

System – autor – obrazy

(poznámky k dokumentaristickému provozu současnosti)

Lucie Králová

I. System

Základem každé instituce je odpor a jistota.

(Berger, Luckmann: Sociální konstrukce reality)

Rozšíření dokumentární kinematografie a její následné žití i přežívání je neodluč- ně spjato s její institucionalizací. Od Griersonových dob dodnes je stále aktuální otázka souvislostí mezi institucionálním zakončením dokumentu¹ s promyšlením jeho definice a funkce.

Více než osmdesát let už používáme pojem *dokumentární film*, i když na jeho ne- vhodnost upozorňoval John Grierson už v roce 1932. Přestože definovat doku- mentární film se zdá rok od roku obtížnější, máme stále nejen *dokumentární fil- my*, ale též *dokumentární festivaly*, *dokumentární katedry*, *dokumentární televizní kanály*, *dokumentární pitching fóra*, *Dok(umentární) inkubátor*, Institut *doku- mentárního filmu* pořádající *dokumentární workshopy*, producenty a sales agenty *dokumentárních filmů* i autory – *dokumentaristy*.²

I tento sborník má ve svém označení sousloví „*dokumentární film*“.

Nacházíme se v situaci, v níž všechny zmíněné dokumentární instituce, především televizní stanice, výrazným způsobem formují představy o tom, co je to vlastně do- kumentární film, jak by měl vypadat, o čem má vypovídat a kdo by měl takové fil- my natáčet.

Tyto představy ovlivňuje i stále se ztenčující hranice mezi „dokumentem“ a „fikcí“ (např. mockumentary) a nástup nových cross-žánrů a formátů v posledních letech, jako jsou docusoapy a docudramata, které televizní kanály stále častěji preferují oproti „klasickému dokumentu“.

Evropská ochutnávka

V roce 2005 jsem se účastnila East European Fóra³ se svým námětem na film *Ztracená dovolená*, hledali jsme pro film zahraničního koproducenta mezi evrop- skými televizními stanicemi.

1 Když Bill Nichols poukazuje na to, proč se dokumentární film začal rozvíjet až v třicátých letech minulého století, upozorňuje na Griersonovy organizační schopnosti zajistit dokumentu podporu od státu, na podobnou skutečnost upozorňuje i Paul Virilio v knize *Stroj vidění* (ve slovenském překl. 2002)

2 Podobné otázky (např. proč nemáme dokumentární malířství či divadlo) rozvíjí v Čechách režisér a dramaturg Jan Gogola ml. ve svých teoretických textech, případně v diplomové práci FAMU *Smrt dokumentárnímu filmu! Od díla k dění* (FAMU, 2001).

3 Více o East European Fóru na <http://www.dokweb.net/cs/east-european-forum>. Dělení na „východní“ a „západní“ odkazuje k představě, že existuje nějaký „východoevropský“ dokumentární film, či „východoevropské“ pojetí dokumentu, které je jiné než „západoevropské“. Pozvání commissioning ze západních TV stanic často tuto představu přijímali jako samozřejmou součást „hry“ v rámci dokumentaristického provozu, v němž existují granty na podobné trainingové programy, jež tyto televizní profesionály staví do role expertů na současný dokumentární film.

Součástí Fóra byla i prezentace televize ARTE, jejíž dramaturg nám představoval své priority. V programovém schématu ukázal množství „oken“ pro dokumentární film, kterými ARTE jako umělecký kanál disponuje. Dramaturg ale výmluvně zakončil prezentaci výzvou k autorům: *ARTE zajímají filmy, kde se objevuje Hitler, to je sázka na jistotu, ale potřebujeme to vždy spojit s nějakým specifikem, například Hitler a pohlavní choroby – pokud to dokážete, máme o váš námět zájem.*

Nikoli tedy (pouze) autorský námět, ale především pre-definice daného televizního OKNA, jeho přednastavení dramaturgickými a programovými pracovníky televize určuje, jaké filmy mají šanci být zafinancovány.

Otázka, jakým způsobem a podle jakého klíče se rodí ona přednastavení televizních oken a jak tato „poptávka“ ovlivňuje myšlení tvůrců, kteří chtějí s televizí spolupracovat a v tomto systému obstát, je tak čím dál více spjata s představou cílové skupiny diváků, k jejímž výzkumům se používají stále propracovanější metody. Toto virtuální pole se zhmotňuje skrze podobné příklady, jako ten z ARTE, a televizní optika se v systému evropských distribucí prosazuje se stále větší intenzitou.

Dokumentaristé jsou sice svobodnější díky přístupnější technice a alternativním distribucím formou internetu, ovšem kánon o představě „evropského dokumentu“, jehož samozřejmou součástí jsou různé verze pro různé kanály, to zatím nijak významně nenarušuje. Máme co dočinění s představou jednoznačného a univerzálního dokumentu, který si všímá lokálních specifik a tato specifika transformuje do jednoduchého jazyka, který je srozumitelný např. zároveň Holanďanům, Francouzům, Němcům, Polákům i Maďarům. Takové evropské esperanto v dokumentu, vyzobávající místní atrakce ze střední a východní Evropy.

Již při této (nepsané a explicitně nikdy nevyčtené) definici odpadá řada komplexnějších témat. V systému mezinárodních koprodukcí se například esejistické pojetí dokumentu, které má v Čechách dlouhou tradici, prosazuje poměrně obtížně, neboť takové filmy obvykle pracují s více významovými vrstvami naráz, chybí jim silný příběh a jsou náročné na sledování.

V tomto poli, ve kterém se pohybují dokumentaristé, producenti dokumentárních filmů a televizní dramaturgové, si můžeme všimnout „módních trendů“ i důrazu na marketingovou rétoriku – nejen producenta, ale i autora filmu.

Rétorika s příděchem marketingu se dostává už do samotných textů, ve kterých autor formuluje svůj nápad, námět, autorský záměr, režijní koncepci. Už zde – a právě zde – se původní námět a idea proměňuje tak, aby její srozumitelnost a schopnost zaujmout tvořily páteř textu – neustálé přepisování námětů v tomto duchu má pak významný vliv na formování samotné představy, jak uchopit film tak, aby byl co nejprehlednější, nejjednodušší, nejpůsobivější a nejprodejnější.

Odborníky na *pitching* (to *pitch* znamená i „nakukat“ někomu něco) či *development* (termín odkazující také k oblasti trhu a byznysu) dokumentů je navíc stále zdůrazňován všudypřítomný nedostatek času:

- námět filmu musí být stručný, vše podstatné by se mělo vejít maximálně do několika stránek, neboť nikdo nemá čas číst
- prezentace na pitching fóru trvá 7 minut, nesmíte tento čas překročit
- ukázka z materiálu by neměla v rámci prezentace přesáhnout 3 minuty.

Tento „teaser“ neboli „ochutnávka“ není ničím jiným než reklamou na námět filmu (nehotový produkt), kterou je třeba vyrobit ještě před samotným natáčením. Přestože se jedná o dokumentární film, který lze jen výjimečně takto přesně naplánovat předem, tento systém vyžaduje mít o zamýšleném dokumentu co nejpřesnější představu ještě před natáčením. Tato představa je pak velmi snadno kontrolovatelná a ovlivnitelná televizní dramaturgií. Dokumentarista se navíc intenzivně zabývá nikoli tématem filmu, ale tím, jak ho marketingově zpracovat, což má zpětně často vliv na přístup k látce.

Logicky pak vyvstává otázka, zda má být významovým rámcem dokumentárních filmů myšlení a reflexivita (nikoli například hlavně zprostředkování zážitku, narace či emoci), neboť film, v němž myšlení jako takové hraje podstatnou roli, ve výše popsaném systému ztrácí své místo a sílu.

Představíme-li si „trh idejí“, jehož součástí jsou určité myšlenky, které zjednodušit lze, a jiné, které příliš zjednodušit nelze, jsou z tohoto trhu idejí vyloučeny ty složitější a nahrazeny myšlenkami údernějšími, jednoduššími, srozumitelnějšími a jednoznačnějšími.

Výmluvným příkladem dneška je PowerPoint jako nejnižší jmenovatel současného chápání média strukturující naše myšlenky do povahy jednoduché, rychlé a především snadno vizualizovatelné prezentace. Co ale znamená chtít si téma filmu (tedy pohled na svět) zredukovat do něčeho powerpointovým způsobem přehledného? Je náš život a společenské fenomény s ním související něco, co je přehledné, nebo právě v jejich komplexnosti, mnohdy nesrozumitelnosti, iracionalitě a mnohovrstevnatosti či vzájemné protichůdnosti může být cesta k jejich hlubšímu pochopení? Jaké myšlení a jaký obraz světa může nabídnout film, jehož hlavním kritériem je srozumitelnost? Jak lze použít médium, jehož základním výrazovým prostředkem je obraz (něco tak mnohoznačného), aby působilo jednoznačně?

Česká ochutnávka

Výraz „powerpointový dokument“ se dnes v České televizi používá pro čím dál oblíbenější film úderný, přehledný, který lze rychle „přečíst“ a zbytečně vás nezdržuje. Jedná se vlastně o technologický model interpretace světa, která je televizi jako médium blízká.

V devadesátých letech dochází i v České televizi, v souladu s dalšími evropskými televizními stanicemi, k zavedení systému programování do tzv. „oken“, která už v zárodku, ještě dávno před tím, než tvůrci přinesou scénář, předurčují budoucí podobu filmů. V rámci oken se stanovují především typy a délky pořadů (u dokumentů obvykle 26 a 52 minut) často podle toho, kolik minut reklamy během jedné hodiny dovoluje zákon odvysílat.

V rámci tohoto způsobu programování je většina dokumentární produkce postupně organizována do nejrůznějších typů cyklů či sérií. Vzhledem k tomu, že ČT patří dlouhodobě k největším producentům i koproducentům dokumentárních filmů v České republice, modeluje tento systém podstatným způsobem celý dokumentaristický provoz.

Přestože systém oken a cyklů výrazně zasáhl do podoby současného dokumentu, do způsobu jeho prezentace veřejnosti i do způsobu jeho vnímání a interpretace, je dosud velmi málo zmapovaný.

Systém cyklů je televizi natolik vlastní, že jeho samozřejmost se projevuje i ve slovníku, jaký televizní zaměstnanci užívají pro označování pořadů „mimo“ cyklus – takový film je označen jako „solitér“ – tedy „samostatný dokument“, který nepatří do žádného cyklu. Solitér tedy vždy již odkazuje k cyklu i tím, že v něm „není“. Cyklům se někdy říká též „série“, což implikuje sériovou výrobu, tedy vlastní zprůměrnění kreativního procesu, pro který se v televizi užívá pojem „výroba“, odkazující k průmyslu a k vnímání filmu jako produktu.

Autorský střih = Popelka systému

Za jeden z faktorů, který ovlivnil v devadesátých letech výrobní podmínky dokumentů v ČT, především dobu natáčení a střihu, lze považovat normotvorný vliv cyklů z rané produkce FEBIA, které dodávalo na zakázku ČT cykly vyráběné v daleko pružnějším režimu a s renomovanými režiséry, kteří na tyto podmínky přistupovali (GEN se obvykle natáčel 2 dny a stříhal 5). Díky strategii FEBIA, pojaté tak, že kvalitou jeho pořadů je mimo jiné to, že je dokáže rychle vyrobít v co nejkratší možné době, čímž se náklady na výrobu radikálně sníží, dochází v České televizi postupně k nadvládě nové rétoriky: „dobrým režisérem“ je především ten, který dokáže půlhodinový dokument natočit i sestříhat v několika málo dnech. Kvalita autora (a jeho vhodnost pro spolupráci s ČT) je tak primárně posuzována podle jeho schopnosti vměstnat se do takto nastavených výrobních podmínek, jejichž dodržením nelze většinu látek zpracovat tak, aby netrpěly povrchností a „nahozeností“, nehledě na zanedbávání promyšlenější práce s obrazem.

Doba střihu se postupně stále zkracovala – 14minutové GENy se dokončovaly obvykle za 5 dní, které jsou dnes běžné pro dokončení 26minutového filmu, ale jsou i takové „dokumentární pořady“, které mají na 26minutový film pouze 3–4 dny na střih. I přes rychlý vývoj technologií pro nelineární střih je v ČT doba pro dokončení dokumentárního filmu dlouhodobě podhodnocována.

Tomuto systému, který má pro ČT nesporné ekonomicko-organizační výhody, se obvykle nejsou schopni podřídit autoři, jejichž způsob filmového vyjádření má daleko k jednoznačné interpretaci světa a opírá se o budování významů nejen skrze poskládání výpovědi sociálních herců, ale i skrze obraz. Televize (až na některé výjimky) v rámci dokumentárních cyklů vyrábí spíše narychlo poskládané „ilustrace“, nezřídka založené na černobílém vidění světa, jejichž významovým rámcem je konstatování (realita = to, jak nám ji v daném filmu ukazují).

Dochází tak k řadě paradoxů a zvětšujícímu se napětí mezi určitým typem autorských tvůrců a institucí. Kvůli nedostatečnému času ve střížně se filmová řeč odsouvá kamsi do druhého plánu a diskuse o *pořadu* se omezují často na organizačně-produkční schémata. Díky tomuto nastavení řada zajímavých tvůrců nechce s televizí spolupracovat, nebo pouze v koprodukčních projektech, kdy střih probíhá externě a v zásadě odlišných časových limitech vycházejících z potřeb daného filmu.

Celý tento systém dlouhodobě deformuje způsoby práce při natáčení i ve střížně a generuje tzv. televizní machu, kdy „profesionálové“ stříhají filmy takovým způsobem jako publicistiku či v nejhorším případě zpravodajství – jde především o to poskládat za sebe výpovědi a „pokrýt“ je nějak „prostríhy“. Dokumentům pak vládnou slova respondentů, případně komentář.

V porovnání s jinými evropskými TV stanicemi jsou „standardizované“ časy na stříh dokumentů i v rámci cyklů řádově vyšší (i v řádu desítek dnů, např. u pořadů ze slavného cyklu BBC Horizon, kde dramaturgie zdůrazňuje stříh jako klíčový vyjadřovací prostředek dokumentu).

V současné době se tuto českou praxi snaží změnit Asociace filmových střihačů a střihaček (A.F.S.), která na základě srovnání s podmínkami v evropských televizích připravila návrh nových „standardů“ pro práci střihače (u dokumentu do 30 minut je to 10 dní oproti stávajícím obvyklým 3–7 dnům, u dokumentu do 60 minut je to 25 dní oproti stávajícím 10–14 dnům).

Právě střihači jsou často nejvýznamnějšími spoluautory dokumentů a jsou si vědomi, že stříh je autorská činnost, forma dialogu nejen s režisérem ale i s materiálem, způsob myšlení, které potřebuje určitý čas a prostor, aby se jeho kontury do daného filmu vepsaly zřetelně a smysluplně.

II. Autoři v systému

Chcete snad dělat mercedes v podmínkách na škodovku?!

Tuto otázku mi v rozeznání položil produkční ČT když jsem potřebovala jeden den natáčení navíc (místo 3 dnů 4) pro film *Hranice pachu*,⁴ neboť jsem během těch tří dnů náhodu objevila člověka, jehož příběh významným způsobem posouval téma filmu – chtěla jsem, aby byl film propracovanější, aby obsahoval navíc jednu významovou vrstvu.

Podstatným problémem cyklů jsou nejen výrazně omezené časy na natáčení i stříh, které se jen těžko mohou přizpůsobit aktuálnímu vývoji filmu, ale především nutnost vybrané téma pojednat v předepsaných délkách (26 nebo 52 minut) nezávisle na jeho složitosti. Tento způsob uvažování o filmu opět odkazuje spíše k procesu průmyslové výroby s jejím důrazem na stejnost, spíše než k jedinečnosti filmu jako svébytného uměleckého díla.

„Struktura, kterou televize má, nepřipouští podstatnou změnu... Televize obsahuje série a ty mají určitý délký. Zkuste si z obrazu ustříhnout kus, tak ten obraz zkazíte. Kdokoli je umělec a dostane se do nějaký délký, která má být předurčená, tak vlastně tu věc zničí, už jen tím... Teď ty série mají různou kvalitu. Když vy v té sérii vložíte i dobrou část, tak vlastně to, co tomu předcházelo a v čem to bude pokračovat, vám to zničí... To je jeden z principů, kterej se vytvořil za léta, protože všichni chtěli mít v televizi okna, aby se mezi ty okna daly strčit ty reklamy... Když tu televizi opravdu chcete měnit, tak musíte měnit tyhle základní struktury, který tam už jsou daný.“⁵

⁴ *Hranice pachu* (r. Lucie Králová, ČT 2006, 26', cyklus Aktuální dokument)
Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10096383214-hranice-pachu/20656226251/>

⁵ Režisér Karel Vachek, vedoucí katedry dokumentární tvorby na FAMU, v debatě o ČT „Televize jako výzva!“ (vysíláno 21. 10. 2013 ve 23.35, dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/213562254300002/>)

Jak asi vypadá v představě zaměstnanců ČT „dokumentární mercedes“ a jak „dokumentární škodovka“? Chová se snad režisér dokumentárního filmu „neprofesionálně“, když je vnímavý k situacím, které nemá ve scénáři, jelikož nemohl tušit, že se vůbec stanou, a potřeboval by mít film o něco delší? Když si například přizná, že skutečnost kolem něj je „chytřejší“ než jeho scénář? Může „profesionální dokumentarista“ natáčeji pro televizi něco riskovat?

Takovým „riskem“ se v kontextu dokumentárních cyklů může dokonce stát i dokument, ve kterém nejsou téměř žádné výpovědi. Režisér a střiháč Šimon Špidla vytvořil pro cyklus ČT *Náš venkov* pozoruhodný film *Sousedé* (2013), který vyvolal z tohoto důvodu rozporuplné reakce, neboť se spoléhá především na sdělení prostřednictvím obrazů a situací bez dalšího vysvětlení formou výpovědí natáčecích osob.

Rámec filmu tvoří jeden pracovní den dvou lidí ze stejné vesnice – místního zemědělce a zaměstnance nedalekého masokombinátu. Sledujeme situace jejich běžného pracovního dne v paralelní montáži chronologicky řazených scén od rána do večera. Sociální herci se nijak nepředstaví, nekomentují ani nevysvětlují, co dělají, nehovoří o sobě, dělají pouze to, co by probíhalo, i kdyby je nesnímala kamera. Díky této metodě natáčení si začneme všimnout prostředí i jejich přístupu k práci a máme prostor přemýšlet o tom, co nám film sděluje (stereotypní a sterilní odosobněné prostředí masokombinátu, ve kterém se zvířata doslova zpředmětňují ve věci oproti nedokonalému prostředí zemědělce-kutila, který ošetřuje nohu své jediné krávy, se kterou rozmlouvá, umělé světlo v masokombinátu během celého dne oproti různým světelným fázím ve „světě“ zemědělce.) Přestože v kontextu současného autorského dokumentu není tento koncept nijak výjimečný, v kontextu cyklu *Náš venkov* se film *Sousedé* stává filmem-argumentem, který beze slov ukazuje nejen jednu z podob současného venkova, ale i možnost, jak ryze filmovým jazykem zprostředkovat jeho skutečnou identitu.

Jeden zaměstnanec ČT měl po zhlédnutí filmu námitku, že režisér nedodal část zvukové stopy filmu, což interpretoval jako technickou chybu. Následně vznikla obava, zda film nebude na „cílovku Našeho venkova 50+“ příliš náročný, jelikož divák je zvyklý na to, že postavy ve filmu mluví a vše podstatné mu (do)vysvětlí. Sledovanost tohoto dílu však byla oproti jiným dílům cyklu podstatně vyšší: Co skutečně víme o „cílové skupině pořadu *Náš venkov*“? Proč panuje v televizi taková obava z dokumentů, kde se nemluví?

III. Obrazy v systému

Ptáme-li se, jaký obraz české společnosti skrze médium České televize konstruuje dokumentární cykly v éře naší polistopadové demokracie, může být poučné zaměřit se na cykly s vysokým počtem dílů, které vyvolaly mimořádný divácký ohlas, výraznou společenskou diskusi a které sama ČT považuje dodnes za své „vlajkové lodi“ (termín z propagačních materiálů televize).

Od roku 1993 do současnosti lze vysledovat dvě rozsáhlé tematické oblasti, které v programu ČT téměř nikdy nechyběly a které se v nejrůznějších obměnách a verzích vrací a znovu nalézají dobré vysílací časy: jsou to filmy o významných osobnostech živých i mrtvých a cestopisné dokumenty.

Prostor tohoto článku může pouze nastínit určité obrysy z těchto dvou případových studií („konstrukce elit“ a „konstrukce druhého“), kterými se zabývám v rámci svého výzkumu fenoménu dokumentárních cyklů ČT po roce 1993.

Zábavný pohled turistu

(Jaký obraz „těch druhých“ konstruuji cestopisné cykly ČT?)

Káva je jedním z mála obchodních artiklů provincie, ovšem bývalým lidožroutům asi nic moc neříká... Zdejší káva má jedinečné a neopakovatelné aroma, a tak je docela žádaná. Když ale konzumenti uvidí, jakýma nohama po ní šlapou, hned budou vědět, z čeho to aroma je.

(ukázka z komentáře k pořadu *Cestománie: Papua Nová Guinea: Potomci lidojedů*, 2004, čte herečka Bára Štěpánová)

V desítkách dílů divácky velmi oblíbených a televizí preferovaných pořadů (prime-time cestopisů) jako *Cestománie*, *Na cestě* či *Letem světem* můžeme najít řadu společných rysů, témat, myšlenkových i formálních stereotypů, které jsou konstantně přítomny nezávisle na roce výroby daného cyklu (analyzovala jsem pořady z let 1999–2012).

Základní koncepce se vždy opírá o atraktivní výjevy z dané lokality pospojované pomocí komentáře s příděchem zábavnosti či dramatičnosti, který čte dvojice známých hereckých osobností (Bára Štěpánová s Miroslavem Vladykou *Cestománie*, Jiří Bartoška s Miroslavem Donutilem *Na cestě*). Specifickým příkladem je cestovatelský cyklus *Letem světem*, ve kterém cestují přímo známí herci Kaiser a Lábus (případně Milan Šteindler s Davidem Vávrou), kteří v situacích před kamerou „dělají legraci“ často na účet místních, na které mluví většinou česky, takže jim zmatení domorodci nerozumí, což tvoří součást hry.

Cestománie (182 dílů, 1999–2004) se stala „nejrozsáhlejším a nejsledovanějším původním českým cestovatelským cyklem v dějinách ČT“⁶, dalších 85 dílů se vysílalo od roku 2004–2006 jako *Nová Cestománie* na komerční TV Nova.

Pořadu *Na cestě* vzniklo mezi lety 2005–2011 230 dílů a vysílá se dodnes. Všechny tyto pořady (včetně *Letem světem*) jsou na webových stránkách ČT označeny kolonkou „dokument“.

Má ale „dokument“ nabízet vnějškový pohlednickový pohled turistického bedekru, často bez hlubších znalostí daného prostředí?

Místní lidé jsou nahlíženi jako atrakce, podobně jako další atributy jejich prostředí. Záměrem je především nenudit a bavit, čehož se dramaturgie snaží dosáhnout rychlým střídáním témat a míst. Synchrony s místními lidmi jsou minimalizovány na dva až tři v rámci jednoho dílu, po několika slovech je místní jazyk přemluven hlasem komentátora. Obrazová složka je obvykle koncipována v duchu kalendářové estetiky a komentář se stává hlavním nositelem významů a klíčem k interpretaci natočené skutečnosti:

⁶ Fenič, Fero, et. al. *Fenomén Febio*. Praha: Febio, 2008. 103.

Sloni jsou kromě čaje a nějakého toho bombového atentátu dalším symbolem Sri Lanky.

(2004: Letem světem)

Když jde o maso, nepohrdnou ani klokanem... ďábelští nebo přátelští, to tady nepoznáš, normálně se bojíš, ale přitom obdivuješ pestrost a vynalézavost oděvů všech těch kmenů...

(2004: Cestománie: Papua Nová Guinea: Potomci lidojedů)

Kdybych měl použít to nepěkné slovo, tak mám pocit, že je tady vyloženě přechrámováno.

(2006: Na cestě po Bali)

Ve filmech ze „zaostalých oblastí“ se tematizuje vztah místních k hygieně a čistotě, k času, způsob zobrazení jejich činnosti má často instruktážní charakter (lovec předvádí na kameru, jak dokáže zabíjet, a ukazuje zbraně, muž z džungle předvádí, jak se myje), skupina je preferována před jednotlivcem (shluky lidí, skupinový hrdina spíše než individualizovanější rozhovory), u exotičtějších lokalit typu Papua Nová Guinea se opakovaně zdůrazňuje téma lidožroutství a oblíbená hra, že štáb je v ohrožení se-zráním. Žánrově se tyto dokumenty přibližují spíše zábavným pořadům.

Obraz, který tyto pořady nabízejí, je až příliš často modelován stereotypem racionálního, důvěryhodného, aktivního a tvořivého, civilizovaného Západu (našeho světa) stojícího v kontrastu k iracionálnímu, zaostalému, krutému, úchylnému, romantickému světu *těch druhých*.

Přestože například ve společenských vědách je problém zavádějících kulturních reprezentací kritizován již od osmdesátých let minulého století, v perspektivě „prime-time cestopisných dokumentů“ České (veřejnoprávní) televize je pevně zakotvený dodnes, včetně své explicitní podoby v rétorice komentářů:

Dali jim taky hodiny, aby měřili svůj čas, teď jim do nich chybí baterie...

Dali jim taky polikliniku za odměnu, že se stali křesťany, a vláda jim vyškolila felčara, prý to s nimi myslí dobře. Copak ten doktůrek umí?

(2002: Cestománie: Západní Papua: Cesta do pravěku)

Největší Češi v televizních oknech

(Konstrukce elit v pořadech ČT o významných osobnostech)

Představovat významné osobnosti současnosti i minulosti žánrem portrétního dokumentu patří po mnoho let k programovým prioritám České televize. Od roku 1993 vznikala řada nejrůznějších cyklů variujících příběhy známých osobností (*Příběhy slavných*, *Potomci slavných*), jejichž hraniční podobu tematizující odvrácenou tvář soukromí slavných reprezentuje populární cyklus *13. komnata*, někdy označovaný jako veřejnoprávní bulvár (nejsledovanější díl vidělo přes 1 500 000 diváků a počet natočených dílů se blíží ke stovce).

V rámci projektu *Největší Čech* (2005), licence převzaté z BBC, si národ volil svého největšího Čecha všech dob. Tuto anketu doplnilo čtyřicet dokumentů, které měly za pomoci svých průvodců – „advokátů“ obhájit, že právě jimi „zastupovaná“ osobnost je pro český národ nejdůležitější.

V hlasování diváků příznačně pro Čechy zvítězil Jára Cimrman, oblíbená fiktivní postava zneuznaného českého génia, ale ČT tuto volbu s odkazem na pravidla BBC neuznala, takže se největším Čechem stal Karel IV. a nejvíce hlasů získal film Igora Chauna o Václavu Havlovi. Tato anketa i její následné dokumentární zpracování sklídila kritiku od některých historiků za prohlubování mýtů a stereotypů o jednotlivých velíkánech a o nesmyslnosti srovnávání nesrovnatelného.

Tyto a jim podobné cykly utvářejí určitou institucionální paměť, sbírku *významných osobností*, jejichž výběr a způsob jejich prezentace byl schválen a posvěcen televizí. Největší vliv, sledovanost některých děl v řádu milionů diváků i značné kontroverze ale vyvolal již zmíněný cyklus *GEN (Galerie elity národa, 1993–1994 a 2001–2002, celkem 182 děl)*, vznikající v koprodukcii se společností FEBIO, na nějž volně navázal cyklus *GENUS (1995–1996, 99 děl)*.

Čtrnáctiminutové portréty „nejvýznamnějších osobností současnosti“, jak tyto medailonky označovala ve svém programu sama ČT, byly vysílány od roku 1993 ve 20.00 na prvním programu. Původní název „*Galerie elity národa*“ i výběr jednotlivých protagonistů vyvolal diskuse v médiích o české elitě, protesty a kontroverzní reakce – zkratka GEN sice zůstala, výraz „elita“ ale nahradil neutrálnější podtitul „Sto Čechů dneška“. Nejsledovanější díly GENů, které vidělo přes 5 000 000 diváků, byly o Václavu Havlovi, Ivanu Lendlu a Vladimíru Dlouhém. Podle koeficientu spokojenosti vítězí Jiřina Bohdalová pohledem Jana Špáty (7,8), v těsném závěsu za ní pak Vlastimil Brodský opět pohledem Jan Špáty (7,0)⁷.

Jeden z hlavních problémů GENů byl výběr protagonistů označených jako elita národa, jehož klíč nebyl v rámci cyklu divákovi nikdy odkryt. Vedle filosofů (Václav Bělohorský) se ocitají například představitelé popkultury v nejrůznějších vydání (Karel Gott, Waldemar Matuška, Lucie Bílá, Karel Svoboda), kníže a politik Karel Schwarzenberg, herci (Květa Fialová, Jiřina Bohdalová), sportovci (Martina Navrátilová), vědci (Otto Wichterle), problematičtí manažeři a podnikatelé (majitel 20 % akcií Škody Plzeň Lubomír Soudek, Richard Salzmann), bývalí komunisté (Vladimír Dlouhý) i disidenti (Pavel Tigrid), katoličtí kněží (Václav Malý, Tomáš Halík) i experimentátor s LSD a psychiatr Stanislav Groff.

Přestože GENy točila řada známých českých a slovenských dokumentaristů i režisérů hraných filmů (Sommerová, Třeštková, Špáta, Chytilová, Svěrák, Menzel, Němec, Jakubisko), byla rozkolísanost kvality jednotlivých děl značná. GENy zdůrazňovaly sice už ve svém názvu autorský pohled (Václav Klaus *pohledem Juraje Jakubiska*), zpřítomnění autorského hlediska jako součásti filmu však bylo spíše výjimečné a převládá výkladový modus.

Jednotlivé „portréty“ oscilují od naprosté identifikace se snímanou osobností až k opatrným pokusům o dialogickou strukturu filmu. Výjimkou byl například přístup Věry Chytilové, která svými všetečnými otázkami vyprovokuje Anastáze Opaska k otevřeně sebereflexi. Převažuje koncept vnějškové deskripce, případně osobního příběhu nad myšlenkou či společenským přesahem. Základním významovým rámcem většiny GENů je konstatování, pouze sporadicky se v některém z nich prosadí nějaké obecnější téma (např. v GENU Roberta

⁷ Výsledky Střediska analýz programu a auditoria České televize.

Sedláčka o sociologu Jiřím Musilovi se tematizuje prostředí, ve kterém žijeme skrze Musilovy promluvy o sociologii města).

Dramaturgická rozpačitost či spíše absence promyšlené dramaturgie se projevovala v rámci jednotlivých děl i cyklu jako celku především rezignací na zpřítomnění klíče k výběru protagonistů a způsobu jejich ztvárnění (neuvážovalo se systematicky ani nad principy dokumentárního portrétu, a přestože byly takto pořady označovány, jednalo se spíše o medailony či črty).

Fenič to zdůvodňuje tím, že si užil dramaturgického nařizování za komunismu dost a že nechce tvůrcům sám nic nařizovat. Ještě v roce 1993 je tedy dramaturgie vnímána jako přežitek doby, který brání autorskému rozletu, což je jev pozorovatelný dodnes zejména u některých z tvůrců starší generace, kteří nemají pozitivní zkušenost s podporujícím, kompetentním a dokonce inspirativním dramaturgem.

Témata, která se v GENech opakovaně objevují jako možné principy následné interpretace, jsou:

- vztah ke komunistické minulosti a rok 1989 – v případě úlitby režimu, evidentních kompromisů či slušné existenci za normalizace se jedná o variace na oblíbenou větu „*Nikomu jsem neublížil.*“ (viníkem byl sám zločinný komunistický režim)
- apoteóza zlatých českých ručiček (jsme šikovný národ kutilů)
- princip rovnostářství v zobrazování elity: GENy chtějí ukázat elitu, ale s její „lidskou tváří“, která ji spojuje se zbytkem národa – v mnoha medailonech je ukázáno, že i elita jezdí na chalupy, zahrádkaří, pije alkohol, kouří, má své slabosti a lze s ní hovořit „jako s normálními lidmi“. Mnohem více než myšlení portrétovaných osobností je zobrazováno to, jak se sami chtějí vidět.

K většině ze 182 děl GENů lze dohledat v tehdejšímu tisku recenze, což je z dnešního pohledu pozoruhodné. Z dobových reakcí řady filmových publicistů vyplývá, že jsou téměř dotčeni nedostatečnou úctou režisérů a malou monumentalizací některých osobností, kritizují neschopnost ukázat, v čem je protagonista skutečně dobrý. Jakoby v pozadí těchto názorů stálo přesvědčení, že projekt GEN měl sloužit jako určité ukotvení a potvrzení české porevoluční elity, jako snaha o jisté povzbuzení národního sebevědomí.

Z dnešního pohledu je podle mého názoru nejpálčivějším problémem GENů nejen výběr protagonistů, ale i minimální reflexivita jak na úrovni jednotlivých děl, tak na úrovni celku.

Portrét některých protagonistů především z podnikatelské a politické elity je navíc pojednán jako identifikace s jejich konáním (Salzmann, Soudek, Klaus). Tak se dozvídáme především, že jsou velmi pracovití a časně vstávají, ale už nic z jejich minulosti či ze způsobu, jakým fungují v rámci politických a ekonomických struktur.

Většina GENů se stala spíše než dokumenty monumenty (nekriticky monumentalizující sebeobraz protagonisty bez skutečného dialogu s ním). GENy při takovém rozsahu mohly mít potenciál sloužit jako ozdravná průběžná kritická reflexe naší společnosti a toho, jak má či nemá česká porevoluční elita vypadat a fungovat, jaké hodnoty má vytvářet a udržovat.

Dramaturgie ČT ani Febia nepracovala s celkovou koncepcí cyklu, chybí promyšlená jednotící koncepce jako příležitosti ke společenské reflexi, což je u tak rozsáhlého projektu vznikajícího navíc během několika let (druhá série dokonce s odstupem sedmi let od první) promarněnou šancí k možnému hledání identity české porevoluční elity.

IV. Budoucnost systému

Televize není o umění, ale o uměleckém řemesle.

Jan Maxa, ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT

Ani s nástupem nového generálního ředitele ČT Petra Dvořáka (2011), který předtím působil jako ředitel komerční TV Nova, se koncepce organizování většiny dokumentární produkce ČT do cyklů nezměnila. Naopak je znatelná snaha řadu témat uchopit výhradně formou cyklů. Je zjevné, že představa o dokumentárním filmu organizovaném do cyklů zůstává pro výrobu televizních dokumentů klíčová.

Mezi pozoruhodné a v kontextu dosavadního vývoje ČT ojedinělé dokumentární projekty, které se snaží lépe dramaturgicky využít cyklus jako určitý promyšlenější celek, patří v poslední době například koprodukční projekt *Celnice* (2013), v němž je 13 témat souvisejících s identitou Čechů a Slováků nahlíženo vždy zároveň z české i slovenské perspektivy a oba filmy rozšiřuje ještě diskuse.

Především jde ale o cyklus *Český žurnál* Víta Klusáka a Filipa Remundy (2012, 2013), reflektující vybrané aktuální společenské a politické události roku v hlubších a překvapivých souvislostech.

„Solitérní“ náměty na autorské filmy, které nepatří do žádného cyklu, se prosazují stále velmi obtížně a vzhledem k jejich malému počtu plánovanému pro každý rok, a tím pádem i velké konkurenci mezi náměty, je pravděpodobnost prosazení takového filmu bez další finanční podpory, především z Fondu kinematografie, velmi malá.

„Některé filmy se tváří, že odkazují k našemu světu a poskytují nám řadu informací, abychom jej lépe poznali. Tento vztah nakonec závisí na dodání důkazů (...) Takové jsou ambice dokumentárního filmu ve všech jeho podobách (...) Jde o příslib ukazovat svět (zvýraznění autorky), který se netýká pouze zpravodajství, ale je společný všem filmům a programům, jež slibují pravdivý diskurs.“⁸

Konkrétní naplnění podoby dokumentární reprezentace pak závisí na tom komu/čemu daný film slouží, kdo je jeho výrobcem, autorem, šéfitelem a jakých technických prostředků bylo užito k jeho výrobě. „Dokumentárnost“ je tedy také garantována shůry, systémem, mocí a to nejen mocí technickou, ale především institucionální.

⁸ Jost, François. *Realita/Fikce – Říše klamu*. Praha: AMU 2006. 33.