra, sál, ve kterém se koná jednání zdravotního výboru Poslanecké sněmovny, aj.).

Následující úryvek veřejné interakce pochází z demonstrace proti povinnému očkování, která se konala v Praze na Palackého náměstí před Ministerstvem zdravotnictví. Na demonstraci vystoupil také ministr zdravotnictví, který zde povinné očkování hájil. Ukázka zachycuje jeho interakci s moderátorkou a řadovými účastníky demonstrace:

(11) (53:16–54:32)

MOD = moderátorka, SN = Svatopluk Němeček, ministr zdravotnictví

MOD: pane ministře ... nám vlastně manželé: eh (chodurovi) vyprávěli svůj příběh se svým chlapcem, kdy jim bylo potvrzeno neurologem i lékařem, že vlastně po očkování, a vy ho tady také vidíte šimonka. šimonek je tady s náma, eh (jo:) tak vlastně narozen zdravý chlapec po očkování skončil na invalidním vozíku, ...

SN: nezbyvá eh: jako (.) rodič jiným rodičům vyslovit vyslovit své svou hlubokou hluboký soucit s tím, když je jakékoli dítě, jakkoli postiženo. protože si prostě dovedu představit co rodiče prožívají, ať ať je to nemoc, ať je to úraz, ať je to cokoli dalšího a rozumím tomu a pak dou veškeré argumenty stranou, a a u člověka nastupují emoce. a chápu to. ale, na druhé straně neznám, a n- n- nejsem schopen teď komentovat jednotlivé případy, co bylo nebo nebylo příčinou, ...

Moderátorka v ukázce konfrontuje ministra zdravotnictví S. Němečka s případem chlapce přítomného na demonstraci, upoutaného na invalidní vozík údajně v důsledku očkování. V daném kontextu popis tohoto případu zjevně plní funkci argumentu proti povinnému očkování, které ministr ve svých předcházejících replikách hájil. Němeček ve své reakci nejprve vyjadřuje rodičům chlapce „hluboký soucit“ (k tomu využívá odkaz na sdílenou sociální identitu rodiče, která mu umožňuje rétoricky se s nimi identifikovat). Následně však v zájmu hájení své proočkovací pozice zpochybňuje schopnost rodičů postiženého dítěte, zasažených emocemi, racionálně posoudit argumenty. Dále ministr uvádí, že daný případ nezná a není schopen jej komentovat, čímž nepřímou zpochybňuje věrohodnost moderátorkina popisu daného případu.

---

<sup>21</sup> Se Z. Candigliotou autoři konzultují připravovanou žalobu proti státu, která se přímo týká jak jejich individuálního případu, tak systému a politiky očkování (viz níže př. 15 a 16). Postava advokátky tak v rámci filmu figuruje v autobiografickém i společenském diskurzu.

Promluvy v této ukázce jsou provázeny synchronními záběry mluvčích a dalších účastníků demonstrace. Ministrova replika je kromě toho ve druhé polovině spojena se dvěma statickými záběry na části pomníku Františka Palackého, u nějž se demonstrace koná. První z nich zachycuje poprsí sochy s rukama přiloženými k otevřeným ústům. Plastika znázorňuje letícího Génia, který hlásá vzkříšení národa,<sup>22</sup> tento význam však většině diváků pravděpodobně není znám. Postava zachycená kamerou se zdá mít spíše nespokojený výraz, obraz sochy tak v daném kontextu evokuje vyjádření nesouhlasu se souběžně znějícími slovy ministra. V jejím gestu lze spatřovat vizuální paralelu k nesouhlasným výkřikům demonstrantů, které jeho promluvu provázely v předchozích záběrech. Jedná se přitom o obrazový komentář k promluvě postavy, realizovaný prostřednictvím stříhu. Autoři zde využívají schopnost filmového média vytvářet významy prostřednictvím intersémiotických vztahů mezi různými složkami multimodálního textu (srov. Jewitt, 2017b). Druhý statický záběr zachycuje nápis na čelní straně soklu pomníku: „SVĚMU / BUDITELI A VŮDCI / VZKŘÍŠENÝ NÁROD“. Podobně jako socha Génia je i vlastenecký nápis věnovaný F. Palackému pomocí stříhu rekontextualizován: autoři jeho prostřednictvím skládají ironický hold ministrovi za jeho paralelně znějící slova. Interakce tvořící součást společenského diskurzu o očkování tak není ve filmu pouze nestranně prezentována, ale autoři k ní připojují angažovaný obrazový komentář.

### 7.2.5. Míšení autobiografického a společenského diskurzu

K míšení prvků autobiografického a společenského diskurzu dochází v *Epidemii svobody* často ve voice-over komentářích i v interakcích mezi postavami. Následující příklady (12) a (13) obsahují dva komentáře z úvodní části, které popisují výchozí situaci dokumentu, v níž jsou Tereza a Hynek konfrontováni s povinností dětského očkování a s rozporuplnými informacemi o jeho vedlejších účincích. Obě promluvy jsou spojeny s ilustračními záběry z domácího prostředí, na kterých figurují Žofka, Hynek a Tereza při každodenních činnostech.

(12 = část př. 8) (2:03–2:26)

HR: žofka se narodila před půl rokem. (.) v česku je povinné očkování proti devíti nemocem, a přitom víme, že ve většině západní evropy je očkování dětí dobrovolné. (.) máme obavy. dítě našich kamarádů má trvalé postižení, a prý je to z hexavakcíny. je to další z věcí, co nás znejišťuje, a tak chceme očkování žofky posunout, abychom měli čas zjistit si víc.

...

(13) (5:25–5:51)

TR: přemýšleli sme, zda naočkovat jen nemoci který nám přišly nejdůležitější, a s ostatníma počkat. zjišťovali sme všechno co sme mohli, a nacházeli protichůdný informace. (.) v oficiálních zdrojích, nebylo o možnostech vedlejších účinků nikde nic. z neoficiálních zdrojů to zase vypadalo, že počet dětí, kterým očkování vyprovokovalo alergii, epilepsii, autismus, nebo zpomalilo vývoj, je až neskutečný. (.) ale čím víc sme četli, tím víc sme se začali bát.

<sup>22</sup> Viz <<https://pamatkovykatolog.cz/pomnik-frantiska-palackeho-15432867>>. Cit. 10. 2. 2022.



Autoři se v těchto promluvách věnují soukromému tématu rozhodování o očkování dcery, komentáře jsou tedy součástí autobiografického diskurzu. Do těchto autobiografických promluv jsou však vloženy také výpovědi, které popisují systém očkování v Česku a Evropě a způsoby, jakým o očkování informují oficiální a neoficiální zdroje – tyto pasáže reprezentují společenský diskurz dokumentu.

V příkladu (12) lze souvislost mezi autobiografickým tématem a prvkem společenského diskurzu interpretovat tak, že odlišnost politiky očkování v Česku od většiny zemí západní Evropy je jedním z faktorů, které Hynka s Terezou s ohledem na očkování znejišťují. Také v př. (13) jsou informace o oficiálním a neoficiálním diskurzu o očkování přirozenou součástí autobiografického vyprávění o rozhodování o vakcinaci, k němuž patří i hledání potřebných informací. V obou příkladech lze tedy prvky společenského diskurzu považovat v daném autobiografickém kontextu za relevantní.

Další ukázka pochází z interakce, v níž Tereza s Hynkem společně koncipují žádost o přijetí Žofky do školky i přes nesplnění očkovací povinnosti (mateřské školy mohou v Česku standardně přijímat jen řádně očkované děti). Interakci natáčí Tereza pomocí kamery připevněné k tělu. V záběru je vidět otevřený laptop s rozepsaným textem, který Tereza během scény upravuje, naproti ní sedí na posteli Hynek. Ve zvukové stopě je část rozhovoru překryta Hynkovým voice-over komentářem, zatímco obrazový záznam interakce dále pokračuje.

(14) (49:16–51:31)

((začátek voice-over komentáře))

HR: ligou lidských práv nám bylo doporučeno, abychom sepsali žádost odvolávající se na naše přesvědčení, víru a svědomí. ta bude podle staršího soudního precedentu chránit nejen nás, ale i ředitelku školky do které žofka nastoupí. ...

((konec voice-over komentáře, střih))

HR: ty m- máš nějakou představu, co by c- eh jak to: [chceš napsat?]

TR: [ne jako aby to já] bych nechtěla aby to bylo lživý, a bylo to jenom jako účelový že jo.

HR: m.

TR: protože prostě, fakt víc věříme (...) v imunitu žofy, že jo.

...

TR: (takže) naše filozofické (...) přesvědčení (...) a víra (...) ale ta víra je prostě debilní. (prostě) to tam musí bejt?

(..)

HR: ta je kvůli tomu, když to ta zuzka, (...) s tebou řešila, ... že ta víra existuje v tý základní listině lids- jako lidskejch práv na který se (...) jako do- dohaduje lidstvo, že kuli tomu to tam je, že to je to na co se právně (slyší.)

...

HR: věříme že ten organismus, nebo ten její organismus nebo její imunitní systém, nepotřebuje žádný, chemický, nebo medicínský zásah.

Hynek s Terezou v interakci řeší problém související s (ne)očkováním dcery, scéna je tedy součástí autobiografického diskurzu. Jejich rozhovor, resp. připojený komentář, však obsahuje také důležité prvky diskurzu společenského. Konkrétně se jedná o intertextové odkazy k právnímu diskurzu týkajícímu se očkování. Hynek nejprve v komentáři

reprodukuje doporučení Ligy lidských práv, aby se v žádosti adresované školce odvolali na své přesvědčení, víru a svědomí. Na základě soudního precedentu by taková žádost měla šanci na úspěch. Prvek právního diskurzu tak autor zapojuje do řešení svého individuálního případu, tj. do autobiografického diskurzu.

V průběhu rozhovoru pak Tereza nejprve aplikuje jeden z doporučených právních pojmů, *víru*, resp. příbuzné sloveso *věřit*, na vlastní postoj k očkování („protože prostě, fakt víc věříme (...) v imunitu žófy, že jo.“). Posléze však s tímto výrazem projevuje nespokojenost: „ale ta víra je prostě debilní.“ Hynek jí v reakci na to vysvětluje, že Liga lidských práv doporučila odvolat se na víru proto, že se jedná o pojem z Listiny základních práv a svobod (autor k ní odkazuje jako k „základní listině lidskejch práv“). Užitím uvedených pojmů (mj. *víry*) se tak text žádosti intertextově propojí s jedním ze základních právních předpisů České republiky.<sup>23</sup> To by mělo být strategicky výhodné, protože se na to podle Hynkových slov „právně slyší“. V poslední replice ukázky pak Hynek opakuje (a tím potvrzuje) Terezinu předchozí aplikaci pojmu *víra*, resp. *věřit*, na jejich situaci, přičemž její výpověď reformuluje a rozvádí: „věříme že ten [...] její organismus, [...] nepotřebuje žádnéj, chemickéj, nebo medicínskej zásah.“

Prvky právního diskurzu jsou tedy v př. (14) strategicky využity a rekontextualizovány při přípravě interakce protagonistů s institucí mateřské školy (podání žádosti), tj. v autobiografickém diskurzu, přičemž užití těchto prvků má autorům zajistit dosažení jejich interakčního cíle – přijetí dcery do školky.

V následujícím voice-over komentáři dochází k ještě těsnějšímu provázání promluvy Terezy a Hynka s právním diskurzem, a tím i k užšímu propojení autobiografického a společenského diskurzu.

(15) (26:54–27:29)

TR: těch bodů žaloby, co chceme podat proti státu je pět. (.) neexistence opravdu informovaného souhlasu o nebezpečnosti vakcinace,

(.)

HR: nelegálnost sankcí. to je vyhrožování nepřijetím dítěte do školky,

(.)

TR: neexistence odpovědnosti státu který očkování vynucuje za případné následky po vakcinaci.

(.)

HR: vliv farmaceutických firem, klamavé reklamy, které nás jako rodiče a naše okolí ovlivňuje,

(.)

TR: z hlediska zákona sme lidmi, kteří když odmítáme očkování svého dítěte, tak se dopouštíme přestupku pro ohrožení veřejného zdraví, s čímž absolutně nesouhlasíme.

---

<sup>23</sup> V Listině základních práv a svobod je ovšem pojem *víra* užit v náboženském významu: „Každý má právo změnit své náboženství nebo víru anebo být bez náboženského vyznání“; „Každý má právo svobodně projevovat své náboženství nebo víru [...]“ (ústavní zákon č. 2/1993 Sb., Listina základních práv a svobod, čl. 15 odst. 1 a čl. 16 odst. 1), zatímco Tereza a Hynek užívají sloveso *věřit* ve významu ‚být o něčem přesvědčen‘, viz „věříme (...) v imunitu žófy“; „věříme že ten organismus [...] nepotřebuje žádnéj, chemickéj, nebo medicínskej zásah.“ Dochází zde tedy k sémantickému posunu výrazů *víra/věřit*.

Jak vyplývá z pozdějšího komentáře, autoři plánovanou civilní žalobu skutečně podávají. A jak zaznívá v následující scéně při rozhovoru se Z. Candigliotou, podávají ji z pozice rodičů pečujících o nezletilé dítě. Tímto aktem autoři zároveň překračují hranice vytyčené řešením jejich individuálního případu spojeného s neočkováním dcery a vstupují na širší pole společenské angažovanosti. Jejich soukromá identita rodičů se tak úzce propojuje s identitou občanů žalujících stát, kteří napadají některé aspekty systému povinného očkování. Pohnutky k žalobě rozvádí Hynek později, až po jejím podání, při dalším setkání obou protagonistů se Z. Candigliotou:

(16) (1:00:51–1:01:34)

ZC = Zuzana Candigliota

...

HR: že když se dostaneš k soudu, tak máš možnost řešit něco, veřej[nějc],

ZC: [mhm]

HR: než že si vo tom povídáme tady v kan[celáři, ale,]

ZC: [přesně tak no,]

HR: dostanem se do do nějaký hry, [kt- která]

ZC: [m:]

HR: je institucionální, je hierarchická, má nějaký pravidla, a my se tam prostě dostanem, a budem tam tuhleť věc, eh (.) eh reprodukovat, a třeba se přesně rozez- eh rozezvučeť další jako tamtamy. to já si furt myslím že [v tom]

ZC: [mhm]

HR: za mě to tuhleť hodnotu má. protože sem na to [schopnej]

ZC: [m:]

HR: koukat takle. [...] ale přijde mi že tohle může dělat nějakěj e[efekt],

ZC: [m:]

HR: eh efekt do: (.) třeba mediálního prostoru nebo veřejného prostoru ...

Autoři tedy ještě před zveřejněním svého filmu vstupují do veřejné institucionální interakce (ta vyvolá také určitou mediální odezvu, jak si přeje Hynek v př. 16, viz Šebek, 2015) a zároveň toto jednání vychází z jejich soukromé životní situace. V pasážích věnovaných tomuto právnímu kroku tedy nelze vést hranici mezi autobiografickým a společenským diskurzem, obě složky jsou zde propojeny. Na rozdíl od př. (14) si zde autoři pouze neosvojují prvky společenského diskurzu v soukromé interakci, ale tím, že žalují stát za jeho politiku očkování, vstupují do hry o společenskou změnu a sami se tak novým způsobem stávají aktéry společenského diskurzu.

Stejně jako *Exekuce* obsahuje i *Epidemie svobody* scény a sekvence náležející pouze k autobiografickému, nebo jen společenskému diskurzu. Větší zastoupení zde však mají scény/sequence, v nichž se autobiografická a společenská témata kombinují, a to (na rozdíl od *Exekuce*) i v rámci interakcí mezi postavami. Vychází se v nich obvykle z autobiografického diskurzu, do kterého jsou zapojeny prvky diskurzu společenského. Ty přitom koherentně zapadají do popisu nebo řešení autobiografického případu (viz př. 12, 13, 14). Kromě toho obsahuje *Epidemie svobody* ještě další typ míšení, a to v pasážích týkajících se podání žaloby proti státu: v těchto scénách/sequencích od sebe autobiografické a společenské prvky nejsou zřetelně odděleny, ale oba diskurzy se v nich prolínají, resp. splývají.

## 7.2.6. Vztah autobiografického a společenského diskurzu k žánrovým složkám dokumentu

Stejně jako v předchozím dokumentu i v *Epidemii svobody* prvky společenského diskurzu reprezentují žánr společenského dokumentu. Pro autobiografický diskurz i zde platí, že jej nelze jednoznačně spojit s žánrem videodeníku, spíše se jedná o hybridní „dokumentární deník“, tedy o záznamy ze života autorů pořizované pro potřeby vznikajícího dokumentu. To je také naznačeno v Terezině komentáři citovaném v př. (8): „jako filmařka, sem na malou kameru začala naše rozhodování zaznamenávat, a točila sem všechno, co by na něj mohlo mít vliv“: soukromé události Tereza natáčí „jako filmařka“, nejspíš tedy se záměrem použít je v dokumentu (naopak o „(video)deníku“ ve filmu není řeč). Prvky autobiografického diskurzu tak mají hybridní charakter, mísí se v nich žánr deníku se společenským dokumentem.

Je třeba zmínit se ještě o zvláštním postavení pasáží tematizujících žalobu proti státu. V tomto případě Tereza a Hynek spojují svůj individuální případ rozhodování o očkování dcery s jednáním v širším společenském kontextu. Tento prvek společenského diskurzu však zřejmě nelze jednoznačně přiřadit k žánru společenského dokumentu, protože není zcela běžné a pro dokumentární žánr dostatečně typické, aby ve filmu vystupující autoři podobným způsobem aktivisticky usilovali o společenskou změnu, ale zpravidla společenské jevy „jen“ dokumentují, byť má tato reprezentace často angažovanou podobu. Přestože nelze říct, že by byly podobné akce, konané a zaznamenávané autory v rámci dokumentu, v současné době ojedinělé (srov. např. snímky amerického dokumentaristy Michaela Moora nebo v českém prostředí některé filmy Víta Klusáka a Filipa Remundy), domnívám se, že jsou v rámci dokumentárního žánru stále vnímány jako něco příznakového, stojícího mimo centrum žánrových charakteristik společenského dokumentu. Části věnované žalobě se tedy výše nastíněnému spojení mezi společenským diskurzem a žánrem společenského dokumentu vymykají a z žánrového hlediska nemají zcela vyhraněný charakter.

## 8. Míšení diskurzů a žánrů v *Exekuci a Epidemii svobody* – srovnání

Můžeme tedy shrnout, že východiskem obou analyzovaných snímků je určitá životní situace autorů, v níž jsou konfrontováni se zásahy ze strany státních institucí do jejich životů: v prvním případě jde o exekuci uvalenou na autorku, ve druhém o povinnost očkování dcery autorů. V *Epidemii svobody* zůstává toto autobiografické téma během filmu dominantní: prvky společenského diskurzu jsou z velké části vkládány do autobiografických pasáží, které tak hrají hlavní roli, nebo společenské prvky z autobiografických situací vycházejí. Čistě společenské pasáže jsou zastoupeny jedním rozsáhlejší interview s pediatrem a záznamy několika veřejných interakcí. Ve většině scén filmu Tereza a/nebo Hynek vystupují a účastní se interakcí, záznamy jejich každodenních rodinných rozhovorů také dokument otevírají a uzavírají. Celkově tedy film působí především jako osobní autobiografická výpověď autorů.

Oproti tomu v *Exekuci* po autobiografickém úvodu postupně získávají převahu scény a sekvence společenského diskurzu. Osoba autorky je v nich sice často také výrazně

přítomná prostřednictvím subjektivně zabarveného hodnotícího komentáře, od jejího soukromého případu jsou však společenské pasáže většinou zřetelně odděleny. Film obsahuje především širší spektrum interview s různými respondenty (institucionálními i soukromými). Scény každodenních rodinných interakcí a jiné (čistě) autobiografické scény jsou v tomto dokumentu méně časté a celkově trvají podstatně kratší dobu než pasáže společenské. Intertextová distance (Briggs – Bauman, 1992; viz výše odd. 3) mezi daným filmem a žánrem společenského dokumentu je tedy v případě *Exekuce* menší než v *Epidemii svobody*.

Jak bylo uvedeno výše, oba dokumenty se od sebe odlišují různou mírou propojení autobiografického a společenského diskurzu: v *Exekuci* převážně představují dvě paralelní složky filmu, zatímco v *Epidemii svobody* jsou propojeny těsněji – je zde větší množství scén a sekvencí, v nichž se vyskytují prvky obou diskurzů, a častěji se v nich také prolínají. V obou filmech jsou tyto elementy kombinovány ve voice-over komentářích, v každém z nich má však jejich míšení jinou podobu: v *Exekuci* jsou autobiografické a společenské pasáže v rámci jednoho komentáře obvykle kladeny vedle sebe, přičemž se dílčí témata jednoho či obou diskurzů někdy poměrně rychle střídají. V *Epidemii svobody* převažuje vkládání a zakomponovávání společenských pasáží do autobiograficky orientovaných komentářů; podobně zde pronikají prvky společenského diskurzu i do některých autobiograficky zaměřených interakcí. Oba diskurzy se v *Epidemii svobody* navíc ještě těsněji propojují v pasážích tematizujících podání žaloby proti státu. Zatímco v *Exekuci* jsou tedy prvky obou diskurzů (a obou žánrů, viz níže) převážně kladeny vedle sebe, a ve filmu tak převažuje **juxtapoziční, nespojité míšení**, v *Epidemii svobody* jsou obě složky ve větší míře spojeny v jeden kompaktní, homogenní celek, tj. převažuje zde **spojité míšení**.

Oba zkoumané audiovizuální texty patří z hlediska prvků vnější struktury (charakteristik a počtu tvůrců, distribučních kanálů aj.) a na základě jejich autoritativních meta- a paratextových kategorizací jednoznačně k žánru dokumentárního filmu (viz výše). Vzhledem ke společenské tematice obou snímků lze tento žánr specifikovat jako společenský dokument. Vedle toho jsou v obou filmech výrazně zastoupeny prvky videodeníku, a to v *Epidemii svobody* ve větší míře a v těsnější provázanosti s nedeníkovou složkou než v *Exekuci*. V obou dokumentech se však nejedná o autentické deníkové záznamy vložené do filmu, ale o autobiografické scény a promluvy, které byly pořizovány pro potřeby dokumentu. Vnitřní struktura snímků je tak tvořena směsí prvků společenského dokumentu a „dokumentárního deníku“. Deníková složka je tedy žánru dokumentu v obou filmech podřízena, a to i v *Epidemii svobody*, přestože v tomto snímku autobiografický diskurz převažuje nad prvky diskurzu společenského.

## 9. Shrnutí a diskuse

V této studii jsem analyzoval míšení diskurzů, žánrů a autorských identit ve dvou autobiograficky zaměřených dokumentárních filmech. Na základě teorie komunikačních žánrů jsem charakterizoval žánry (společenského) dokumentárního filmu a videodeníku, následně jsem analyzoval vztahy mezi prvky obou žánrů ve snímcích *Exekuce*

a *Epidemie svobody*. Na rovině vnitřní struktury obou filmů jsem identifikoval dva různé diskurzy, realizované prostřednictvím verbálního a obrazového sémiotického modu: autobiografický a společenský. Dále jsem zkoumal způsoby, jimiž se tyto diskurzy v různých typech promluv ve filmech kombinují, a jejich vztahy k žánrovým složkám společenského dokumentu a videodeníku. Analýza ukázala, že ve filmu *Exekuce*, v němž převládá společenský diskurz o exekucích, jsou prvky obou diskurzů převážně juxtapozičně kladeny vedle sebe, zatímco v *Epidemii svobody*, charakterizované převahou autobiografické složky, jsou oba diskurzy ve větší míře spojeny v jeden celek. Tyto dvě podoby interdiskurzivní označuji jako nespojité a spojité míšení. Pokud se jedná o vztah obou diskurzů k žánrovým složkám, prvky společenského diskurzu lze převážně přiřadit k žánru společenského dokumentu, zatímco autobiografickému diskurzu odpovídá žánr videodeníku jen částečně: tyto záznamy ze života autorů pořizované pro potřeby filmu mají hybridní charakter, představují tak jakýsi „dokumentární deník“.

Zbývá alespoň zmínit otázku, jaké důsledky má nahlížení na společenské problémy z autorovy výrazně osobní, subjektivní perspektivy a co se děje s jeho soukromou identitou, jestliže je konstruována v rámci veřejně sdíleného filmu. B. Nichols o dokumentech věnujících pozornost osobnějším, individuálnějším hlediskům říká, že „[t]aková díla dokážou být věrohodná, přesvědčivá i působivá, aniž by byla autoritativní či zcela jednoznačná“ (Nichols, 2010, s. 96), a dále uvádí:

„Toto sloučení osobního a sociálního často buduje věrohodnost a přesvědčení, protože filmař vychází z toho, co zná nejlépe – z osobní zkušenosti –, a teprve odtud se dostává dál. Sama subjektivnost navozuje důvěru: místo atmosféry odtazitých objektivních pravd se nám dostává upřímného doznání, jež je sice částečné, avšak závažné, sice situační, ale vášnivé. Působivost těchto filmů rovněž pramení z intenzity, s níž filmař přistupuje k aspektům svého vlastního života. Upřímnost a intimita výrazně kontrastují s ovzduším chladné objektivity, již se vyznačují tradičnější dokumenty.“ (Nichols, 2010, s. 98)

Naproti tomu podle G. Burkarta se při zveřejňování soukromého já v prostředí současných médií stává z autentického sebeodhalení (typického pro tzv. zpovědní kulturu, *culture of confession*) dramatizovaná, strategická sebeprezentace a teatrální sebevyjadřování (Burkart, 2010, s. 23n.); kultura sebereflexe se při pronikání do veřejné sféry mění na kulturu inscenování a předstíraných identit (ibid., s. 35). Burkart přitom nevychází z autobiografických dokumentárních filmů, ale opírá se o příklady moderních televizních formátů typu reality show a online komunikace v chatovacích místnostech, na sociálních sítích apod., v nichž podle autora cílem není autenticita, ale získání veřejné pozornosti. Takto výrazně odlišné hodnocení veřejného sebevyjadřování a sebeodhalování tedy pramení zejména ze zaměření autorů na různé žánry a různě motivované formy sebeprezentace. Na druhou stranu nelze říct, že se autobiografickým dokumentům riziko strategické inscenace a teatrálního sebevyjadřování zcela vyhýbá. Jestliže je soukromá identita konstruována před zraky širokého a neznámého publika, nelze ji už považovat za plně autentickou, ale jde nutně o identitu částečně inscenovanou, podřizovanou celku dokumentárního filmu. V nejlepších dokumentech autobiografického typu se nám tak může dostávat „upřímného doznání“ (či doznání upřímně působícího), ale mezi „subjektivností navozující důvěru“ a neautenticky, teatrálně působící subjektivností je tenká a snadno

prostupná hranice, závislá v případě konkrétních snímků na subjektivních soudech diváků, popř. jejich (ne)sympatiích k autorům-hrdinům filmu.

#### Poděkování

Děkuji Jiřímu Homoláčovi, Petru Marešovi, Petru Kaderkovi a oběma anonymním recenzentům za podnětné připomínky k různým verzím tohoto textu.

#### Zdroj financování

Tento text vznikl v rámci projektu č. 18-08651S (Míšení žánrů, stylů a diskurzů v současné české veřejné komunikaci), podpořeného Grantovou agenturou České republiky.

## Přehled transkripčních značek

(Kaderka – Svobodová, 2006)

v kan[celáři]	simultánně pro-
[přesně] tak	nesené pasáže
její	zdůraznění slabiky/slova
ne:	protažení hlásky
eh m mhm	hezitační a responzní zvuky
(.)	krátká pauza
(..)	delší pauza
(...)	dlouhá pauza
?	vysoke stoupnutí hlasu
,	mírné stoupnutí hlasu
.	klesnutí hlasu
kt-	nedokončení slova
(tady)	předpokládaný, ne dobře srozumitelný výraz
( )	nesrozumitelný výraz
((smích))	komentář přepisovatele
...	vypuštění části transkriptu

## LITERATURA

- ANDERSON, C. (2006): Autobiography and documentary. In: I. Aitken (ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York – London: Routledge, s. 67–70.
- AUER, P. (2014): *Jazyková interakce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- BEATTIE, K. (2004): *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.
- BENSON, P. (2017): *The Discourse of Youtube: Multimodal Text in a Global Context*. New York – London: Routledge.
- BHATIA, V. (2010): Interdiscursivity in professional communication. *Discourse & Communication*, 21 (1), s. 32–50.
- BHATIA, V. (2017): *Critical Genre Analysis: Investigating Interdiscursive Performance in Professional Practice*. London – New York: Routledge.
- BORDWELL, D. – THOMPSONOVÁ, K. (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
- BRIGGS, CH. L. – BAUMAN, R. (1992): Genre, intertextuality, and social power. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2 (2), s. 131–172.

- BURGESS, J. – GREEN, J. (2009): *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge – Malden: Polity Press.
- BURKART, G. (2010): When privacy goes public: New media and the transformation of the culture of confession. In: H. Blatterer – P. Johnson – M. R. Markus (eds.), *Modern Privacy: Shifting Boundaries, New Forms*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, s. 23–38.
- CZACH, L. (2014): Home movies and amateur film as national cinema. In: L. Rascaroli – G. Young – B. Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury, s. 27–37.
- ČESÁLKOVÁ, L. (2014): Druhá nevraživost: Pět zastavení nad současným českým dokumentem. In: L. Česálková (ed.), *Generace Jihlava*. Brno – Praha: Větrné mlýny – Akademie múzických umění v Praze, s. 35–74.
- ČESÁLKOVÁ, L. (2019): Umírněná diverzita: Český dokumentární film mezi platformami. *Illuminace*, 31 (2), s. 45–65.
- FAIRCLOUGH, N. (1992): *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- FAIRCLOUGH, N. (1995): *Media Discourse*. London: Arnold.
- FAIRCLOUGH, N. (2004): *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London – New York: Routledge.
- FAIRCLOUGH, N. (2011): Discursive hybridity and social change in Critical Discourse Analysis. In: S. Sarangi – V. Polese – G. Caliendo (eds.), *Genre(s) on the Move: Hybridization and Discourse Change in Specialized Communication*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, s. 11–26.
- GENETTE, G. (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- GOOSEN, A. (2014–2015): *A Vlogger's Discourse: New Bodies in an Online World*. Master thesis. Leuven: KU Leuven, Faculty of Arts. Dostupné online na adrese: <[https://www.academia.edu/10176797/A\\_vloggers\\_discourse](https://www.academia.edu/10176797/A_vloggers_discourse)>. Cit 10. 2. 2022.
- GRIERSON, J. (1933): The documentary producer. *Cinema Quarterly*, 2 (1), s. 7–9. Dostupné online na adrese: <<https://ia800307.us.archive.org/13/items/cinema02gdrc/cinema02gdrc.pdf>>. Cit 10. 2. 2022.
- GÜNTHER, S. – KNOBLAUCH, H. (1995): Culturally patterned speaking practices – The analysis of communicative genres. *Pragmatics*, 5 (1), s. 1–32.
- HOFFMANNOVÁ, J. (2016a): Každodenní mluvené dialogy. In: J. Hoffmannová – J. Homoláč – E. Chvalovská – L. Jílková – P. Kaderka – P. Mareš – K. Mrázková, *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia, s. 30–78.
- HOFFMANNOVÁ, J. (2016b): Konverzace. In: P. Karlík – M. Nekula – J. Pleskalová (eds.), *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 903–904. Dostupné online na adrese: <<https://www.czechency.org/slovník/KONVERZACE>>.
- HOFFMANNOVÁ, J. (2019): Konstruování obrazu minulosti zaměřené na dětské adresáty: míšení stylů a žánrů. *Stylistyka*, 28, s. 143–156.
- HOFFMANNOVÁ, J. – HOMOLÁČ, J. – CHVALOVSKÁ, E. – JÍLKOVÁ, L. – KADERKA, P. – MAREŠ, P. – MRÁZKOVÁ, K. (2016): *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia.
- HOFFMANNOVÁ, J. – HOMOLÁČ, J. – MRÁZKOVÁ, K. (eds.) (2019): *Syntax mluvené češtiny*. Praha: Academia.
- HOMOLÁČ, J. (2009): *Internetové diskuse o cikánech a Romech*. Praha: Karolinum.
- HOMOLÁČ, J. – MAREŠ, P. – HOFFMANNOVÁ, J. – JÍLKOVÁ, L. – KOPECKÝ, J. – MRÁZKOVÁ, K. (v tisku): *Míšení žánrů, stylů a diskurzů v internetové komunikaci*. Praha: Academia.
- HOMOLÁČ, J. – MRÁZKOVÁ, K. (2019): „S dovolením si na svém soukromém Twitteru budu dál psát, co chci“: Míšení diskurzních praktik a identit v twitterových účtech českých novinářů a vyjednávání jejich soukromého charakteru. *Slovo a slovesnost*, 80 (4), s. 243–263.
- CHION, M. (1994): *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- CHION, M. (1999): *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- CHOVANEC, J. (2016): ‘It’s quite simple, really’: Shifting forms of expertise in TV documentaries. *Discourse, Context and Media*, 13, s. 11–19.



- IEDEMA, R. (2001): Analysing film and television: a social semiotic account of *Hospital: an Unhealthy Business*. In: T. van Leeuwen – C. Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage, s. 183–204.
- JEWITT, C. (ed.) (2017a): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London – New York: Routledge.
- JEWITT, C. (2017b): An introduction to multimodality. In: C. Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London – New York: Routledge, s. 15–30.
- KADERKA, P. (2013): Komunikační vzorce a komunikační žánry. In: S. Čmejková – P. Kaderka, *Pragmatické aspekty češtiny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, s. 83–101.
- KADERKA, P. – SVOBODOVÁ, Z. (2006): Jak přepisovat audiovizuální záznam rozhovoru? Manuál pro přepisovatele televizních diskusních pořadů. *Jazykovědné aktuality*, 43 (3–4), s. 18–51. Dostupné online na adrese: <<http://ujc.dialogy.cz/?q=node/3>>.
- KERRIGAN, S. – MCINTYRE, P. (2010): The creative treatment of actuality: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice. *Journal of Media Practice*, 11 (2), s. 111–130.
- KOPECKÝ, J. (v tisku): Youtubeři jako publicisté: Vlogy o veřejném dění. In: J. Homoláč – P. Mareš – J. Hoffmannová – L. Jílková – J. Kopecký – K. Mrázková, *Mišení žánrů, stylů a diskurzů v internetové komunikaci*. Praha: Academia.
- KRESS, G. (2017): What is mode? In: C. Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London – New York: Routledge, s. 60–75.
- KRESS, G. – LEEUWEN, T. VAN (2001): *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London – New York: Arnold – Oxford University Press.
- LUCKMANN, T. (2007 [1986]): Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen. In: T. Luckmann, *Lebenswelt, Identität und Gesellschaft*. Konstanz: UVK, s. 272–293.
- MAREŠ, P. (1992): Film a verbální komunikace: K uplatnění verbálního jazyka ve filmu. In: A. Macurová – P. Mareš, *Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, s. 63–163.
- MAREŠ, P. (2016): Úvod. In: J. Hoffmannová – J. Homoláč – E. Chvalovská – L. Jílková – P. Kaderka – P. Mareš – K. Mrázková, *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia, s. 11–21.
- MAREŠ, P. (2019): Obrázky a „opráskí“ z českých dějin. O stylu obrázkových seriálů věnovaných historii. *Stylistika*, 28, s. 231–246.
- MOCNÁ, D. (2004): Deník. In: D. Mocná – J. Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, s. 98–106.
- NEKVAPIL, J. – HOFFMANNOVÁ, J. – HAJIČOVÁ, E. (2016): Diskurz. In: P. Karlík – M. Nekula – J. Pleskalová (eds.), *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 350–354. Dostupné online na adrese: <<https://www.czechency.org/slovník/DISKURZ>>.
- NICHOLS, B. (1976): Documentary theory and practice. *Screen*, 17 (4), s. 34–39.
- NICHOLS, B. (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha – Jihlava: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze – JSAF, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava.
- PLANTINGA, C. R. (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PORYBNÁ, T. – ZAJÍČOVÁ, H. (eds.) (2012): *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Člověk v tísni.
- RASCAROLI, L. – YOUNG, G. – MONAHAN, B. (2014): Introduction. Amateur filmmaking: New developments and directions. In: L. Rascaroli – G. Young – B. Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury, s. 1–12.
- REIČHOVÁ, T. (2016): Epidemie Svobody. *Dok.revue*, 19. 12. 2016. Dostupné online na adrese: <<https://www.dokrevue.cz/aktualne/epidemie-svobody>>. Cit. 1. 2. 2022.
- RENOV, M. (2004): The subject in history: The new autobiography in film and video. In: M. Renov, *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 103–119.
- SCHNEIDEROVÁ, A. (2004): Performance v rodinném filmu: Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace*, 16 (3), s. 69–82.

- STÖCKL, H. (2004): In between modes. Language and image in printed media. In: E. Ventola – C. Charles – M. Kaltenbacher (eds.), *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam – Philadelphia: Benjamins, s. 9–30.
- ŠEBEK, F. (2015): Kvůli nucenému očkování žaluje Tereza Reichová stát. A točí o tom film. *Lidovky.cz*, 18. 9. 2015. Dostupné online na adrese: <[https://www.lidovky.cz/kultura/kvuli-nucenemu-ockovani-zaluje-tereza-reichova-stat-a-toci-o-tom-film.A150917\\_125141\\_in\\_kultura\\_hep](https://www.lidovky.cz/kultura/kvuli-nucenemu-ockovani-zaluje-tereza-reichova-stat-a-toci-o-tom-film.A150917_125141_in_kultura_hep)>. Cit. 10. 2. 2022.
- ŠPANIHELOVÁ, M. (2019): Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu: Vzorce spolupráce a využití. *Illuminace*, 31 (2), s. 7–24.
- WILDFEUER, J. (2014): *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York – London: Routledge.

*Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i.*  
*Letenská 4, 118 51 Praha 1*  
<[kopeccky@ujc.cas.cz](mailto:kopeccky@ujc.cas.cz)>