

# OKO – POHLED NA (TEHDEJŠÍ) SOUČASNOST. 37 HODIN AUTORSKÉHO SVĚDECTVÍ O ČESKÉ SPOLEČNOSTI V NOVÉM STÁTĚ

*Martin Štoll (Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Fakulta sociálních věd UK)*

Na moravsko-slovenském pomezí se oslavuje. Blíží se půlnoc 31. prosince 1992 a Československo se po sedmdesáti čtyřech letech rozpadá. Žena nabízí slivovici, jiná ji emotivně odmítá: „Já myslím, že ještě nejsme vyspělí. Ani jeden, ani druhý stát.“ Podobná situace se odehrává na bratislavském náměstí SNP plném ohňostrojů, nevázaného veselí a plamenných projevů. O kousek vedle lidé u pomníku československé státnosti zapalují svíčky a neskrývají své dojetí. „Ja to prežívam tak, ako by mi jedna časť mojho tela odumierala...“ říká jedna z účastnic. Máme pocit, že jsme u toho. Kamera zachycuje zblízka i oslavy na jiných místech – v romské osadě, mezi karpatskými Němci, slovenskými Maďary, šarišskými Slováky, slyšíme úvahy rusínského karikaturisty. Ruka režiséra filmu bere za kliku Pražského hradu, kde však nikdo není, slovenská hlasatelka se chystá na poslední federální zprávy. Paní u stolečku na veřejných záchodech si o tom nemyslí nic. Slavící mladík při slézání ze sochy sv. Václava šlápne na fotografii s T. G. Masarykem.

Takto autenticky zachytil historický okamžik dokumentární televizní snímek *Noc, kdy se rozpadl stát* z roku 1993. Byl jedním ze sto dvanácti dílů cyklu *OKO – pohled na současnost*, vyrobených v Praze soukromou společností FEBIO a vysílaných Českou televizí (resp. zpočátku ještě Československou) mezi 4. dubnem 1992 a 17. prosincem 1996.<sup>1</sup>

Následující studie ověřuje tezi, že *OKO* byl mimořádný audiovizuální počín raného svobodného státu, neboť zmapoval a zachytil témata a postoje tehdejší společnosti v nejvyšší možné míře komplexnosti. A navíc, že jí bylo dosaženo díky autorskému vkladu každého z tvůrců, tedy že tvůrčí řešení daného jevu mělo přímý vliv na podobu audiovizuální konzervace atmosféry doby, nálady společnosti a emocí, kam se zpravodajství a aktuální publicistika nedostane. Pro ověření tematické pestrosti a hierarchizace témat v rámci cyklu budeme pracovat s postupy kvantitativního zkoumání; pro detekci autorského vkladu využijeme nový koncept analýzy tzv. klíčové situace, vycházející z oblasti kvalitativních metod.

## 1. Kontexty

### 1.1 FEBIO jako výrobní platforma v období transformace

Když slovenský režisér Fero Fenič<sup>2</sup> založil v prosinci roku 1991 soukromou produkční společnost FEBIO, vytvořil tvůrčí postor pro desítky kolegů a de facto umožnil rozvinout jeden z proudů české(slovenské) dokumentární školy.

Fenič reagoval na radikální proměnu vztahu státu ke kinematografii (Melounek 1994; Halada 1997; Macek – Paštéková 1997; Lukeš 2013). Československý státní film přestal existovat a privatizace filmových ateliérů na Barrandově byla tehdy známou kauzou. Krátký film, dosavadní největší výrobce krátkometrážní tvorby (dokumentární i animované), proměnil svůj status v akciovou společnost a hledal financování i odbyť své tvorby. Provozovatelé kin však zrušili ve svých představeních uvádění týdeníků i dokumentárních „předfilmů“, mj. považovaných diváky za relikty minulých čtyřiceti let. Většina zaměstnanců byla z Krátkého filmu propuštěna nebo sama odešla. „Filmová tvorba se ocitla ve vzduchoprázdnu“, říká Fenič. A dodává: „Sametová revoluce tak bezprostředně nejen nepřinesla rozkvet českého hraného a dokumentárního filmu, jak mnozí tehdy doufali, ale nenabízela ani žádnou odpověď, jaká bude jejich budoucnost. Stát pouze vzkažoval ‚Postarejte se o sebe sami!...‘“ (Fenič 2008: 8)

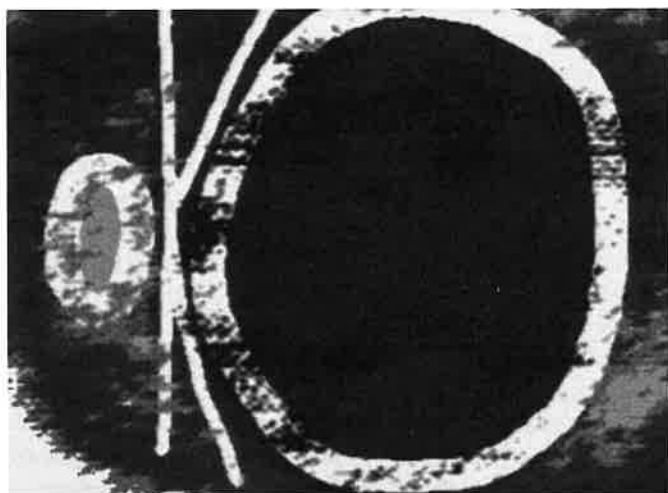
V jiné situaci byla Československá televize. Platila za hlavní nástroj komunistické propagandy, její dokumentární a publicistická tvorba byla v očích veřejnosti nevěrohodná a uvnitř instituce samé probíhaly těžké boje o její budoucí podobu (Šmíd 2002; Kruml 2013; Štoll 2018). Založení nezávislé soukromé společnosti, „svobodného sdružení tvůrců“ (Pilátová 1992), „dílničky“ (Kroupová 1992), bylo proto důležitým, ale také ekonomicky odvážným činem. „Ze začátku se budeme zaměřovat především na nezávislou dokumentaristiku a publicistiku, což jsou podle mě v tuto chvíli disciplíny daleko ohroženější než hraný film, protože informace jsou v rukou státu nebo politických stran,“ řekl tehdy Fenič (Hejčová 1992).

Proponovaná nezávislost znamenala, že FEBIO (Fero-vo-Bio či Feničovo-Bio) nejprve skrze Krátký film Praha a. s. a od roku 1993 již samo dodávalo hotové pořady televizi, která je zařazovala do vysílání. Dramaturgie byla zcela ve Feničových rukou, čímž vznikl jeden z nejsvobodnějších tvůrčích prostorů u nás (Tichá 2018: 13).

### 1.2 Autorství jako princip

Prvním projektem společnosti byl cyklus *OKO – pohled na současnost*. V kontextu tehdejší televizní publicistiky a dokumentaristiky se lišil přinejmenším ve třech formálních parametrech: a) absencí komentáře, b) absencí kladení otázek před kamerou, c) jasným autorským názorem, vyjádřeným mj. posledním „záběrem-pečetí“, v němž se autor sám ocitl před kamerou a byl graficky vkomponován do textu: „To bylo OKO Fera Feniče“ (resp. kohokoliv jiného). Tyto tři aspekty měly vliv na zvolené výrazové prostředky a poslední z nich i na celkové uchopení látky. Zároveň byly v protikladu s diváckou televizní zkušeností, neboť normalizační pořady se většinou stavěly za „redakci“, resp. když byl autor uveden, byl většinou anonymní a pořad samotný nevyjadřoval jeho názor.

Toto autorství je principem, který Fenič uplatňoval i v dalších cyklech. Jména jako Věra Chytilová, Pavel Koutecký, Vladislav Kvasnička, Jan Němec, Hana Pinkavová, Viktor Polesný, Petr Slavík, Olga Sommerová nebo Jan Špáta byla zárukou různorodosti zpracování



Políčko z úvodní znělky cyklu OKO. Autorem koncepce byl Fero Fenič. Archiv České televize a společnosti FEBIO

i široké palety témat, rozšířená ještě o autory, kteří nemohli v době normalizace pracovat (Alena Činčerová, Milan Maryška, Oskar Reif), vrátili se z exilu (Zuzana Meisnerová, Bernard Šafařík), přešli od hraného filmu (Vladimír Drha, Petr Kotek, Ondřej Trojan), z novinářské profese (Irena Gérová) anebo se objevili jako nové naděje pražské FAMU (Mira Erdevičky, Judita Křížová, Andrea Majstorovič, Dagmar Smržová, Martin Štoll, Petr Václav, Dan Włodarczyk). Zvláštní skupinou byli slovenští autoři Ivo Brachtl, Jan Dekanovský, Jozef Horal, Ladislav (Laco) Kaboš, Matej Mináč, Ján Piroh, Ján Sebechlebský nebo Dušan Trančík<sup>3</sup>.

„Podmínkou jsou nápad, originální ztvárnění, vyjadřování obrazem, střihem, kompozicí, tedy čistě filmařskými výrazovými prostředky,“ odpověděl tehdy Fenič pro periodikum *Prostor*. „Každý tvůrce plně zodpovídá za svůj snímek názorem počínaje a reálným výsledkem konče – anonymita se nekoná.“ (Mim 1992) „Tenhle pořad bude subjektivní, objektivitu už bylo dost,“ dodal pak Fenič pro *Rudé právo*, tehdy již „nezávislé noviny“ (Jape 1992). „My jsme vždycky režiséry nutili, aby nepřišli jen s tématem, ale aby přišli i s klíčem, nápadem, jak ho udělat, aby o tom přemýšleli, aby ten film vlastně vymysleli a pak už jen točili,“ vzpomíná po letech dramaturg FEBIA Tomáš Motl (Tichá 2018: 18).

*OKO* se probíjelo do hlavního vysílacího času, novinářské projekce byly událostí. Podle již zmíněného T. Motla „to byly doby, kdy byl sál plný šedesáti novinářů, kteří na to koukali, jak na zjevení, tleskalo se, to si dneska nikdo neumí představit. A to fungovalo samozřejmě přeneseně na ty diváky. Ti byli zvyklí na fakt špatnou televizi a najednou tam viděli něco, co má názor, co něco pojmenovává...“ (Tichá 2018: 70) FEBIO tak bylo spoluvůrcem proudu tzv. názorové publicistiky či názorové dokumentaristiky, pro kterou se užívalo spojení „autorský dokument“. *OKO* bylo výrazné, známé, mělo své diváky, své novináře, své autory, svá témata. V tomto propojení šlo pravděpodobně o první funkční dokumentárně-publicistický televizní cyklus veřejné služby u nás.

### 1.3 Vymezení OKA

Feničovi přišlo zvláštní, že aktuální reflexi doby „paradoxně nikdo systematicky nezachycoval“ (Fenič 2008: 9). Vytkl si jako cíl „aktuální reflexi nějakého problému, obraz toho, co právě hýbalo společností“ (Fenič 2008: 11), což dokládá i dopis tvůrcům, v němž se píše, že

OKO směřuje „k analýze nějakého jevu, událostí, myšlenek a postojů“<sup>4</sup>.

Aby vymezil i geografický i stylistický prostor, natočil Fenič první díl *Odsud-potial* (1992) – v obci Trojmezí ležící na hranici s Bavorskem a v obci Nová Sedlica na československo-polsko-sovětské hranici. Ve snímku zastavuje lidi před jejich domy, za jejich ploty, téměř nikdo ho nechce pustit dovnitř, někteří nechtějí mluvit na kameru („Já vám něco řeknu a mě vyhoděj z práce, ne?“ „A kdo by Vás vyhazoval?“ „Komunisti. Ty tady všichni zůstali na vedoucích místech.“) Na první pohled jde o různé světy – na české straně destruované pohraničí (německé ženy na hřbitově: „Hitler nás tady zapomněl.“ – bývalý pohraničník v hospodě: „Snažil jsem se, aby otázka ochrany státní hranice v těch obdobích, kdy to bylo nutné, byla skutečně nepřekročitelná.“) Naopak slovenská obec je plná roubenek, doškových střech a naděje dané náboženským založením obyvatel, byť decimovaných alkoholismem. Film je archivací pocitu obyvatel, že za komunistů bylo lépe a neschopnosti si představit, co všechno nová doba nabízí. Typickým dokladem je málo navštívená tancovačka k Mezinárodnímu dni žen (MDŽ) („Je to tady zažitý třicet let, nikdo to zatím nezrušil, tak ho slavíme...“) či situace na slovenském obecním úřadu, kde se portrét prezidenta Havla ztrácí za břečtářem na zdi v místnosti starosty, a úvahy typu: „Mohla by být jen jedna strana. Alebo dve. Tolko strán je zbytočné.“ Film zakončuje Fenič titulkem „...za několik týdnů budou v ČSFR další svobodné volby...“ a svým vlastním portrétem, „záběrem-pečetí“, natočeným u hraničního sloupu.

Stejný princip Fenič uplatnil i při výročním padesátém dílu cyklu OKO v roce 1994. Nazval jej *Republika v začátcích a koncích* a navštívil nejkrajnější obce České republiky: severočeskou Lobendavu, jihočeské Studánky u Vyššího Brodu, západočeskou obec Krásná u Chebu a slezskou Hřčavu u Frýdku-Místku. Na rozdíl od předchozího snímku mezi těmito póly v průběhu filmu nepřechází a tematicky je nepropojuje, naopak zachovává přísně geografický princip a posloupnost. Přesto jeho celkové vyznění je totožné: zklamání ze stálé přítomnosti komunistů, kteří v obci vyhráli volby do zastupitelstva („Ukažte mi rodinu, kde někdo nebyl v KSČ. Za náma se to táhne jako životní prokletí. Myslel jsem, že ty lidi musej vymřít. Ale to nejde, protože jejich děti už jsou zase naučený nepřátelství proti našim dětem...“, říká pan hostinský v Lobendavě). V obci Krásná Feniče vítá že-

na slovy: „To jste zabloudili dobře. Tady je ještě vesnice komunistů, 70 %, vostatek cikáni, který nedělaj.“ A paralelou k prvnímu snímku, kde slovenskou obec determinoval alkoholismus, je strohá věta starosty: „Tady jsou lidé v jádru dobří, ale ten alkohol dělá dost.“ Poslední věta filmu nad mapou republiky zní: „Obec s nejmenší rozlohou se nachází v okrese Blansko. A jmenuje se Závist.“ A autor stojí u vlajky Evropské unie, v okamžiku, kdy členství republiky v EU bylo v nedohlednu.

Na těchto dvou filmech lze demonstrovat nejen autor-ský přístup, který se stal „návodem“ pro další autory, ale i dílčí dominantní témata, která Fenič tehdy považoval za aktuální. Dodržel deklarované vyjadřovací principy – sám se před kamerou s výjimkou posledního „záběru-pečetě“ neobjevoval, jeho otázky v drtivé většině nezaznívaly, filmy neobsahovaly komentář, pouze vysvětlující titulky. Režisér kladl k sobě výpovědi autentických občanů v autentických prostředích a stavěl je do protikladu. Tím překročil hranice novinářské práce a také publicistických žánrů, protože kontrapunktická propojení spoluvytvářejí v divákovi pocit tragikomična, případně úžasu nebo dojetí. Fenič není objektivním kronikářem, který „jen“ točí, co se zrovna odehrává před kamerou, poselství filmů je autorské, subjektivní.

## 2. Doba jako na dlani – témata cyklu OKO

Přehlédneme-li všech 112 dílů OKA, vyvstane nám doba hledající, tápající, naděje i frustrace-plná ve značné intenzitě. Je to neuchopitelná hmota názorů, pohledů, míst, situací, emocí, příběhů, která má však dvě spojnice, a to formotvorné prvky a také fakt, že přímo tento audiovizuální konvolut odráží tehdejší realitu, resp. důležitá témata. Ta se často objevovala ve více dílech cyklu, a to různou měrou – jednou jako dominantní, jindy jako pouhý kontext; některá se navzájem pouze dotýkala, jiná prolínala.

Při zkoumání tematické komplexnosti OKA se nástrojem stalo:

- a) stanovení hlavních tematických řezů,
- b) zjištění četnosti výskytů těchto řezů ve všech dílech,
- c) hierarchizace témat metodou třístupňového kódování v kategoriích nejobecnější-obecný-konkrétní.<sup>5</sup>

Výsledkem je tabulka, jejíž základní spojnice na nejvyšších příčkách můžeme hlouběji analyzovat a doložit konkrétními příklady filmů.

Frekvenční výskyt témat v cyklu *OKO – pohled na současnost (1992–1996)*

| POČET | NEJOBECNĚJŠÍ                          | OBECNÝ  | KONKRÉTNÍ  |
|-------|---------------------------------------|---|--|
| 28    |                                       | identita  |  |
| 14    | osud                                  |   |  |
| 13    |                                       | demokracie  |  |
| 11    |                                       |   | Slovensko  |
| 10    | politika, zákon                       |   |  |
| 9     | návrat, duchovní dimenze, rozpad ČSFR |   |  |
| 8     | národ                                 |   |  |
| 7     | bezpečnost                            | manipulace  | zdravotnictví  |
| 6     | cizinci, zdraví                       |   |  |
| 4     | extrémismus                           | politika  | vojsko, volby, závislost,  |
| 3     | etika, práce                          | víra, zdraví, extrémismus   | aristokracie, děti, Němci  |
| 2     | obchod, násilí, ideály, životní styl  | obchod, obrana, násilí, minulost, lékařství, restituce, smrt, tradice, válka, zločin                                  | církev, hranice, kauza, minulost, novináři, uprchlíci, židovství   |
| 1     | změny, gender, organizace, Romové     | pomoc, osud, integrace, generace, filozofie, obchod, nostalgie, ekologie, budoucnost, práce, týrání, vězení, výchova. | Američané, anarchisté, cirkusy, civilní obrana, Číňané, divadlo, Německo a Rakousko, exulanti, feminismus, historie, homosexualit, svědci Jehovovi, jídlo, Klaus Václav, komunisté, lesy, listopad 1989, mladí politici, nezaměstnanost, občanství, oslavy, parlament, Podkarpatská Rus, politická strana, pouliční prodejci, práce, Pražský hrad, prezidenti, prostitutky, rakovina, revoluce, rodina, Romové, samoty, skinheads, šarlatánství, školství, tradice, transvestité, týrání, UFO, útok, velvyslanectví, Ministerstvo vnitra, volynští Češi, vystěhování, vztahy, zbraně, zemědělství, zvířata, žebrák |

### 2.1 Identita a Česko-Slovensko

„Identita“ (28) – „Osud“ (13) – „Demokracie“ (13) – „Slovensko“ (11). První čtveřice pojmů s nejčastějším výskytem charakterizují první polovinu 90. let 20. století: čím jiným se projevovala tato doba, než hledáním nejrůznějších druhů identit? Svě místo v novém společenském uspořádání hledali všichni. *OKO* se dotýkalo národní identity prostřednictvím příběhů navracejících se emigrantů (*Exulanti*), reportáže z bývalé československé Zakarpatské Ukrajiny (*Praha slzám nevěří*) nebo nekomfortní situace volynských Čechů, kteří vyslyšeli československou nabídku k návratu a nenalezli příliš vlídné přijetí (*Kde domov*

*jejich*). Autoři se jali zkoumat identitu skrze minulost obtěžkanou oboustrannou vinou, když se u Chebu rozhořel spor o pohřebišť 1 700 německých vojáků (*Hroby vaše, hroby naše*). Dvojí vymezení identit, vůči sobě a vůči jinému, bylo tématem snímků o romské menšině (*U nás doma, na severu*), o cizincích jako takových (*O rasismu*) nebo o těch, kteří k nám přijeli za prací (*Za českou korunou*). *OKO* přiblížilo i řadu intimnějších typů identit, např. práva homosexuálů (*Právo na lásku*) nebo mužů o své sexuální identitě pochybujících, travestitů a transvestitů (*Dámská jízda pánů*). Tyto snímky nejsou bulvární, au-

torky se snažily proniknout k podstatě problému, často prezentovanému na televizní obrazovce úplně poprvé. Typickým příkladem je *Feminismus po česku*, který do dnes feministky považují za mediální průlom.

Pro tehdejší dobu je typické, že svoji identitu hledalo i samo Československo, resp. nejprve Slovensko. Jedenáct dílů se věnovalo politické situaci na Slovensku, resp. devět z nich se týkalo samotného rozpadu federace, ať už před, anebo po něm. Zdá se, že vzhledem k historické důležitosti okamžiku je počet jedenáct z celkových sto dvanácti dílů malý, ale zajímavé je, že pouze tři snímky byly natočeny ještě ve společném státě v roce 1992. Tedy ve chvíli, kdy se česká média po rozpadu postupně přestávají Slovenskem zabývat, OKO přineslo dalších osm dílů – mj. o problémech slovenské pravice, která se musí vyrovnat se svojí opoziční rolí (*Pravý čardáš*), o energii volebních mítinků Vladimíra Mečiara (*Slovenské tango 2*), o životě na nových hranicích v Javorníku (*Nejkratší hranice*), o vyhocené stávkové pohotovosti ve Slovenském národním divadle (*Začátek sezony*) nebo o názorech slovenské inteligence na otázky rozpadu státu, extremismu, práva či emigrace (*Na východ od českého ráje*). Filmem, který by asi nemohl na Slovensku vzniknout, byl kritický snímek *Triumf pouti* o výroční pouti k uctění památky P. Jozefa Tisa. Všechny filmy jakkoli dávají prostor různým názorovým proudům, nesou jasné autorské poselství – kritiku mečiarismu a obavy z nástupu nové totality. Neoriginálnější dodnes zůstává smělá návštěva štábu Fera Feniče u matky Vladimíra Mečiara, z níž vytvořil celý díl *Nejšťastnější den Anny Mečiarové*.

## 2.2 Demokracie: návrat, zákon, politika a národ

Sledujeme-li tabulku výskytů dál, lze se pozastavit nad dalšími 6 kategoriemi: „Politika“ (10), „Zákon“ (10), „Návrat“ (9), „Duchovní dimenze“ (9), „Rozpad ČSFR“ (9) a „Národ“ (8).

Po rozpadu státu zbývalo OKU zaměřit se na českou identitu, kterou autoři ztotožnili s pojmem „národ“, a pronikli k ní velmi ostrými a nelitostnými řezy. Ať už skrze kauzu zmiňovaných hrobů německých vojáků nebo kříže padlým německým civilistům (*Kříž*), nebo skrze naléhavou otázku, zda zákon o státním občanství, který začal v roce 1995 platit, „je ohrožením základních lidských práv určitých skupin obyvatelstva nebo naopak kvalitním dostatečným dokumentem“ (*Cizincem ve svém domě*). Filmy o cizincích (*Čiňané v Čechách*, *Američané v Praze*,

*Cizinci*) a jejich nerovných a diskriminujících podmínkách (*O rasismu*, *Za českou korunou*) nejsou zrovna nejlepší vizitkou české tolerance. Snímek *Cizinci* chtěl zprostředkovat pohled do integračního střediska pro uprchlíky v severních Čechách, kam však štáb nebyl ani vpuštěn, čímž výpověď „přes zed“ získala na intenzitě.

S tématem „národa“ je úzce propojeno i téma „návratu“. Nejen emigrantů do vlasti, kteří si koupili bytový dům na pražském Barrandově (*Exulanti*) a nestačili se divit komunikačním bariérám a vyhrožování ze strany sousedů. Vracela se také aristokracie (*Aristokraté*, *Lichtenštejnové*) nebo volyňští Češi (*Kde domov jejich*). Tyto návraty byly trpké. Pocity, které prožívá před kamerou Mathilda Nostitzová-Rienecková při procházce zdevastovaným zámekem v Rokytnici nad Orlicí, lze těžko vyjádřit. Stejně trpký byl návrat starých sedláckých rodů k vlastní půdě (*Sedláci*), majitelů lesů (*Bory šumí po skalínách*) nebo návrat vojenského prostoru k civilnímu užívání (*Soukromý vojenský prostor Ralsko*) či zanedbaného okolí sídla prezidenta k civilizované normě (*Odvracená tvář Pražského hradu*).

To, že pojmem „Politika“ a „Zákon“ je v tabulce početně nadřazen pojem „Demokracie“ (13), je pro zkoumanou dobu přímo symptomatické. Politika autory OKA zajímala jako nový typ kultury, který se právě rodí. Byli zvědaví, jak vypadá demokracie, co nastane, když bude více stran, jak vypadají jejich představitelé, kde se berou. Jak politika funguje jako mechanismus. Snímky reflektují různé druhy voleb a přistupují k nim s filmovým nápadem – pro film o prvním dnu voleb do zastupitelských úřadů natáčeli autoři v pankrácké věznicí, domově důchodců a v romské osadě na Slovensku (*Všichni dobří voliči*), před parlamentními volbami strávili jeden den s předsedy vybraných stran (*Vůdci*), natočili chod zázemí parlamentu (*Den v parlamentu (a okolo)*), ministerstva vnitra (*Dobré jitro, tady vnitro*) nebo naopak navštívili obce, které se voleb nezúčastnily (*Kde se nevolí*). Film *Klausův Prosek* je svědectvím obdivu, který k tehdejšímu ministru financí panoval, přinejmenším v okolí jeho panelákového bytu.

Zpracování tématu „Zákon“ je oproti „Politice“ postaveno na konkrétních kauzách. OKO přibližuje absurdity ve výkladu a provádění zákona o protiprávnosti komunistického režimu a odporu proti němu (*Můžou za to tři*, *V srdci Čech*, *Pod tlustou čarou*); nebo je s kamerou u kauzy pětice mladých lidí, u kterých se v kladenském rockovém

klubu našla marihuana (*Tráva*). Neznamená to, že by tyto snímky byly „jen“ informační publicistikou, jde formálně o hraniční tvary, které jsou zárodkem české investigativní žurnalistiky. Když redaktorka Telegrafu Jana Lorencová několik měsíců zkoumala situaci v Ústavu pro mentálně postižené v Ostravici s podezřením na otrockou práci, OKO bylo u toho (*Nesvéprávní*). Když byl odsouzen sochař Pavel Opočenský za ublížení na zdraví při fyzické obraně spoluobčanů, OKO ho vyzpovídalo (*Mám strach*). K filmům do této kategorie patří i snímky o novinářské etice (*Novináři pod lupou*, *Události okem OKA*).

O době zrodů a přerodů, hledání a změn vypovídá i poměrně vysoký počet filmů v kategorii „Duchovní dimenze“. Na jedné straně se autoři ptají, co přináší náboženství dnešnímu člověku na prahu raného kapitalismu, co vede mladé muže ke vstupu do katolického řádu (*Novicové*), co znamená žít židovskou vírou, nebo pátrají po hodnotách křesťanství u studentů teologie. Esejistickým zamyšlením nad nastalou dobou, upřednostňující pozlátka před kvalitou, byl frommovský snímek *Mít nebo být*. Na straně druhé se OKO zaměřilo na nové podoby duchovního života, a zejména obchodování s nimi: filmy o jehovistech (*Ve jménu otce, syna a duchem řízené organizace*), scientologii a šarlatánství (*Možná přijde i kouzelník*), nebo o lidech, kteří získali pocit, že se potkali s mimozemskými civilizacemi (*Tajemné kontakty*).

### 2.3 Nové jevy a esejistické bilance osudu

Bylo řečeno, že OKO některá témata uvedlo na obrazovku vůbec poprvé. K nejzávažnějším patřily proměny podob práce (*Povolání žebrák*, *Pendleři*, *Za českou korunu*), za kterou někteří museli jezdit přes hranice, anebo za ní naopak přijížděli k nám z Ukrajiny, Jugoslávie a Polska. Nové bylo i téma závislostí (*Diagnóza: patologické hráčství*, *Spiritus kontra spiritum*), a to třeba i na počítačových hrách (*Kdo si hraje, nezlobí*). Další skupinou nových témat byla narůstající agresivita a frustrace, např. mezi skinheady (*Bulldog Boys*) či týrání zvířat (*Máma rádi zvířata*), dětí (*Až do nebe*), a dokonce fenomén objednaných vražd dětmi (*Jak zabít rodiče*). S tématem bezpečnosti souviselo i téma vojenské služby (*Holáňovi kluci*), zavedené civilní vojenské služby (*Sloužím*) nebo naši spolupráce s jednotkami IFOR (*Inspekce*).

Drtivá většina filmů z cyklu se prostřednictvím témat dotýkala nadčasových souvislostí – úlohy člověka ve světě, životního příběhu, intimity člověka, postoje ke světu,

radostí a strachů, rodiny, práva a dalších determinant lidského života, které bychom mohli souhrnně nazvat „Osudem“. Ve sporu o hroby německých vojáků autorům nešlo jen o kauzu samotnou, ale o princip, o téma odpuštění. V tématech podob práce cizinců šlo autorům o práva na lidskou důstojnost. Ve sledování procesů a zákonů spojených s komunistickou minulostí jim šlo o vyrovnání se sama se sebou. Ve filmech o extremismu a agresivitě šlo o téma tolerance. Ať byl dramaturgický cíl směřování od konkrétního k obecnému naplněn v různých dílech různě intenzivně, vyčleňuje celý cyklus mimo běžnou publicistiku a posouvá ho k dokumentárnímu filmu.

Zvláště je to patrné u čtrnácti snímků, které v kódovací tabulce zastupuje právě pojem „Osud“, které kladou otázky života a smrti. Nalezneme zde úvahu o odchodu ze života z domova důchodců (*Ejhle člověk*), téma nemoci jako osobní problém (*HIV pozitivní*; *Žena v ohrožení*, *Srdce na dlaní*), závislosti jako osobního souboje (*Spiritus kontra spiritum*) nebo sexuální orientace (*Právo na lásku*), a také příběhy lidí společensky vyloučených, přesto si zachovávajících důstojnost a naději (*Lidé na samotách*, *Máňa*). Silné jsou snímky o skomírající tradici rodiny Berouskových (*Smutek pod šapitó*), o ztrátě domova následkem stěhování kvůli těžbě v Libkovicích (*Technická záležitost*) nebo o bývalých židovských vězňích z Osvětimi (*Sühnzeichen – ve znamení pokání*).

Na esejistických filmech bylo důležité už jen to, že byly vůbec uvedeny na obrazovku – témata homosexualita, závislost, HIV nebo rakovina prsu sice existovala i v minulém režimu, ale nebyla do veřejného prostoru vpouštěna. Ve filmu *HIV pozitivní* se vůbec poprvé v českém dokumentárním filmu pacient nakažený virem otočí do kamery a poskytne zcela otevřenou zповěď. I takovými kroky OKO plnilo veřejnoprávní funkci; ačkoliv tato se teprve rodila.

\*\*\*

V tuto chvíli jsme prošli tematickou pestrost a detekovali dominantní témata, která na počátku 90. let byla považována za podstatná a kterými česká společnost žila. Naštěstí kromě hypotetické „společenské objednávky“ témat, která se tzv. sama nabízela, přinášeli svá témata, tipy a náměty také samotní autoři FEBIA<sup>6</sup>. Tím OKO získalo dynamiku a mohlo se zaměřovat na obecné i konkrétní, na detail nebo celek a postupně zaplňovat tematické mezery v mediálním diskurzu.

Přidanou hodnotou cyklu, díky které se tematická komplexita obohatila o další dimenzi, bylo tvůrčí uchopení daných jevů. Autorství zásadním způsobem vytvářelo interpretační rámec zobrazovaným tématům, v němž byl obsažen i postoj autora. V další části se proto zaměříme na míru autorství a jeho podobu.

### 3. Fenomén autorství jako přidaná hodnota komplexity

#### 3.1 Metodologické zázemí

Pro zkoumání tak neuchopitelného fluida, jako je autorský záměr, bude potřeba nastolit teoretický fundament. V kontextu mediálních studií je možné vyjít z metod a teorií, jejichž společným jmenovatelem je diskurs jako multimodální systematicky organizovaný způsob výpovědi (Kress – Leeuwen 2001: 65), resp. skrytá množina pravidel, princip utváření textů, předem daná schémata a normy, které stojí za konkrétním textovým materiálem a řídí jeho produkci (Matonoha 2009: 33). Lze se opřít o analýzu diskurzu (Jørgensen – Phillips 2002; Gee 2005) či schéma teorie narativní struktury v literatuře a filmu Seymoura Chatmana (2008). Pro specifickou filmů a audiovize je možné využít narativy žánrů (Lacey 2000) s důrazem na specifika filmové a televizní řeči (Płażewski 1967; Buonanno 2008).

Pro dále navrženou metodu zkoumání se nicméně opřeme zejména o dvoudílnou teoretickou studii slovenského filmového teoretika a kritika filmu Pavla Branka<sup>7</sup> *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*<sup>8</sup> (1991). Je vhodná zejména proto, že se soustřeďuje na ‚dokumentarismus‘, a také proto, že ‚mikrodramaturgií‘ myslí analýzu „základných prvkov, zložiek a vyjadrovacích prostriedkov, ako ich používajú všetky druhy a typy non-fiction filmu“ a jejich vzájemnou ‚orchestrácií“ (Branko 1991: 11). Nechává stranou ‚makrodramaturgií‘ jako vztah jednotlivých prvků k celku a detailně analyzuje funkčnost vztahu obrazu a slova.

Dokumentární film<sup>9</sup> dělí Branko na dvě hlavní skupiny: dokumentační a autorský.<sup>10</sup> V oblasti autorského dokumentu, kterou zde zkoumáme, přisuzuje slovenský badatel značný podíl subjektivizmu autora: „*Tu vstupuje do hry talent tvorca, ktorý si úvahou, intuíciou a skúsenosťou, resp. ich súhrou, z obrovitého počtu možných variantov a kombinácií vyberá tie, čo považuje za optimálne...*“ (Branko 1991: 74) A právě charakteristikou vztahu jednot-

livých vyjadřovacích prvků filmu v tom kterém okamžiku jeho průběhu, který autor vybral z „*pletiva vzájomne kontrastných, kontrastných, navzájom prepájaných a orchestrovaných zložiek*“ (Branko 1991: 29), je podle nás klíč k analýze autorského přístupu, re-definice názoru či postoje autora.

#### 3.2 Koncept tzv. klíčové situace<sup>11</sup>

Pro účel zkoumání podoby autorství nabízíme nový koncept **analýzy tzv. klíčové situace**. Naší výchozí tezí, inspirovanou teorií Pavla Branka, je postulát, že každé autorské dílo má svůj specifický materiál a autor jej specifickým způsobem zpracovává. Výsledná kompozice však může být pouze jedna. Právě to, že autor získal materiál s nějakým cílem a sám určil, kterou část zvýrazní, ke které bude všechny kompoziční a koncepční prvky směřovat (tedy jak bude ‚orchestrovat‘), pak lze interpretovat jako ‚autorský přístup k tématu‘. A okamžik ve filmu, kdy se protíná téma, forma a autorův postoj v jednom ohnisku, kde tyto tři složky kulminují, nazýváme ‚klíčovou situací‘. Ta musí splňovat následující podmínky:

- musí obsahovat formální vyjadřovací znaky typické pro způsob vyprávění filmu,
- měla by v ní vystupovat některá z dominantních postav filmu (když ne hlavní, tak častěji se opakující – nemělo by tedy jít o mimochodný záznam s tématem příliš nesouvisející),
- měla by zpřítomňovat jedno z hlavních témat, v ideálním případě hlavní téma filmu,
- měla by v koncepci narativu (způsobu vyprávění) obsahovat autorský přístup, prvek – nápad formální nebo kompoziční, který podtrhuje názor autora na téma samotné.

Přičemž „situací“ se nemyslí scéna filmu (jedno prostředí, interakce postav mezi sebou před kamerou), ale i sled takových scén, které spojuje nápad, téma, formální znaky apod. Není vyloučeno, že „situace“ se může s takovou jednou „scénou“ i překrývat.

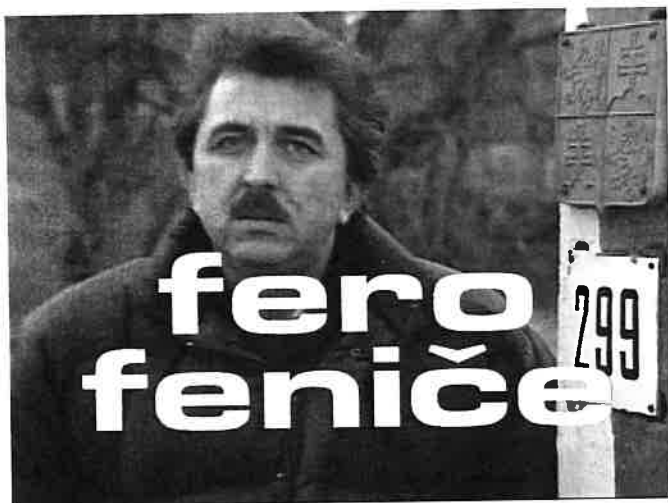
Lze namítnout, že redukce autorství celého filmu na jeden jeho okamžik je neobhajitelná a nevypovídající. Podle nás nalezení názorově a kompozičně nejsilnějšího okamžiku (situace) může odhalit autorský záměr průkazněji než analýza makrodramaturgická.<sup>12</sup>

Výsledkem analýzy tzv. klíčové situace je její interpretace ve třech rovinách, a to v rovině:

- **tématu**, tedy dominujícího obsahu, jehož se situace týká,
- **formy**, kterou autor pro situaci zvolil, resp. jaké složky filmové řeči a v jaké jejich podobě (ze všech variací) využil,
- **výrazu**, který je výsledkem kombinace předchozích dvou rovin, částečně přesahujícího až do **významu**, jenž autor materiálu chtěl přisoudit nebo přisoudil.

### 3.3 Čtyři klíčové situace – čtyři autorská OKA

Nyní přistoupíme k aplikaci analýzy na čtyři snímky, abychom se pokusili pojmenovat onu přidanou hodnotu k tematické komplexitě definované výše. Klíčem našeho výběru byla reprezentativnost v různorodosti – od režisérů, kteří jsou osobitými dokumentaristy (Fero Fenič, Oskar Reif, Jan Petras, Vladislav Kvasnička), přes rozličná témata až k různě silné míře vztahu obecného tématu a konkrétních situací, kdy obecné vplyne do konkrétního a opačně. Vzhledem k množství děl, režisérů a témat by jistě bylo možné vybrat jiné čtyři snímky, ale ty, které jsme zvolili, jsou více než vhodné: jeden vymezuje princip cyklu a využívá metodu přímé komparace (*Odsud-potial*), druhý se skrze fakt obecné společenské změny dostává ke konkrétním individuálním reflexím (*Rekonvalescence*), třetí pracuje metodou rekonstrukce a revokace (*Pět let po té*) a čtvrtý vychází z konkrétní situace a směřuje k obecnému tématu (*Kříž*).



Závěrečný záběr-pečeť z dílu „Odsud-potial“. Kamera Vlastimil Hamerník a Ivan Vojnár, režie Fero Fenič, 1992. Archiv České televize a společnosti FEBIO

### Přístup č. 1. – Odsud – potial (1992)

Snímek byl popsán výše, proto přejdeme rovnou k vymezení tzv. klíčové situace. Ta se nachází v posledních dvou a půl minutách filmu:

- začátek – tristní tancovačka u příležitosti MDŽ nápadně připomínající *Hoří má panenka* Miloše Formana /
- černobílý obraz jízdního kola a vidíme muže jedoucího na kole na druhé straně republiky /
- starosta obce u břečťanem zarostlého obrazu prezidenta mluví o zbytečnosti více politických stran /
- muž na autobusové zastávce do sebe naklápí láhev alkoholu /
- starosta stojí s bochníkem chleba v ruce na silnici u značky s názvem obce, podívá se do kamery a pokrčí rameny. Toto pokrčení je zpomalené /
- následuje titulok o budoucích volbách /
- „záběr-pečeť“: Fero Fenič u hraničního kamene.

**Tematicky** jsme v zajetí komunistické estetiky a oslavy mezinárodního svátku, představ o možnostech demokracie, ovšem v kontrastu se všudypřítomností alkoholu; film klade také otázky po budoucnosti.

**Formálně** situace obsahuje černobílý přechod mezi jednotlivými částmi republiky, který je pro snímek typický. Toto propojení se děje často přes podobnost situace (jede na kole – projede auto, německý hřbitovní kříž na zemi – kříž stojící u slovenského kostela apod.).

**Výrazově** situace kombinuje kolektivní veselí (MDŽ) s individuálním propadem (alkoholik na zastávce). Pokrčení ramen, resp. jeho zpomalení vyjadřuje názor režiséra. Jde o výmluvné gesto, navíc podpořené tím, že jej činí člověk držící v ruce bochník chleba. Informativní titulok o nastávajících volbách podtrhuje přesah gesta do nepochopení nové společenské situace, anebo dokonce nemožnosti s tím cokoliv za dané situace a v dané obci i v daném státě dělat. Shrnuto do jedné věty: „Lze skloubit rozdíly, které mezi sebou máme? Můžeme být jeden stát?“

V této tzv. klíčové situaci je využita metoda kontrastu a komparace, která autorovi pomáhá se mezi tématy lehce a volně pohybovat, a spoje mezi oběma částmi republiky jsou jak souhlasné, tak protikladné. Představíme-li si, že by byly jednotlivé prvky situace přeskládány v jiném pořadí a gesto nebylo zpomalené, názorové vyznění filmu by mohlo být zcela opačné; kdyby film končil veselím na tancovačce k MDŽ v plné síle roztančených párů; nebo kdyby člověk odjížděl na kole; anebo muž



se opíjel na zastávce a jeho gesto by bylo zpomalené... Šlo by o tři jiné filmy.

### **Přístup č. 2. – Rekonvalescence (1993)**

Vladislav Kvasnička zkoumá, jak se naplnily nebo proměnily ideály sametové revoluce. Nejde mu o historickou událost samotnou, ale o pocity ve společnosti. Začíná v pražské továrně ČKD, kde v revolučních dnech vypískali Miroslava Štěpána a kde dělník lakonicky konstatuje: „Přestalo se pracovat, začalo se kšeftovat.“ Autor zachycuje různé známé i méně známé osobnosti na ulici či na vzpomínkových demonstracích a vypjaté skandování a hádky na mítinku republikána Miroslava Sládka. Pocity formulují i představitelé nového establishmentu (Daniel Kroupa, Miloš Zeman, Tomáš Ježek, Jan Kalvoda, Jiří Dienstbier, Václav Benda, ale i šéf Komerční banky Richard Salzman), herci Čihonerního klubu (Vladimír Javorský, Ondřej Vetchý, Oldřich Vízner), novinářka Mirka Spáčilová, dále bezdomovci na Hlavním nádraží, mladí studenti Policejní akademie, studenti DAMU (Ondřej Sokol, Sabina Remundová, Petr Vydra) a mnozí další.

Klíčová situace je opět tři a půl minuty před koncem:

- vášnivá demonstrace a hádka u pomníku sv. Václava, na jehož podstavci stojí, gestikuluje a vykřikuje hesla M. Sládek /
- v jiný okamžik prezident Václav Havel klade věnec k pomníku sv. Václava /
- blízko Havla stojí ministr zahraničí J. Dienstbier a praví na kameru: „Ideály se nezměnily, ale realita je poněkud složitější, než jsme si mysleli.“ /
- studenti DAMU O. Sokol, S. Remundová a P. Vydra konstatují, že doba přinesla nové možnosti a nejsou žádná omezení /
- režisér zastavuje na autobusovém nádraží Florenc ženu, která chce jet mezinárodní linkou do západní ciziny. Ptá se jí: „A máte výjezdní doložku?“ Žena zmateně odpovídá: „To mi neřekli, že ji mám mít...“ Vzápětí se ukáže, že se nechala napálit, odchází k autobusu s kufrem a oddychne si: „Zaplat'pámbu za Listopad, víte?“ /
- lidé chodí na ulici, slyšíme ženský hlas: „Především se musej změnit lidi. Pak to půjde všechno daleko líp a daleko rychlejc. Čtyřicet let na nich napáchalo strašný škody. A to trvá tři generace ty charaktery napravit. Ty lidi jsou jako ve stavu po nemoci.“ /

- Dana Němcová: „Já považuju za ideál tu možnost svobody.“ /

- muž na ulici: „Svoboda? Nevím.“ /

- „záběr-pečet“: autor Kvasnička stojí u pomníku na Národní třídě.

**Tematicky** se autor pohybuje mezi extrémním odmítnutím polistopadového vývoje a oceněním možností, které nová doba přinesla, a směřuje k hodnotě svobody.

**Formálně** je snímek anketní reportáží, vychází ze situací, zastihuje respondenty na veřejných událostech, na ulicích nebo na jejich pracovišti (DAMU, Čihonerní klub). Je komponován velmi dynamicky – sekvence s M. Sládkem je na hranici hudebního klipu, jehož zvukovým podkladem je skandování a hádka občanů, ostatní rozhovory jsou na sebe stříhány rychle až ukvapeně.

**Výrazově** autor kombinuje oficiální s neoficiálním (Havel, Sládek, politici vs. lidé na ulici), dává prostor různým skupinám občanů (politik, herec, student, dělník...) a právě na této různorodosti a na střídání názorů staví kompozici. Volí asociativní stříhovou skladbu. Ztotožňuje se s předposlední výpovědí, která přirovnává dobu ke stavu po nemoci, jak naznačuje název filmu. Shrnutí do jedné věty: „Než se staneme ‚normální zemí‘, bude to trvat déle, než jsme předpokládali.“

### **Přístup č. 3. – Pět let po té (1994)**

Jan Petras zvolil jiný klíč k zachycení proměny společnosti. Oslovil přímé účastníky, kteří figurují na zachovaných filmových a video záběrech nebo na fotografiích z revolučních dnů roku 1989 – tehdejší redaktorku ŮRF Barbaru Coudenhove-Kalergovou, která tehdy do kamery prohlásila, že „to je začátek konce komunistického režimu“, dále studenta lékařství Davida Dvorského a studentku filozofie Karolínu Vávrovou, další studentku filozofie Magdalenu Platzovou, podnikatele Jiřího Chrousta, který projížděl 17. listopadu 1989 ve vypůjčené limuzíně obklopené hrozný demonstrující mládeže, nebo režiséra a kameramana Jana Špátu, který mezi kordony natáčel závěr svého filmu *Největší přání 2*. Film je plný archivních záběrů z různých zahraničních televizí, přináší českému divákovi poměrně neznámý materiál. Zároveň řada výpovědí byla natáčena na Albertově, na Vyšehradě nebo na Národní třídě, tedy na autentických místech listopadových událostí.

Klíčová situace se nalézá v posledních čtyřech minutách:

- podnikatel Chroust v hlubokém křesle říká o komunistech: „Myslím, že jsme tu revoluci udělali moc sameťovou. Že to byla základní chyba, že jsme měli vzít velký klacky a hnát je odsad, až by se zastavili někde na Ukrajině, nebo je soustředit do nějakého lágru.“ /
- redaktorka Coudenhove-Kalergová na Vyšehradě: „Já myslím, že Česká republika se pomalu stane normální zemí. Ta velká témata už nejsou – transformace hospodářství, rozdělení státu, budování právního státu, to skončilo. Teď jsou normální každodenní i někde malicherný starosti.“ /
- Jan Špáta v křesílku u televize, na níž před tím komentoval své záběry mezi kordony policistů: „Myslím, že velká témata se nevytratila, ta jsou pořád tady, ale vytratily se veliký motivace. Totalita byla veliká motivace, která nás vedla k tomu, že jsme bojovali mezi řádky, neustále jsme měli nepřítele a měli jsme tu motivaci jakoby zadarmo. Kdežto dneska, když chcete zpracovat velkou věc krásným jazykem, tak potřebujete motivaci z jiných zdrojů a ty zdroje se těžko sháněj. A ty zdroje jsou v nás, to, co si neseme od dětství. Naše vztahy, naše lásky, naše prohry naše úzkosti a naše naděje.“ /
- v parku jde mladý pár s kočárkem /
- ukáže se, že jsou to studenti D. Dvorský a K. Vávrová, kteří celou dobu ve filmu vzpomínají odděleně. Nyní se dívají do kočárku: „Dneska je všechno jinak – jsme na škole a hlavně je tu s námi to miminko.“ /
- titulek: „1607 dní po 17. listopadu se Karolíně a Davidovi narodila dcera Veronika.“

**Tematicky** autor představuje extrémní polohu vzteku na slabé vyrovnání se s minulostí a také nadějí, že Česká republika se stane normální zemí. Nastoluje téma existence či neexistence velkých témat a motivací pro dnešní svět. Přičemž největší motivací k životu je nový život.

**Formálně** jde o běžné rozhovory, které už jsou v této části filmu prokládány archivními minimálně, naopak jdou po tématu přímo a směřují ho ke konci. Nečekaná situace s kočárkem a titulek jsou jakoby odbočením od tématu, ale zároveň jsou jeho stvrzením – účastníci historických událostí začínají mít své vlastní starosti.

**Výrazově** autor směřuje k závěru, který není jen informací o narozeném dítěti, ale symbolickým zobecněním. Život pokračuje dál. Od velké politiky je třeba se soustředit na osobní témata. Je potřeba začít vychová-

vat nové generace. Shrnuto do jedné věty: „Co si v sobě ponese z listopadu 1989 generace, která se narodila až po revoluci?“

#### **Přístup č. 4. – Kříž (1994)**

Film na půdorysu referenda o vztyčení kříže padlým německým civilistům v Janských Lázních vrší názory obyvatel na tento záměr. Otázka na hlasovacím lístku zní: „Souhlasíme s tím, aby na území obce v místě udávaného hromadného hrobu německých civilních obyvatel města zastřelených po skončení druhé světové války byl postaven na žádost německé strany a její náklady jednoduchý kříž s nápisem: Obětem jara 1945. ANO nebo NE.“ Režisér Oskar Reif je s kamerou ve volební místnosti, zároveň s historikem prochází místa, kde došlo k vraždám obyvatel německé národnosti, ať už z řad místních rodin, anebo dětí z Hitlerjugend, jež byly na výletě. Historik mluví bez předsudků, ale z jeho líčení jasně vyplývá, že šlo o českou odplatu. Mezi těmito zastaveními režisér oslovuje občany na ulici a nechává oběma stranám stejný prostor: „Vůči mrtvejm by se úcta měla zachovat a ten křížek by snad tady nevadil“ / „Němci si to zavinili sami“ / „Bejt zahrabanej jako pes to nepřeju nikomu, ani tomu nejhoršímu nepříteli“ / „Jednou prohráli válku, tak musej trpět“.

Klíčová situace se nachází dvě minuty před koncem:

- historik říká na autentickém místě vraždy: „Pro nás je to způsob vypořádání se s minulostí, protože se nám dlouho lhalo.“ /
- muž u lesa, kde jsou pod povrchem rozesety mrtvoly dětí: „To je, jako kdyby u nás někdo zastřelil někoho jenom za to, že byl příslušníkem Pionýra.“ /
- rozzuřený muž na ulici: „Kdyby tady byl takovej městskej úřad, jakej si představuju, tak by měli jasně říct NE!“ /
- velmi emotivní muž na náměstí, který hrdě přiznává, že pracoval jako tajemník Národního výboru v roce 1957: „Tady u toho biografu byla zastřelená holka s tátou, to byla nacistická bestie! Náký vlastenectví musí bejt a pokud nebude, tak to v republice nepude. To si pamatujte! Naším lidem se do dneška nikdo neomluvil a nestaví jim nikdo kříže nikde.“ /
- počítání hlasů z volební urny /
- titulek: „43 % občanů se zúčastnilo referenda, pro ANO se vyslovilo 170 (55, 92 %), pro NE 116 (38,6 %).“

**Tematicky** se autor pohybuje od vypořádání se s minulostí, viny a nevin, pomsty a odplaty až po kontext vlastenectví. Nikdo z respondentů nereflexuje možnost viny české strany.

**Formálně** jde o prostý záznam lidí v daném prostředí, kterých je však několik. Vazba mezi respondentem a prostředím je dána místem, o němž se hovoří, místem, kde se koná referendum, a obecným veřejným místem (náměstí).

**Výrazově** je z kompozice situace patrné, že režisér téma postupně emočně eskaluje. Začíná smířlivým tónem o právu na posmrtnou úctu a po střídání názorů nechá extrémní výpověď, která je esencí nenávisti i netolerance a absence sebereflexe. To si mohl dovolit jen proto, že referendum dopadlo ve prospěch úcty a tolerance, což oznamuje pouze informativním titulkem. Shrnutí do jedné věty: „Jak velké musí být odpuštění, když sami nejsme bez viny?“

### 3.4 Komparace

Porovnáním čtyř tzv. klíčových situací můžeme dojít k několika závěrům.

Prvním je potvrzení, že různá „orchestrace“ složek filmu přináší různé významy. Tedy, že autorství se projevuje právě v tomto rozložení složek.

Druhým je zjištění, že dominantní hodnotou, o kterou autorům šlo, je vedle faktické správnosti autenticita – tématu, výpovědi respondentů a vlastní autorské výpovědi. Všichni pracovali pouze s autentickým materiálem, nevyužívali žádnou formální stylizaci (pouze výjimečně). Od toho se odvíjí i estetická kvalita obrazu, která je autentičnosti zcela podřízena.

Třetím je závěr, že tyto snímky využívají polyfonní střihovou stavbu. Ta umožňuje autorský postoj vmodelovat do díla nejefektivněji: lze přeskakovat v prostoru a čase a jednotlivá témata volně propojovat a rozpojovat. Pavel Branko takový typ autorského dokumentu nazývá „intelektuálně vystavěný film“ a charakterizuje ho tak, že není nesen příběhem, ale myšlenkou. Její rozvíjení dovoluje odvážnější asociativní skoky, než by dovolovalo rozvíjení příběhu. „*Strihové juxtapozície a kontrasty vedú motívu dať plastiku, dá sa pomocou nich voľne oscilovať medzi jednotlivinou a všeobecninou. Pri všetkých týchto možnostiach ide aj tu, ako všade, o cit pre mieru, o to, aby asociatívne, kontrastné či kontrastné témy nezabrdli do banalit alebo neprešli do*

*polohy, kde všetko súvisí so všetkým.*“ (Branko 1991: 27–28)

Autoři umně kombinovali zásadně více vrstev materiálu: oficiální a anonymní, historii a současnost, množství různých situací, přítomnost nebo absenci archivního materiálu. Velmi často dbali na princip kontrastu – stavěli názory vedle protinázorů a tohoto napětí využívali ke stupňování napětí či gradaci tématu. Společné všem čtyřem tzv. klíčovým situacím je, že kladení protichůdného materiálu je vždy ukončeno pointou, která o názoru autora vypoví nejvíc – po vypjaté odpovědi strohý titulěk tvrdící opak; mystifikační otázka, díky níž autor získá trefnou odpověď (výjezdni doložka); dítě v kočárku jako symbol naděje; případně je pointou samotný záběr autora, tedy tzv. záběr-pečeť: stojí u hraničního kamene nebo u pomníku na Národní třídě. Důležitou součástí všech čtyř kompozic byla emoce, která byla přítomna skrze situaci (oslava MDŽ na vesnici, opilci na zastávce, gesto pokrčení ramen), nebo v respondentově výpovědi (rozhořčený muž o padlých Němcích, emotivní výkřiky na demonstracích) nebo ji autoři vybudovali filmovými prostředky (klipová sekvence s M. Sládkem).

Polyfonní skladba vztahů jednotlivých složek se ukázala pro OKO jako vhodný autorský nástroj. Branko tvrdí, že typ uspořádání materiálu založený na „*polyfónii zložiek a ich rozmanitej orchestrácii, smeruje ku generalizáciám a sociálnej typizácii. Hodí sa na zobrazovanie pomerov ako takých, zobrazovanie pojmov či abstraktných, širokých vývinových celkov. A svojimi vyjadrovacími možnosťami ľahko zvládne udalosti dynamické, s razantným vývinom. V ťažisku spravidla nestojí človek, ale udalosť, problém, situácia, kým človek figuruje predovšetkým ako sociálna kategória či zrnko v mase. Zachytávajú a skúmajú sa skôr jeho sociálne než osobné parametre a problémy, prebleskujú anonymné tváre a neindividualizované zástupy, spojené spoločným dobrým či zlým údelom.*“ (Branko 1991: 30) Ano, nelze tvrdit, že všechny díly OKA plně využily tento přístup, ale v horizontu cyklu jde o dominantní přístup.

Posledním zjištěním je, že tzv. klíčové situace se zpravidla nacházejí před koncem filmu, resp. mnohdy i na jeho samotném konci. To jen dokazuje, že konec je ve stavbě filmového a televizního díla hlavním prostorem nejen pro zakončení rozvinutých motivů, ale hlavně pro myšlenkové a názorové směřování, resp. vyznění nejpodstatnější částí kompozice.

## Závěrem

Cyklus byl komplexní databankou témat přítomných v české společnosti první poloviny 90. let, postojů a názorů jejích obyvatel. Tuto část teze se podařilo ověřit, neboť na širokých tematických řezech a jejich vzájemném propojení se ukázalo, že *OKO* se dotklo podstatných témat, kterými končí Česká a začínající Česká i Slovenská republika žila. Identita, osud, demokracie, politika, zákon, návrat, duchovní dimenze a národ v prvních přičkách představují základní „tematickou hmotu“, z nichž byla nová demokracie hnětena. A pokud na nižších pozicích nalézáme témata jako bezpečnost, cizinci, zdraví, extremismus, etika, práce, ideály, životní styl nebo genderové otázky, neznamená to, že to byla méně důležitá, ale v danou historickou chvíli neměla ještě tu sílu, jakou by měla třeba dnes. Kdyby cyklus zažil nyní návrat na obrazovky novými díly, tematická mapa by vypadala jinak.

Druhá část vytyčené teze se týkala tvrzení, že se cyklu *OKO* podařilo díky autorskému přístupu tuto tematickou komplexnost obohatit o další vrstvu: že nejen **po-psalo**, ale také **vyjádřilo** atmosféru tehdejší společnosti, možná i tepající spodní myšlenkové a emotivní proudy. Toto tvrzení doložila analýza tzv. klíčové situace. Nálada té doby nepronikla jen záznamem a vhodným zvolením tématu, ale právě autorským uchopením – skrze originální zaměření a následnou hierarchizaci natočeného materiálu. Cyklus je tak dodnes uchovaným komplexním **autorským svědectvím** počátku nového státu.

*OKO – pohled na současnost* je v obecném povědomí bohužel téměř zapomenut. Je však možné se k němu obracet jako k ověřenému archivnímu foliantu plnému informací a zároveň emocí té doby. A tuto informačně-emoční komplexitu zakončoval způsobem, jaký se nepodařil žádnému jinému audiovizuálnímu počínu.<sup>13</sup>

Text vznikl v rámci programu Progres Univerzity Karlovy Q18 – *Společenské vědy: od víceoborovosti k mezioborovosti* a v rámci *Projektu Historické a teoretické analýzy televizní tvorby České televize*.

### POZNÁMKY:

1. Všechny díly cyklu *OKO* včetně ve studii analyzovaných se nacházejí v Archivu a programových fondech České televize.
2. Profil F. Feniče a většiny režisérů *OKA* in Štoll 2009.
3. Slovenský režisér Dušan Trančík byl nejčastěji využitým autorem *OKA* vůbec. Je podepsán pod sedmi díly cyklu, sám Fenič je autorem „pouze“ šesti dílů, což „vyrovnila“ jen Olga Sommerová.
4. Osobní archiv autora.
5. Tento filtr umožňuje jemnější optikou rozlišit, zda šlo v tom kterém díle o téma hlavní či vedlejší, resp. do jaké míry bylo téma obecným rámcem či zcela konkrétní kauzou: např. bezpečnost jako základní lidská potřeba nebo situace ve věznicích jako organizačně-finanční a morální problém.
6. Důležitou roli při výběru témat a jejich uchopení sehrála tehdejší dramaturgyně *OKA* Alena Hynková.
7. Pavel Branko (\*1921) je klasik filmové kritiky a teorie. Během druhé světové války byl jako politický vězeň poslán do koncentračního tábora v Mauthausenu. V roce 1947 vystoupil z komunistické strany. V letech 1959–1969 působil jako redaktor časopisu *Film a divadlo*, vyučoval na VŠMU, od roku 1972 se ocitl na tzv. černé listině. Je autorem řady knih, včetně vlastních pamětí (*Proti prúdu*, 2011), uvedené teoretické stati a souboru teoretických a publicistických textů (*Straty a nálezy*, 1999, 2005, 2007) (srov. Kopcayová – Branko 2016: 250–251).
8. První část publikace *Non-fiction film so súběžnou väzbou obrazu a zvuku* napsal během normalizace „do šuplíku“, po roce 1990 přidal druhou část nazvanou *Non-fiction film a rôznobežnou väzbou obrazu a zvuku*. Najednou v jedné publikaci vyšly v roce 1991.
9. Tento přístup nám dovoluje uchopit vazbu mezi non-fiction filmem a dokumentárním filmem. Branko ztotožňuje obecnější pojem „non-fiction film“ s filmem, který není založený na fantazii, ovšem může mít mnoho podob; dokumentární film je pak pro něj pouze ta část audiovizuální tvorby, kterou lze analogicky přirovnat k „literatuře faktu“ a nazvat „filmem faktu“ (Branko 1991: 18).
10. „Do kategórie dokumentácie patria všetky žánrové útvary, kde v popredí stojí objektívny záznam, registrácia istých skutočností, zatiaľ čo prvok autorského podania nevystupuje alebo je potlačený na minimum. Naproti tomu do kategórie autorského filmu patria v nehranom filme všetky útvary, ktoré sice vychádzajú zo zobrazenia objektívne existujúcich skutočností (autor si ich nevymýšľa a neinscenuje), podaných však subjektívnym, osobnostným filtrom, ktorým na ne autor nazerá.“ (Branko 1991: 13)
11. Tento koncept je autorovým původním analytickým postupem, o jehož první aplikaci se pokusil při vedení bakalářské práce Jolany Tiché. Z této spolupráce vzešla i inspirace tohoto textu, včetně společné realizace rozhovoru s T. Motlem.
12. Inspirací pro „klíčovou situaci“ byl i Brankův pojem „zvukovo-obrazový akord“ (Branko 1991: 30), který on však užívá pro opravdu jen okamžik a nikoliv delší úsek.
13. Pro úplnost je třeba dodat, že o podobný cíl se snažili i další soukromí producenti, např. produkční společnost *Film a sociologie*. Rozdíl je však v tom, že tato společnost se zaměřovala na velké (často hodinové) solitéry, které samy o sobě byly esencí zobrazovaného tématu, a nešlo o pravidelný cyklus s jasnými formálními pravidly.

#### PRAMENY A LITERATURA:

- Branko, Pavel 1991: *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*. Bratislava: Slovenský filmový archiv a Národné kinematografické centrum.
- Buonanno, Milly 2008: *The Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect Books.
- Fenič, Fero a kol. 2008: *Fenomén Febio*. Praha: Febiofest.
- Gee, James Paul 2005: *An introduction to discourse analysis: theory and method*. New York: Routledge.
- Halada, Andrej 1997: *Český film devadesátých let*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Hejčová, Helena 1992: Oko Fero Feniče. *Kinorevue* 13, 1992, s. 11–12.
- Chatman, Seymour Benjamin 2008: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.
- Jape 1992: Představujeme FEBIO. *Rudé právo – nezávislé noviny*, 4. 4., s. 6.
- Jørgensen, Marianne – Phillips, Louise 2002: *Discourse analysis as theory and method*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Kress, Gunther – Leeuwen, Theo van 2001: *Multimodal Discourse*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Kopcsayová, Iris – Branko, Pavel 2016: *Ráno sa zobudím a nie som mŕtvý*. Bratislava: Marenčin PT.
- Kroupová, Soňa 1992: Febio se rozjelo. *Metropolitan*, 6. 4., s. 4.
- Kruml, Milan 2013: *Televize? Televize!* Praha: Česká televize.
- Lacey, Nick 2000: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd.
- Lukeš, Jan 2013: *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena 1997: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta.
- Matonoha, Jan 2009: *Psaní vně logocentrismu: (diskurz, gender, text)*. Praha: Academia.
- Melounek, Pavel 1994: *Biják. Intimní osvětlení českého filmu*. Praha: Pragma.
- Mim 1992: Jiný způsob televize. *Prostor*, 6. 4., s. 8.
- Pilátová, Agáta 1992: Nemusí být velké peníze, stačí dobré OKO... *Právo lidu*, 24. 3., s. 12.
- Plažewski, Jerzy 1967: *Filmová řeč*. Praha: Orbis.
- Šmíd, Milan (eds.) 2002: *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize.
- Štoll, Martin (eds.) 2009: *Český film: režiséri – dokumentaristé*. Praha: Libri.
- Štoll, Martin 2018: *Totalitarianism and Television in Czechoslovakia. From the First Republic to the Fall of Communism*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Tichá, Jolana 2018: *Cyklus OKO – pohled na současnost jako průkopník soukromé televizní dokumentární tvorby počátku 90. let u nás*. Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd UK.

---

#### Summary

#### The EYE – the Look at the Present (of that time): 37 hours of documentary film reflection of new Czech state society

Between 4<sup>th</sup> April 1992 and 17<sup>th</sup> December 1996, Czech Television presented 112 parts of the documentary series called *The EYE – a Look at the Present-Day*. It was made by the then newly established FEBIO production company owned by Fero Fenič. This project was the first systematic activity after 1989 to map the situation of the transforming Czech society and to catch its ongoing state, using audio-visual means. If each of the part was 20 minutes long, the total series amounted to 2 240 minutes, i.e. more than 37 hours of a pure author's reflexion of the then social phenomena; it is not only a "bank" including the phenomena themselves, but even possible approaches to them. The study verifies whether and by which means the series reached the level of complexity in the thematic realm, and which dimension the author's creative approaches and selected processes of expression brought to this unit, which is part of archive materials today. The author researches that part using a new concept of "key situation", which help define the "form of authorship" that is essential for the impression of the theme.

**Key words:** Czech Television; FEBIO; Fero Fenič; documentary; dissolution of Czechoslovakia; media and society, cultural change, tabu, key situation.

N Á R O D O P I S N Á

revue

3/2018

