

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra Filmových studií

Bakalářská práce

Alžběta Strachotová

Být svědkem:

Zlomové okamžiky našich dějin očima Pavla Kouteckého

Be a witness:

The turning points of our history viewed by Pavel Koutecký

Vedoucí práce:
PhDr. David Čeněk

Praha, 2012/2013

Poděkování

Děkuji Davidu Čěnkovi, Jarmile Polákové, Janě Počtové, Janu Vávrovi a Věře Hylišové za ochotnou pomoc a cenné rady.

Prohlašuji,

že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V.....dne.....

podpis

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá dílem českého dokumentaristy Pavla Kouteckého a zaměřuje se na několik jeho filmů o novodobé historii naší země. První část práce načrtává celkový obraz jeho tvorby a poukazuje na různorodost zvolených témat i přístupů. Stěžejní část se zabývá filmy, v nichž se režisér zaměřil na naše dějiny, přičemž tato díla jsou vnímána v kontextu dokumentárního a historického filmu. Teoretická kapitola se proto věnuje vymezení pojmů z oblasti dokumentárního filmu i historického filmu a zmiňuje hlavní teoretické otázky věnované oběma problematikám. Vybrané filmy jsou poté analyzovány nejen jako samostatná díla, ale jsou zařazeny do kontextu jiné dokumentárně-historické tvorby. U všech filmů si práce všímá nejen konkrétně vybraných témat a způsobu jejich pojetí, ale také vizuální stránky a především animačních technik a koláží, které při tvorbě Pavel Koutecký využíval. Je tak prozkoumán specifický přístup Pavla Kouteckého k zaznamenávání historie státu a k lidem prožívajícím zlomové dějinné okamžiky. Závěrečná kapitola shrnuje všechny poznatky, pojmenovává společné jmenovatele děl a charakterizuje hlavní rysy jeho dokumentárního stylu.

Abstract

The following bachelor's thesis deals with the work of Czech filmmaker Pavel Koutecký and it focuses on several of his films on the modern history of our country. The first part outlines the entire picture of his work and highlights the diversity of selected topics and attitudes. The main part addresses films in which the director was focused on our history, while those are viewed in the context of documentary and historical film. Therefore the theoretical chapter deals with the definitions of the documentary and historical film and it mentions the main theoretical questions dedicated to those two issues. Chosen films are then analyzed not only as separate entities, but also the context of documentary and historical films is included. In all the works the thesis notices concretely chosen topics and how they are conceived as well as the visuality, animation techniques and collages, which Pavel Koutecký used. It examines thus the specific approach of Pavel Koutecký to the history of the state and the people experiencing the revolutionary moments. The final chapter summarizes all the knowledge, identifies the common denominators of the works and describes the documentary style of Pavel Koutecký.

Klíčová slova

Pavel Koutecký, dokumentární film, historický film, sociologický dokument, politický dokument, časosběrný dokument, komunismus, rozpad Československa, sametová revoluce, 17. listopad 1989.

Keywords

Pavel Koutecký, documentary film, historical movie, sociological document, political documentary, time-lapse documentaries, communism, dissolution of Czechoslovakia, Velvet Revolution, 17th November 1989.

Obsah

1. <u>Úvod</u>	7
1.1 Výběr tématu – Osobní motivace	7
1.2 Stručný životopis Pavla Kouteckého a přehled jeho tvorby	8
2. <u>Vymezení základních pojmů</u>	11
2.1 Dokumentární film	11
2.2 Historie a film	14
3. <u>Filmový obraz společnosti a politiky</u>	18
3.1 Úvod – Sociologické a politické dokumenty	18
3.2 ÓÓÓ, my se máme	20
3.3 Oj, to byl boj	23
3.4 Zánik Československa v parlamentu	26
3.5 Vzpomínám, vzpomínáš... vzpomínáte?	30
4. <u>Příběhy zrozené v revoluci</u>	33
4.1 Resumé dokumentární série	33
4.2 Po roce	34
4.3 Po roce a opět po roce	37
4.4 Po letech	40
4.5 Po letech II	44
4.6 Hledači pevného bodu	47
4.7 Titulky	52
5. <u>Závěr</u>	55
5.1 Charakteristiky dokumentů Pavla Kouteckého a přesah jeho projektů	55
5.2 Filmografie	56
6. <u>Použité prameny</u>	58
7. <u>Obrazová příloha</u>	60

1. Úvod

„Dějiny jsou poznání, dokumentární film je paměť.“¹

1.1 Výběr tématu – Osobní motivace

Není třeba kulisy a zápletky, není třeba profesionálních herců. Stačí reálný svět, skutečné události a lidé ve svých přirozených životních rolích. Scénář není předem uměle připraven, vytváří se až na základě dění před kamerou. Takový je dokumentární film. Vypovídá o realitě světa a tím mi byl vždy blízký. Dokumentární tvůrci dovedou do pár desítek minut filmu shrnout určitou lidskou zkušenost a vybrat z reálného světa takové momenty, které považují pro diváky za důležité. Divákovi přináší neznámé informace, vedou ho k zamyšlení, hledání širších souvislostí i k úvahám nad vlastními názory a postoji. Setkání s působivým dokumentárním filmem může vyvolat nekonečnou škálu pocitů. Naivní by však bylo považovat dokumentární film za přesný odraz reálného světa. Každý tvůrce totiž přichází s určitým autorským postojem a osobitý přístup částečně nabourává objektivitu díla. Míru nestrannosti díla udává autorem zvolený přístup. Osobně mám nejraději tvůrce, kteří s úctou a pokorou přistupují k objektu svého zájmu, nezesměšňují své postavy, nestaví je do nepřirozených situací a nemanipulují jimi. Nesnaží se zviditelnit sami sebe, ale své hrdiny, ať už konkrétní postavy či abstraktní fenomény. Tak nadaným tvůrcem byl i Pavel Koutecký.

Pavel Koutecký přistupoval velmi citlivě a s respektem k těm, na základě jejichž osudů stavěl své dokumentární filmy. Zachycoval autentické situace ze života svých hrdinů, dovedl tiše a nenápadně pozorovat jejich svět. Kamera pro něj představovala přiznaného, ale nezasahujícího účastníka dění. Dokázal bez nemístné dramatizace zdůraznit zlomové chvíle a přivést skrze ně diváka nejen k zamyšlení nad osudy aktérů, ale i k úvahám sama nad sebou. Jeho filmy ho oslovují i nekonečnou hravostí a režisérskou láskou k tvorbě. Pavel Koutecký zastává zásadní roli na poli českého dokumentu a mohl by být vzorem dalším tvůrčím i diváckým generacím.

Věnuji mu svou bakalářskou práci s vírou v ojedinělost jeho tvorby s vědomím, že v současnosti není sepsána žádná knižní monografie. Nemohu v určeném rozsahu zachytit kompletní tvorbu a mým cílem ani není sepsání biografické práce, ale spíše stylová i

¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 309.

obsahová analýza několika režisérových filmů. Nejprve přiblížím celou jeho filmografii a poukážu na různorodost jeho děl, sahající od děl cestopisných, přes filmy se sociální tematikou či snahou popularizovat vědu, až po filmy pátrající po umění i československé historii. Filmům pojednávajícím o naší minulosti věnuji stěžejní část své práce.

Právě ty přináší svědectví jak o historických událostech, tak o nás samých. Pavel Koutecký osobitým způsobem přistupuje k historii naší země, jejíž zlomové okamžiky přináší prostřednictvím vybraných osobních příběhů. Historické reálie tak přibližuje na základě osobní perspektivy. Ráda bych objasnila výlučnost takového přístupu k historii státu a k lidem prožívajícím zlomové chvíle a našla společné jmenovatele jeho stylu. Vedle základních témat, kterým se filmy věnují, se zaměřím na jejich formální zpracování, vizuální stránku, v níž dominují využití animační techniky a kreslené koláže. Výsledkem práce by mělo být zmapování tvorby Pavla Kouteckého o novodobé české historii a pojmenování specifík jeho dokumentárního stylu.

1.2 Stručný životopis Pavla Kouteckého a přehled jeho tvorby

Pavel Koutecký se narodil 10. června roku 1956 v Praze. Pavlova matka byla redaktorkou časopisu pro výtvarné umění a otec teoretickým fyzikem-chemikem. Otec emigroval, když byl Pavel malý a ten ho třináct let neviděl. V roce 1982 dokončil studium oboru dokumentární tvorby na FAMU v Praze, kam se po deseti letech vrátil jako pedagog a kde vedl vlastní tvůrčí dílnu. Od roku 1982 byl zaměstnán ve video-studiu ČVUT (Výzkumný ústav inženýrského studia), kde se podílel na výukových filmech. V letech 1988 s 1991 absolvoval studijní pobyty na National Film and Television School v anglickém Beaconsfieldu. V devadesátých letech pracoval v Krátkém filmu Praha. Mnohé filmy vytvořil na základě spolupráce s Asociací Film & Sociologie, kde byl i členem správní rady. Svě režijní projekty realizoval také s Českou televizí. Tragicky zahynul 13. dubna 2006 po pádu z rozestavěného mrakodrapu v Praze na Pankráci, kde natáčel film o svém dlouholetém příteli.

Klíčovou část jeho tvorby představují dokumentární snímky. V několika filmech projevil zájem o svět vědy, který mu nabízel formální i žánrovou svobodu. Vědu přitom nepředstavuje jako soubor odborných otázek a problémů, ale jako vzrušující hledání plné nečekaných objevů. V díle *Maximalisté v mikrosvětě* (1985) se zabývá vývojem prototypu českého elektronkového litografu a *Etudy pro elektronkový mikroskop* (1988) představují putování do světa hmoty.

Od tématu techniky a vědy se posunul ke světu umělců. Absolventským filmem *Dialog* (1981) znázornil umění sklářské, přírodní živly, které si při práci se sklem objevují, a také výtvarníka René Roubíčka a skláře Josefa Rozinka. Do této linie spadají i filmy o sklářských sympoziích v Novém Boru (*Teatrum artis*, 1986, *Místo setkání: Nový Bor* 1989) a více experimentálnější díla (*Průhledy a odrazy*, 1982, *Prostor II*, 1989). K výtvarnému umění se vrátil filmem *Honza K.* (1993) o českém emigrantovi – malíři Janu Kristoforim – a také kolektivním dílem *Velká voda* (2003, spolu s Alenou Činčerovou, Marií Šandovou, Janou Hádkovou a Miloslavem Kučerou), do něhož přispěl záznamem mezního okamžiku v životě divadelního fotografa Jaroslava Krejčího po vyplavení jeho ateliéru. Hudební umění prozkoumával skrze festival Pražské jaro, jehož zákulisí začal sledovat v roce 2004. Vytvořil dva díly ze zamýšlené trilogie *Každý rok je v Praze jaro* (2005) a *Pot a slzy Pražského jara* (2006), třetí díl po jeho smrti dokončil Jaroslav Hovorka.

Centrem podstatné části Kouteckého díla je sametová revoluce, byť ji přímo neprožil (byl v té době v Anglii). V porevolučních letech zaznamenával aktuální politické dění (*Zánik Československa v parlamentu*, 1993) a sledoval celospolečenskou atmosféru při významných událostech po revoluci, např. při volbách (*Oj, to byl boj*, *Směle kurnám*, oba 1992). Devadesátá léta věnoval i časosběrnému natáčení několika vybraných aktérů revoluce (celý cyklus započal snímkem *Po roce*, 1991, zakončil ho celovečerním filmem *Hledači pevného bodu*, 2001). V této době se také zajímal o prezidenta Václava Havla, jemuž se stal „dvorním režisérem“. Na sběrném dokumentu o něm pracoval až do své smrti, dokončení díla se ujal Miroslav Janek. Se zájmem o hlavu státu souvisí i sledování proměn Pražského hradu (*Odvrácená tvář Pražského hradu*, 1993, *Jak se žije na Pražském hradě*, 1997) a také filmový esej o jednom z hradních architektů, Slovinci Josipu Plečnikovi (*Drahý mistře*, 1996, také film *Návrat Plečnika*, 1997).

Pavel Koutecký se věnoval i cestopisným reportážím. S písničkářem Janem Burianem objevovali Chile a Skandinávii, Koutecký v roli kameramana a režiséra, Burian jako průvodce. Výsledkem jejich práce je pětidílná série nazvaná *Chilský deník* (1999), dvojportrét *Kde je pravda?* (1999) o dvou mužích s rozdílným názorem na Pinochetovu diktaturu a dánské filmy *Borhnohm mimo sezónu* a *Žít jako Dán* (oba 2000). Koutecký sám natočil ještě jeden snímek o jiné zemi, dokument *Islandská paměť* (2001), který vykresluje život na dalekém severu.

Další tematikou, objevující se v autorových dokumentech, je otázka tělesného i mentálního handicapu. V sociálních filmech se snažil zdůraznit právo postižených na rovné šance i důstojný život (*Jiní lidé jako my*, 1991). Právě soužití handicapovaných a zdravých

přibližuje jeho film o londýnském tanečním souboru (*Amici, tanec s přáteli*, 1993). Film *O sportovci...aneb nejodstrkovanější z odstrkovaných* (1994), sestavil pouze z fotografií handicapovaného plavce a snažil se na jeho příkladu ukázat odhodlání mentálně postižených jít na hranici svých možností a sil. Další z filmů o sociální problematice věnoval srovnání sociálních příležitostí podnikatele a bezdomovce (*OKO – Nahoru a dolů*, 1992). Zamyšlení nad podobnými otázkami přináší i esej o nedonošených dětech ze Zemské nemocnice v Praze v Apolinářské ulici *Do života* (1997).

Náměty a přístupy, které si Koutecký vybírá, jsou různorodé. Hra s formou ho přivedla i k experimentálním a animovaným dílům *Situace 1,2* (1995), ve spolupráci s Michaelou Pavlátovou vytvořil filmy *Až navěky* (1998) a *This could be me, Michaela* (1995). Věnoval se také multimediálním projektům – spolupracoval s divadlem Kolotoč i pražskou scénou Archa, kde natáčel projekt *Pojď blíž, cukrátko* (2005).

Většinu svých filmů natočil v tvůrčím duu PASTA s kameramanem Stanem Slušným, nejčastějším stříhačem jeho děl je Jan Petras a producentkou Jarmila Poláková. Přátelé a spolupracovníci Pavla Kouteckého stáli v roce 2007 u zrodu filmové ceny nesoucí jeho jméno, která je určena „pokračovatelům, trpělivým pozorovatelům světa se schopností sdělit své pocity a postřehy filmem“.²

² ŠTOLL, Martin a kol. *Český film – Režiséři – Dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009, s. 289.

2. Vymezení základních pojmů

Následující kapitolu věnuji základním pojmům z oblasti dokumentárního filmu a konceptům objevujících se při protínání kinematografie s historií. Pokusím se popsat jejich roli a proměny v tvorbě Pavla Kouteckého.

2.1 Dokumentární film

„Dokumentární filmy jsou tvůrčím zpracováním reality.“³

Existuje několik hraničních pojmů, které odlišují dokumentární film od ostatních druhů filmu, a skrze ně lze pojmenovat charakteristiky typické právě pro dokument. Základním, ale zároveň nejčastěji diskutovaným, je pojem fikce. Dokumentární film se od fikce odklání, jeho smyslem je přiblížit se co nejlíže skutečnosti. Zabývá se reálným světem kolem nás a minulými i přítomnými okamžiky našich životů. Logicky tedy není třeba umělých kulis, které navozují atmosféru a mají obvykle přesvědčit diváka o reálnosti filmového světa. Pro dokumentární film je jednou velkou kulisou sám reálný svět. Také filmy Pavla Kouteckého prozkoumávají reálné události a jejich aktéry. Některé z jeho děl přitom balancují mezi dokumentárním zachycením reality a jejím uměleckým zpracováním. V několika filmech užívá animační techniky a jiné experimentální postupy (na příklad dobarvování černobílého materiálu), kterými upravuje reálné záběry či fotografie, přitom však stále platí: „Dokument zobrazuje „reálný“ svět očima svého tvůrce.“⁴ Tvorba Pavla Kouteckého je dobrým příkladem autorského dokumentu. Jeho filmy jsou umělecky pojatými dokumenty s vysokou rolí subjektivity a kvůli takovému experimentování s realitou je nelze řadit mezi hrané filmy.

Další důležité hledisko pro posuzování dokumentárního filmu jsou postavy, tedy otázka přítomnosti či absence herců. Zatímco ve fikčním filmu figurují najatí herci v připravených rolích, v dokumentárním filmu jsou protagonisty lidé ve svých přirozených životech, Bill Nichols zavádí výstižný pojem „sociálního herce“⁵. V dokumentech se tedy herci také

³ Výrok Johna Griersona. Citováno z: PORYBNÁ, Tereza; STRACHOTA, Karel; ZAJÍCOVÁ, Helena. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Jeden svět na školách, Člověk v tísni, 2012, s. 8.

⁴ PORYBNÁ, Tereza; STRACHOTA, Karel; ZAJÍCOVÁ, Helena. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Jeden svět na školách, Člověk v tísni, 2012, s. 8.

⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 63.

vyskytují, ovšem nehrají žádné smyšlené postavy, jen své vlastní životní role, slovy Guye Gauthiera: „Postavy hrají samy sebe.“⁶ Charakteristickým rysem tvorby Pavla Kouteckého je právě důmyslný výběr postav. Jeho protagonisté často nejsou neznámými lidmi. Krajním případem je nejznámější postava sametové revoluce, Václav Havel, kterého dlouhodobě s kamerou sledoval.

Neméně důležitá je otázka scénáře a dějové zápletky. Dokumentární film se obejde bez klasické románové zápletky potřebné pro hraný film, „to znamená zápletky, která je cizí prožité zkušenosti filmového štábu v přípravných fázích i během samotného natáčení“⁷. Dokumentární filmy o současnosti vznikají dle ubíhající reality, která se vyvíjí nepředvídatelným směrem. Předem lze určit spíše směřování děje, než jeho skutečnou podobu. „Scénář hraje roli až poté, kdy už je veškerý materiál natočen.“⁸ Film je dán samotným natáčením a „scénář se objevuje pouze v hypotetické podobě“⁹. U filmů vracějících se do minulosti zase nikdy není předem jasné, co přesně bude objeveno, případně jakým způsobem bude minulost z archivů či ústy pamětníků rekonstruována. Koutecký npracoval se scénáři, prováděl sice před natáčením důkladné rešerše, ale na jejich základě si sepisoval jen určité představy o filmu a poznámky k natáčeným rozhovorům.

Příznačné pro dokumentární film jsou i způsoby jeho členění. Existuje mnoho odlišných kategorií dokumentárního filmu. Já budu dále vycházet z přehledného členění Billa Nicholse. Ten pojmenovává dvoje možné způsoby dělení dokumentárního filmu – na kategorie vycházející z žánrů a na tzv. mody. „Žánrové“ začlenění svého díla tvůrce určuje při volbě konkrétního námětu, která je zcela individuální, a právě díky tomu se zrodil hojný počet druhů dokumentárního filmu. Rozlišují se dokumenty historické, autobiografické, etnografické, sociologické, reflexivní, cestopisné, poetické a mnoho dalších.¹⁰ Tvůrci do daného filmu vkládají poznání určité historické události, ojedinělé lidské zkušenosti, jiné společnosti a kultury atd. Jak jsem již nastínila v úvodní kapitole, Pavel Koutecký spadá do

⁶ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 12.

⁷ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 44.

⁸ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 12.

⁹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 16.

¹⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 164 - 167.

několika žánrů s tím, že je nepřebírá dogmaticky. V dalších kapitolách bude osvětleno, s jakým novátorstvím k zavedeným žánrům přistoupil a jakým způsobem s nimi pracoval.

Druhé členění Billa Nicholse rozděluje dokumenty podle přístupu tvůrce k námětu a je omezeno čistě na kinematografii. Nichols v souvislosti s tím stanovil šest modů, k nimž lze jednotlivá dokumentární díla přiřadit. Mody částečně kopírují i vývoj dokumentární kinematografie, přičemž: „Nové mody vznikají zčásti v reakci na pocíťované nedostatky modů předešlých.“¹¹ Nejstarším způsobem tvorby byl výkladový modus, jehož účelem bylo seznámit své diváky s určitými fakty a obohatit je o nové znalosti. Výkladový modus upřednostňuje dojem objektivitu a prosazuje se i nyní především v televizní dokumentární produkci. Další modus nazvaný poetický se zrodil v avantgardních proudech dvacátých a třicátých letech a jeho ozvěny jsou patrné dodnes. Klade důraz na estetické kvality, uměleckou formu a emotivní vyznění. Další, observační modus, se objevil díky technologickému vývoji, který umožnil filmařům při natáčení volně přenášet kameru i magnetofon. Náhle bylo možné snadno natočit „co se dělo a tak, jak se to skutečně dělo“.¹² Skutečný život se zaznamenává spontánně, bez jakýchkoliv inscenací a uspořádání scény. V tomto ohledu je další, participační modus, pravým opakem. Při něm filmař své objekty nejen natáčí, ale vstupuje s nimi i do interakce. I divák je zde vnímán jako účastník. Participační modus využívá nových možností technologie, díky kterým divák dostává větší možnost zásahu a kontroly. V dalším, performativním modu, je hlavní postava tvůrce, který předkládá svou vizi a své vysvětlení problematiky. V posledním, tzv. reflexivním modu se dokumentární film obrací sám do sebe a zkoumá svůj vznik, přemítá o roli svého tvůrce a zabývá se svým vztahem k divákovi. Tento modus své diváky vyzývá, aby začali vnímat dokumentární film jako umělý konstrukt, a svou existencí tak komplikuje a nabořává definici dokumentárního filmu. Je na místě zdůraznit, že Pavla Kouteckého nelze striktně přiřadit k žádnému z popsaných modů. Je to dáno prolínáním pojmenovaných modů do sebe i různorodostí námětů a způsobů vzniku jeho filmů. Vzhledem k tomu, že Koutecký nezasahuje do děje, neproměňuje reálné situace a divákovi předurčuje spíše pasivní roli, nejvíce podobnosti nacházíme s modelem observačním, tedy pozorovatelským. Některé z jeho filmů (z uvedených v této práci především *Oj, to byl boj* a *ÓÓÓ, my se máme*) však mají nejbližší k poetickému modu. Hlavní roli v nich spíše než fakta hraje vizuální stránka a jasně pojmenovaný rytmus filmu.

¹¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 175.

¹² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 188.

Na příkladě Kouteckého je vidět, že obojí Nicholsovo členění nelze vnímat jako bezvýhradně platné. Potvrzuje, že právě kvůli prolínání jednotlivých kategorií je u dokumentárního filmu na místě opatrnost při jeho rozdělení.

2.2 Historie a film

„...určitě je lepší dějiny natáčet, nežli je prožívat. Historické události jdou totiž kolem Vás někdy tak strašně rychle, že je ani nestačíte vnímat.“¹³

Abychom mohli hlouběji zkoumat roli historie v dokumentárním filmu a definovat historické dokumenty, je třeba se nejprve zamyslet nad vztahem historie a filmu jako takového. Co film historii přináší? Kinematografie zaměřená na dějiny předkládá divákovi „re-konstrukci obrazů minulosti“¹⁴. Nabízí oživení minulých dějů a dává divákovi možnost prožít ji, jakoby se jednalo o přítomnost, divák se stává „očitým svědkem dějin“¹⁵. S nadsázkou řečeno, historie jakoby díky filmu dostávala svou druhou šanci. Navíc film představuje další badatelskou pomůcku pro historiky, ač historické vědy jsou dodnes vůči filmu jako pramenu skeptické – „přiznávají filmu svébytnou úlohu na poli dějinného bádání jen s velkou nelibostí“¹⁶. Svůj postoj zakládají hlavně na možnosti filmu rekonstruovat i nepravdivé události a prezentovat je jakožto skutečné a odehrané právě před kamerou.

Ptejme se i naopak, co historie nabízí filmu? Hraný film dějinné události využívá jakožto atraktivní námět, přetváří si je však do svých zavedených fikčních modelů a žánrových škatulek. Můžeme hovořit o určité vděčnosti tématu historických událostí pro filmaře: „Nařasené krajkové dobových kostýmů a masové válečné scény uspokojovaly touhu diváků po spektaklu, obecně známé osudy postav, jež hýbaly dějinami, bylo možné vyprávět (a promítat) po celém světě a historické kulisy byly schopny dodat důstojnost i stokrát

¹³ Výrok Stanislava Miloty. Převzato z: KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, než-li je prožívat. Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 347.

¹⁴ PETŘÍČEK, Miroslav. Filmové dějiny. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 14.

¹⁵ PETŘÍČEK, Miroslav. Filmové dějiny. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 15.

¹⁶ LIŠKOVÁ, Veronika. Historický (ne)realismus ve filmu: Od Robina k Rublevovi a zase zpátky. *Cinepur 74*, březen 2011, s. 57.

opakovaným zápletkám žánrových snímků.“¹⁷ Historické velkofilmové jsou schopny ukojit zájem diváků o velké příběhy z dávných dob. Historický hraný film však nelze zcela jednoznačně odtrhnout od filmu dokumentárního a od jeho snahy o pravdivé zachycení dějin. Hraný film totiž přebírá metody filmu dokumentárního, aby dosáhl maximální míry autenticity a aby bylo možné v divácích „vyvolat co nejsilnější dojem bezprostředního autentického prožitku.“¹⁸ Používáním romantizujících klišé komerčních filmů však „tradičně romantická fikce snadno zastíní historii, jakkoli dokumentárně, pracně a nákladně zfilmovanou.“¹⁹ Hraný film je spíše subjektivní interpretací dějin, nemusí odrážet jejich skutečnou podobu, spíše z nich vychází a mnohdy velmi volně je upravuje. Přístup tradičního dokumentárního filmu zabývajícího se historií je jiný. Ten se na rozdíl od fikčního filmu snaží historii pojmout co nejvěrněji a upravovat ji co nejméně.

Přitom je třeba zdůraznit, že u dokumentárně-historicky zaměřených děl se v samém středu nachází člověk jakožto svědek události. Historický význam chvíle stojí kdesi na pozadí a film se stává jen prostředníkem, vše se točí kolem lidské podstaty – účastníka a diváka. Důležitou roli tak pro historický film má lidská paměť, která není schopna zaznamenat všechny prožité události věrně a chronologicky. „Paměť není organizována striktně chronologicky. Na jisté události vzpomínáme daleko intenzivněji než na jiné. Má spíše koncentrickou strukturu symbolických center paměti, k nimž se především dle narativní logiky váží další a další souvislosti.“²⁰ Pro paměť jsou tak příznačné tendence k zapomínání, překreslování i tabuizování. Pojem tabu, který užívá Marc Ferro, značí určité zkreslování skutečnosti a překrucování idejí, o nichž společnost není připravena hovořit přímo. Takové tabu nalezneme i v našich dějinách. Příkladem je socialistická éra naší historie, především normalizační léta, které bývají vnímány nostalgicky a vcelku pozitivně, protože mluvit o nich zle představuje ve společnosti tabu. Přitom se jedná o temné období plné bezpráví, nesvobody, morálního úpadku, ekologické i ekonomické devastace. Právě tomuto „tabu“ se věnuje Kouteckého film *Vzpomínám, vzpomínáš... vzpomínáte?*, v němž ukazuje skutečnou tvář naší minulosti, nikoliv tu překreslovanou. Jedná se o podstatné upozornění na

¹⁷ KOLÁŘ, Jan. Dějiny na plátně. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 55.

¹⁸ KOPAL, Petr. Film jako historie: filmař jako historik. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2, Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca, 2009, s. 14.

¹⁹ KOPAL, Petr. Film jako historie: filmař jako historik. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2, Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca, 2009, s. 17.

²⁰ ČINÁTL, Kamil. Film a dějepis: Učitelé a historici na okraji útesu. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 81.

nedokonalost paměti. Skrze osobní vzpomínky se totiž deformuje i obecná paměť dějin. Historií se zabývající dokumenty mohou proti této tendenci bojovat.

V návaznosti na předchozí tvrzení představují dokumenty s historickými náměty filmy, v nichž jsou dějinné události předkládány na základě archivních záběrů či inscenací dané historické chvíle. Tradiční historické dokumenty jsou specifickým typem výkladového filmu a obvykle využívají „archivní fotografie, filmové záznamy, písemné dokumenty nebo dopisy, svědectví pamětníků a případně hrané scény k přiblížení již uplynulých událostí“²¹. Tvůrci do filmu vkládají poznání určité historické situace, či ojedinělé lidské zkušenosti a diváci jsou seznamováni se skutečnostmi, které se odehrály v minulosti. To neplatí u Pavla Kouteckého. Nepojednává doslovně o látce z minulosti a nejedná se o rekonstrukci dějin. Přesto lze jeho filmy označit za historické. Historický dokument totiž může pojednávat také o události, které jsou filmaři přítomni a která teprve má vstoupit do dějin, tedy o „historii, která se právě odehrává“²². Připomíná to princip vzniku aktualit, které byly divákům v kině promítány před filmem jako záznamy důležitých okamžiků z jejich současnosti, jejichž nebyli osobními účastníky. U Kouteckého se tedy nejedná o inscenování minulosti, ale zaznamenávání událostí, o kterých režisér předem tuší, že vstoupí do dějin. Důležité milníky chtěl zprostředkovat těm, kteří se jich nemohli zúčastnit osobně, a zároveň je zachovat pro budoucí generace.²³ Oprávněnost jeho pohledu se dokázala časem a dnes už je jasné, že situace, které natáčel například při sametové revoluci, jsou historicky přelomovými událostmi zcela zásadními pro náš stát. Jeho filmy nejsou tvořeny sestřihem starých záběrů „toho, co bylo“, ale jsou seskládány z aktuálních situací, kterým byla přítomna kamera a které se skrze filmový záznam stávají historií. Podle Billa Nicholse lze historii líčit „shora (skrze ústřední postavy a události)“ či „zdola (přes zkušenosti obyčejných lidí týkající se dané historické události)“²⁴. Pavel Koutecký oba postupy spojuje a vytváří tak komplexní obraz minulosti. Volí si totiž takové protagonisty, kteří do celonárodní historie a přelomových chvil přímo zasáhli, ač byli z řad obyčejných občanů. Jejich osobní osudy určitým způsobem

²¹ PORYBNÁ, Tereza; STRACHOTA, Karel; ZAJÍCOVÁ, Helena. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Jeden svět na školách, Člověk v tísni, 2012, s. 14.

²² Přeloženo autorkou ze slovenštiny. FERENČUHOVÁ, Mária. Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikca“. In: In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 46.

²³ FERENČUHOVÁ, Mária. Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikca“. In: In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 46.

²⁴ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 205.

ovlivnily dějiny celého státu, tudíž při sledování jejich soukromých okamžiků je zároveň pozorována událost nadosobního a dějinného charakteru.

Je na místě položit si otázku: jak lze vnímat posláním dokumentárně-historických děl? Za prvé, přináší poznání určité skutečnosti, kterou divák nezažil, a pokud ano, může ji sledovat znovu z jiného úhlu pohledu a připomenout si ji. Dokumenty tak mají „vzdělávací“ charakter, podstatný především pro generace mladší než historická událost sama. Za druhé, pokud je určité události přítomna kamera, vzniklý filmový záznam figuruje jako věčný důkaz. Filmová svědectví jakoby zdvojnásobují určitou skutečnost, snaží se, aby nebyla zapomenuta. Ve výsledku pak mohou dokumentárně-historická filmová díla zásadně ovlivnit podobu, v jaké bude nadále jeden historický moment vykládán a vnímán. Reprezentace historie může být přesná (zvláště u tradičních dokumentů) i pozměněná (například u hraných velkofilmů). Záleží zde na přístupu filmových tvůrců k ostatním pramenům a jejich věrnosti historii jako takové. Nelze však obecně popřít úlohu filmů dokumentárních i hraných jako zprostředkovatele historie veřejnosti. „Ignorovat jeho roli v tomto procesu by znamenalo nepřiznat, že řada lidí si utvářela a utváří obraz minulosti právě díky reprezentacím zprostředkovaným objektivem kamery.“²⁵

²⁵ LIŠKOVÁ, Veronika. Historický (ne)realismus ve filmu: Od Robina k Rublevovi a zase zpátky. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 57.

3. Filmový obraz společnosti a politiky

„A dny byly zabarikádovány obrovskými usmívajícími se hesly...“²⁶

3.1 Úvod – Sociologické a politické dokumenty

Jak zareagovala naše společnost na sametovou revoluci? Odpovědí na tuto otázku je také několik filmů Pavla Kouteckého z devadesátých let. Spojuje v nich postupy sociologického a politického dokumentu se svým zájmem o dějinné události a s experimentálními kreacemi. Následující kapitola bude věnována analýze čtveřice děl (*ÓÓÓ, my se máme* – 1991, *Oj, to byl boj!* – 1992, *Zánik Československa v parlamentu* – 1993 a *Vzpomínám, vzpomínáš...vzpomínáte?* – 1998). Nejprve se zaměřím na srovnání těchto filmů s tradičním sociologickým a politickým dokumentem.

Sociologický dokumentární film studuje charakteristiky a proměny společnosti i fenomény s ní spojené. Příslušnost lidí k určitému společenství je možno definovat na základě sdílení tradice, kultury, hodnot a názorů či společného cíle.²⁷ Sociologický film předkládá pohled na větší společnost (například v podobě národa) či menší společenské uskupení, přičemž obojí je většinou reprezentováno jen několika zástupci. Hledáme-li v historii dokumentu autory sociologických filmů a zkoumáme-li jejich motivy k natočení děl, objevíme už v počátcích v letech dvacátých a třicátých dvě metody tvorby, první s opozičním pohledem a druhou ve shodě s oficiálními místy. Opoziční pohled je charakteristický pro filmaře, kteří se snaží poukázat na nějaký problém ve společnosti a jejich názor se mnohdy liší od toho oficiálního. To platí třeba pro filmy členů Fotografické a filmové ligy, které zobrazovaly stávky a dělnické protesty z celého světa, například *Borinage* (1933) Jorise Ivensse a Henri Storcka. Do druhé skupiny spadá kupříkladu John Grierson či Dziga Vertov, kteří točí „k podpoře aktuální sociální politiky a nasměrování či nastavení veřejného mínění ve prospěch preferovaných řešení“.²⁸ Výše popsáním základním metodám zpravidla odpovídá i formální pojetí filmu, které v prvním případě podtrhává a upřednostňuje nedostatky daného společenského uspořádání a má ryze kritický tón volající po radikální

²⁶ RAJCHMAN, Pavel. V době. In: *Sametová čítanka, sborník literatury, fotografií a kreseb inspirovaný něžnou revolucí*. Praha: Melantrich, 1990, s.13.

²⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 231.

²⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 236 - 237.

změně systému. Pro druhou metodu je typická volba takových postupů, které by „diváka naklonily k určitému pohledu na svět, vedoucím k národnímu konsenzu prostřednictvím propagovaných hodnot a názorů“²⁹.

Příkladem sociologického filmu v tvorbě Pavla Kouteckého je snímek *Vzpomínám, vzpomínáš... vzpomínáte?*. Ten se v mnohém od výše uvedených definic sociologického filmu odlišuje. Koutecký se v něm nezajímá o aktuální dění ve společnosti kolem sebe. Obrací sociologický film do minulosti a zabývá se stavem a povahou předchozího společenského uspořádání. Snaží se najít rozdíly mezi skutečnou podobou této společnosti a podobou, jakou se jí s časovým odstupem snažíme vtisknout. Prostřednictvím osobních vzpomínek snímek charakterizuje tehdejší společnost a také stojí v opozici vůči současné tendenci vzpomínat na socialistickou éru pozitivně a s nostalgií. Další Kouteckého sociologické filmy jsou spojeny s dobou těsně po revoluci. Na rozdíl od klasického sociologického dokumentu, který si „klade za cíl vědecký záběr“³⁰, se tato Kouteckého díla spíše než na vědecké poznání skutečnosti soustředí na zachycení atmosféry doby a společenských okolností. Objektem jeho zájmu jsou jak obyčejní lidé, kteří obvykle stojí zcela ve středu dění sociologických dokumentů, tak i „kulisy“, v kterých se událost odehrává. Jsou sledovány projevy lidí na ulicích, vášnivé diskuse a sdílení radostných pocitů s neznámými lidmi. Vedle toho Koutecký zachycuje jejich názory vyjádřené formálně hravými plakáty na zdech či ve výkladech obchodů. Filmy *ÓÓÓ, my se máme* a *Oj, to byl boj!* nezachycují a nepopisují konkrétní fakta a události, spíše vystihují atmosféru doby. Sociologický dokument se v nich přibližuje poetickému modu.

Politický dokument se v mnohém prolíná se sociologickým. Také se zaměřuje na stav společnosti, ale se zájmem o politické jevy. Zkoumá stranické či nadstranické politické instituce, jejich obecné i každodenní fungování. Velmi často si všímá proměn politického rázu a různých názorů na ně. Stejně jako u sociologického filmu mohou tvůrci politického dokumentu stát v opozici systému a poukazovat na jeho nedostatky, či s ním souhlasit a podporovat ho. Příkladem současného politického dokumentu je film *Kupředu levá, kupředu pravá* (2006) Lindy Jablonské, který představuje mladé politicky aktivní lidi a zkoumá jejich příslušnost k určité ideologii. Proč se jedná o typický politický dokument? Představuje členy dvou politických uskupení (mladé konzervativce a komunisty) a jejich názory na současnost. Nabízí divákovi možnost porovnat si jejich politické přesvědčení i se svým vlastním. Divák

²⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSFAF, 2010, s. 237.

³⁰ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 266.

skrže ně také vstupuje do zákulisí politických stran a poznává neznámé prostředí, ve kterém se nepohybuje.

Film *Zánik Československa v parlamentu* představuje obdobnou sondu do politického světa. Pavel Koutecký se pokusil proniknout do parlamentu a představil, jakým způsobem tato instituce rozhodla o rozdělení republiky. Poodhalil průběh jednání i zákulisní praktiky divákům, kteří běžně nemají možnost důvěrněji poznat fungování stranických či státních institucí. Právě v tom je politický dokumentu výjimečný. Koutecký navíc do politického dokumentu vsadil originální prvek. Film o vážném tématu obohatil o satirické prvky, které přibližují politiku a politiky z „vyšších“ společenských pater běžnému divákovi. Jeho politický film tak ustupuje z půdy ryzí faktografičnosti do oblasti humoru a nadsázky.

U politického i sociologického dokumentu vyvstává zásadní otázka etického charakteru o přístupu k natáčeným lidem. „Jak můžeme druhé reprezentovat nebo o nich promlouvat, aniž bychom je redukovali na stereotypy, figurky či oběti?“³¹ Aby výsledné dílo zachycovalo protagonisty bez přílišné plochosti či zkratkovitosti a působilo důvěryhodně, musí se autor sociologického či politického dokumentu předem důkladně seznámit s tématem. Je možný dvojitý přístup tvůrce k natáčeným jedincům. Za prvé, tvůrce stojí stranou dění a pozoruje skupinu bez osobního zásahu, jakoby nezaujatě. Jedná se o metodu observační, která je založená na pozorování z vnějšku dané struktury. Druhou možností je, že se natáčí společenství zevnitřku, tedy s osobní participací a s přispěním tvůrce. V díle Pavla Kouteckého se objevuje obojí. Koutecký natáčí filmy o společenství, jehož byl sám součástí. Je tak předem důkladně obeznámen s prostředím, děním i aktéry. Naproti tomu v případě filmu *Zánik Československa v parlamentu* byl nucen pochopit vnitřní dění v instituci, kterou neměl možnost dříve poznat. Musel tak svou práci založit na svých filmařských zkušenostech, pozorovacím talentu a improvizaci.

3.2 ÓÓÓ, my se máme

Nejstarší z čtveřice filmů analyzovaných v této kapitole se pohybuje na hranici dokumentárního snímku a experimentální hry. Jeho vznik byl zcela spontánní. Pavel Koutecký nemohl být přítomen událostem 17. listopadu. Po návratu z Anglie se však rozhodl vzdát hold revoluci a činorodosti, kterou v lidech nenadálá změna probudila. Jedná se o filmovou oslavu chvil svobody a z toho důvodu film nemá stanovenou dějovou linii. Neklade

³¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 228.

si za cíl vysvětlit nastalé události, především zachycuje nadějeplnou atmosféru a reflektuje, jak na změnu zareagovali lidé. Ulice se jejich přičiněním záhy proměnily v galerie plné výtvarně-poetických vyjádření. „K poetické formě se lidé přikláněli jako k něčemu mimořádnému, k mimořádné promluvě – která jediné může souznít s významem chvíle.“³²

Nadějně atmosféře doby odpovídá nekonvenční pojetí filmu. Prosté dokumentární zachycení události je mnoha experimenty posunuto ve výjimečné umělecké dílo. Radost potrhuje i veselá hudba vybraná s přihlédnutím k dobovému kontextu (prezidentské fanfáry) i originální kamerové jízdy plné podhledů, nadhledů i průhledů. Film navíc kombinuje natočené záběry od Stana Slušného a Ondry Všetíčka s černobílými fotografiemi Petra Jančárka. Tvůrci užívají také techniku zrychlených záběrů, která scénám dodává komický efekt, zvláště jsou-li snímáni lidé v chůzi. Kvapný běh věcí vypovídá o zrychlené realitě doby. Chronologická stavba filmu mu propůjčuje určitou strukturu. Nejprve vidíme denní situace na ulicích, další scény už se odehrávají za svitu lamp. Film můžeme chápat jako souhrn vizuálních artefaktů doby, které jsou samy o sobě dostatečně vypovídající a nepotřebují žádné faktografické vysvětlivky. Vizuální obrazy se samy stávají metaforami událostí. „Ve vizuální kultuře je možná pravda jednotlivých faktů méně podstatná než pravda metafor, kterou za účelem pochopení minulosti vytváříme.“³³

Hlavním vizuálním prvkem filmu jsou lidé. Vystupují jako hybatelé děje i svědci minulých událostí z míst, jejichž důležitost stvrzují hořící svíčky. Také častá přítomnost dětí v záběrech zdůrazňuje určitou mimořádnost událostí, které ty nejmenší sledují z ramen svých rodičů. Role svědků je přisouzena i němým sochám, záběry i dav jsou rámovány sochami Gigantů z Pražského hradu či pomníkem Jana Husa, který hledí symbolicky v dál. Tvůrci při zaznamenávání všech těchto „svědků“ projevují cit pro originální a působivě komponované záběry. Jeden komicky vystavěný záběr pozoruje při práci fotografy a kameramany, aniž by bylo vidět, co zachycují jejich objektivy. Dalším příkladem originálních kompozic je velký diagonálně seskládaný dav lidí s nápisy „Studentská hlídka“, který kráčí v řadě neznámo kam. Navíc tvůrci dovedou na základě stříhu vhodně komponovaných záběrů vnést humor i symbolický význam. Stříhovou sekvencí, v níž za právě popsaným záběrem následuje zpětně

³² JANÁČEK, Pavel. Listopadky. In: *Sametová čítanka, sborník literatury, fotografií a kreseb inspirovaný něžnou revolucí*. Praha: Melantrich, 1990, s. 60.

³³ LIŠKOVÁ, Veronika. Historický (ne)realismus ve filmu: Od Robina k Rublevovi a zase zpátky. *Cinepur 74*, březen 2011, s. 59.

spuštěný záběr jdoucího kordonu policistů se psy, jsou tak asociovány listopadové události a fakt, že právě takoví lidé vyrazili i proti ozbrojeným policistům.³⁴

Dalším vizuálním artefaktem jsou plakáty a jméno Václava Havla, které se na nich nejčastěji objevuje. Dané plakáty nejsou zachyceny v kontextu místa výlepu, záběry vždy ukazují jen plakát samotný. Film si všímá spíše jejich provedení, rukopisů a barev, jakým je v obrovském množství plakátů Havlovo jméno ztvárněno. Havel se tak stává klíčovou postavou celého filmu, což odráží jeho výjimečnou roli při nástupu demokracie. O jeho důležitosti svědčí i jedna z mnoha vtipných dobových frází: „Havel do každé rodiny“³⁵. Přitom ve filmu často není vidět jeho tvář, film nám ho jen připomíná nespočtem plakátů. Stejně tak není přímo slyšet žádný jeho projev, v záběrech je zachycen jen při nervózních přípravách, ať už při inauguraci, či při „balkónovém“ projevu k lidem.

Posledními významnými artefakty, které se v záběrech davů objevují opakovaně, jsou vlajky a trikolóra. V uniformní mase oslavujících lidí si přitom film všímá výrazných individualit. Vlajky nesou kovbojové i malé děti, jeden chlapec je dokonce zavínut v prezidentské standartě. Vlajky a symbol trikolóry využil Koutecký i v animační práci s materiálem. Dobarvuje černobílé fotky do barev trikolóry, na příklad fotku černé oblohy nad lidem, na níž nechává rozprsknout rachejtle do tvaru vlajky. Na dalších fotografiích pak obarvuje bundy lidí, vlajky či lahve sektu, které si dav nese, jednou je do barev vlajky přebarveno celé auto i s mužem ležícím na kapotě.³⁶ Na jedné z upravovaných fotografií vidíme i Kouteckého, který třímá dobarvenou vlajku a prskavku. Tvůrce nemohl být přítomen samotné revoluci a chce alespoň projevit souhlas s děním, ukázat svou spřízněnost s nadšením lidí i své osobní zapojení do dobových porevolučních oslav.³⁷

V čem je film *ÓÓÓ, my se máme* atypický? Sleduje dějinný přelom bez důrazu na data a fakta. Není historickým filmem, jehož ambicí by bylo seznámit diváky s konkrétními událostmi. Jedná se o vizuální popis doby. Zaměřuje se na „drobné, nepatrné a na první pohled nepotřebné detaily, které film ozvláštňují a mají přitom i velkou výpovědní

³⁴ Viz. obrazová příloha – obr. 1, obr. 2.

³⁵ Redakce Iniciál (Radek Bajgar, Pavel Janáček, Anna Kovaříková, Vladimír Křivánek, Naděžda Macurová). *Sametová čítanka, sborník literatury, fotografií a kreseb inspirovaný něžnou revolucí*. Praha: Melantrich, 1990, s.59.

³⁶ Viz. obrazová příloha – obr. 3.

³⁷ Viz. obrazová příloha – obr. 4.

hodnotu.³⁸ V lecčem je film *ÓÓÓ, my se máme* podobný filmům vzniklým bezprostředně po smrti Jana Palacha, které si všímaly změn atmosféry na ulicích.³⁹ Spojují je jak tendence sledovat dobové ovzduší po zásadní chvíli, tak nesnáze vzniku. Jejich tvůrci byli obdobně jako Koutecký postaveni před situací, na niž se nemohli připravit, musí točit okamžitě a využít jedinečné neopakující se příležitosti. V obou případech se jedná o emotivní chvíle, byť po sametové revoluci jde o pozitivně nabitě emoce naděje a radosti, a naopak v roce 1969 to byl smutek, který vedl davy lidí do ulic. Pro Kouteckého film je charakteristické totéž jako pro filmy natočené po Palachově smrti. „Tyto filmy samy o sobě často nabízejí jen minimum vodítek pro to, aby se v nich bylo možné prostě a neproblematicky zorientovat. Autoři těchto snímků nemají potřebu vysvětlovat události, které zobrazují. Nemají dokonce ani potřebu předstírat, že záběry, které pořídili, zachycují víc než jen výřezy ze situace, v níž se ocitli. V podobě těchto filmů se plně odráží nedostatek času na přípravu natáčení i to, že nebylo možné nasnímaný materiál ve střížně důkladně zpracovat.“⁴⁰ Historie je představena prostřednictvím dění následujícího po dané události. Předpokládá se, že s faktografickými daty je divák obeznámen. Místo samotné dějinné události film ukazuje její následky.

3.3 Oj, to byl boj

Snímek *Oj, to byl boj* balancuje stejně jako předchozí film mezi experimentem a dokumentární realitou. Dokumentaristicky přesně zachycuje atmosféru během prvních demokratických voleb po sametové revoluci a dění na ulici, ovšem pomocí neobvyklých postupů. Pod produkcí, režii i kamerou snímku *Oj, to byl boj* je podepsané autorské duo Pasta, tedy Pavel Koutecký a Stano Slušný. V následujících řádkách popíši, čím film vybočuje z klasického dokumentárního modelu.

Film zachycuje nadšení lidí ze svobodných voleb i jejich víru v novou demokracii. Odehrává se stejně jako *ÓÓÓ, my se máme* v Praze. Koutecký „rozverně a hravě animoval vnější projevy voleb“⁴¹ – přibližuje atmosféru ulic v době volebního „šílenství“, na nichž se setkávají zástupy lidí s českými vlajkami. Koutecký natáčí nejfrekventovanější místa,

³⁸ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 9.

³⁹ Konkrétně se jedná o tři tituly: *Ticho* (Milan Peer, 1969), *Tryzna* (Vlado Kubenko, 1969) a *Jan 69* (Stanislav Milota, 1969).

⁴⁰ KOLÁŘ, Jan. Spříznění smutkem: Filmové dokumenty o Janu Palachovi. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 90.

⁴¹ MATĚJŮ, Martin a ŠTOLL, Martin. *Praha dokumentární*. Praha: Malá Skála, 2006, s. 98.

například emblematické Václavské náměstí, kde se pod cedulí „Rozpustit KSČ“ lidé podpisují na archy. Prosté pouliční situace jsou však snímány z velmi zajímavých úhlů pohledu, díky nimž kamera neslouží jen k zprostředkování reality a k jejímu přesnému zachycení, ale přináší snímku výtvarnou kvalitu. Koncert, který se chystá na Staroměstském náměstí a kterému pak přihlíží stovky lidí, je natáčen z vysoké radniční věže a nabízí se tak ohromující pohled na zalidněné náměstí.⁴² Záběry z výšky také zachycují různě zdobená okna budov, z nichž vykukují lidé. Na záběrech z Náměstí Míru sledujeme předvolební mítinky a jejich posluchače s transparenty i lidi sedící na lavičkách kolem podíí. Koutecký se opakovaně projevuje jako bystrý pozorovatel a mezi jednolitým davem objevuje nápadné jedince, např. „pankáče“ na jednom z volebních mítinků. Součástí filmu jsou i komplikovanější satirické záběry, jejichž příkladem je dvojitá expozice kombinující zdi polepené vrstvou plakátů s mužem na kole v úboru kata s prvky evokujícími komunistickou symboliku.⁴³ Jedná se o film, který podává nejen dokumentární svědectví určitých událostí, ale klade také důraz i na výtvarnou stránku a možné symbolické vyznění.

Dokument neobsahuje žádný komentář či mezititulky. Slova, typická pro tradiční historický dokument, mizí, jelikož události hovoří samy za sebe. Na místo slov nastupuje hudba, která udává filmu rytmus. Její roli předznamenávají už úvodní titulky, které jsou posleповány z novinových písmenek na několika útržcích notových záznamů. Postup se opakuje i u závěrečných titulků a film je tak orámován notami. Svou strukturou mi připomíná hudební symfonii o atmosféře voleb. Hudba podkresluje záběry a je s nimi rytmicky sladěna, stříhy odpovídají důrazům v hudbě. V několika scénách si tvůrci pohrávají i s pomalou stupňující se hudbou sladěnou se zachycovaným děním. Příkladem takového postupu je scéna, v níž je pomalu odjíždějící záběr davu lidí s rukama do symbolického „véčka“ podkreslen gradující hudbou. Hudba neslouží jen jako prvek dramaturgie, je rovnocenná vizuální stránce a místy právě melodie určuje druh použitých záběrů i rytmus jejich toku.

Spolu s lidmi jsou v popředí vystavěny i jejich výtvarné projevy na plakátech, které zaplavily ulice. „Lidová tvořivost“ přináší městu novou podobu. Kromě nestraničských výlepů, oslavujících především nové společenské uspořádání, je dán prostor plakátům politických stran. Nejčastěji se ve filmu objevují plakáty Občanského fóra v mnoha podobách, například prostřednictvím inscenovaných záběrů ženy, která na různých místech vylepuje jejich plakáty s heslem: „Strany jsou pro straníky, Občanské fórum je pro všechny“.

⁴² Viz. obrazová příloha – obr. 5.

⁴³ Viz. obrazová příloha – obr. 6.

nalepované nejprve na zeď a plot, v další části filmu na vrata a okna. Poslední přilepí do vygradované orchestrální hudby na bok popelnice.⁴⁴ Také budova Mánesa je vyzdobena plakáty Občanského fóra. Druhá nejvíce přítomná strana je KSČ, její plakáty se díky lidovému přispění změnily spíše v negativní kampaň. Ve filmu vidíme detaily z různých zdí a dveří se „znetvořenými“ plakáty, které jsou přestříkané, zaškrtané a potřhané.⁴⁵ Poničený je i vývěsní štít budovy komunistické strany, ze kterého byla urvána prostřední hvězda. Všudypřítomnou znechucenost politikou této strany dokazuje i plakát: „Zvolíme rudý, budeme chudý.“ Nositelem antikomunistického projevu se stává i dopravní značka STOP na silnici s připsaným „KSČ“. K intelektuálnějším protikomunistickým kritikám se uchýlil i tzv. Klub ptáka špačka, pod nímž se schovává Občanské fórum. Hlásají: „Špačkové všech zemí spojte se“, přičemž špačci na plakátech požírají komunistické třešně. Další plakáty politiků jsou také potrhány, mimo jiné ty s budoucím prezidentem Václavem Klausem či budoucím ministrem Vladimírem Dlouhým. Zachycením všech zmíněných proměn plakátů tvůrci projevují svůj smysl pro detailní vnímání světa kolem sebe a dokazují, že i neživé fenomény mohou mít v dokumentárním díle zásadní roli.

Několik detailů filmu potvrzuje smysl tvůrců pro satiru a hravost. Groteskní rozměr filmu pak dává zrychlení záběrů. Po celou dobu jsou totiž scény zrychlené, stejný postup se objevil i v *ÓÓÓ, my se máme*. Tato metoda může opět symbolizovat zrychlenost doby, tentokrát v rámci volebního „cirkusu“. Až výsměšný charakter má scéna z koncertu, v níž je zrychlen obraz i hudba a divák je tak nucen naslouchat hymně v kvapném rytmu. Vtipně působí také záběry plakátů jednoho z politiků. Jsou nalepeny na vlnitém plechu a tím je politikova tvář znetvořena. Film tuto komickou deformaci neskrývá, naopak ji ještě zdůrazňuje zvolenými záběry.⁴⁶ Hravost se objevuje i ve scéně, v níž se dav demonstrantů řítí ulicemi a některým z nich jsou animačně trika přemalována do barev trikolóry. Užívá se přitom stejná technika dobarvování jako v *ÓÓÓ, my se máme*.

Z výše uvedených důvodů je tedy zřejmé, že film *Oj, to byl boj!* nepředstavuje typické dokumentárně-historické dílo. Odráží sice realitu, již byl štáb přítomen, ovšem následné četné úpravy ji svým způsobem deformují. „Nic nám nebrání představovat si dokumenty jako zrcadla odrážející realitu. Je však nutno zároveň dodat, že jde o zrcadla zvláště pokřivená, která podobu věcí a událostí přizpůsobují svému tvaru. Připomínají nenasytné žrouty, kteří

⁴⁴ Viz. obrazová příloha – obr. 7.

⁴⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 8.

⁴⁶ Viz. obrazová příloha – obr. 9.

pohlcují části světa a po krátkém natrávení je vyvrhují zpět. I toto krátké fyziologické zdržení však má zásadní význam: v naší paměti totiž ze zaznamenaných skutečností zůstávají právě jejich „přežvýkané podoby“.⁴⁷ Historická realita ustupuje symbolické formě, která pak místo ní zůstává v lidské paměti.

3.4 Zánik Československa v parlamentu

Film *Zánik Československa v parlamentu* z roku 1993 je politickým dokumentem a historickým filmem zároveň. Pojednává o soudobých politických událostech, o kterých bylo už při jejich průběhu jasné, že navždy vstoupily do historie. Film sleduje jednání v parlamentu ohledně zákona o zániku Československa, při němž poslanci museli rozhodnout, dojde-li k chaotickému rozdělení země, nebo k rozpadu s legislativním zázemím. Kouteckého štáb poslance sledoval celý podzim roku 1992, tedy od prvních jednání až po finální rozhodnutí. Výsledný film je chronologicky poskládaný a lze v něm vysledovat dvě linie. Za první, představuje divákům instituci parlamentu. Za druhé, vstupuje do ní v historicky významné chvíli, kdy tato instituce čelí situaci směřující k vlastnímu rozpadu.

S detailním sledováním instituce nepřišel Koutecký jako první. Jedná se o dokumentární model, který užíval například slavný Frederick Wiseman.⁴⁸ Wiseman se snažil pomocí filmu vniknout do určitých institucí (nemocnice, škola), jejichž součástí sám nebyl, aby sledoval jejich přirozený denní běh. Pozoruje „bezprostředně přítomná fakta“⁴⁹ a právě proto je příprava pro takové natáčení jen těžko proveditelná, ale zcela zásadní. Gauthier o metodě hovoří jako o „předem připravené improvizaci“⁵⁰. Tvůrce totiž znenáhla vstupuje do instituce fungující vlastními životem, která se mu nijak zvlášť nepřizpůsobuje. Právě naopak, filmař se musí přizpůsobit jí a jakákoliv jeho představa se může záhy převrátit. Jakožto člověk zvnějšku

⁴⁷ KOLÁŘ, Jan. Spříznění smutkem: Filmové dokumenty o Janu Palachovi. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 90.

⁴⁸ Více v: GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 35 a 290 – 292.

⁴⁹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 338.

⁵⁰ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 177.

totiž nemůže předjímat vývoj událostí. Výsledkem však může být důvěrné poznání instituce, kterou „filmař pozoruje a divák ví, že to není žádná fikce“⁵¹.

Koutecký se rozhodl prozkoumat parlament, přičemž k instituci přistupuje jako k uzavřenému celku. Budovu parlamentu spatříme z vnějšku jen při úvodních titulcích a celé následující natáčení se odehrává uvnitř budovy. Film je v ní jakoby uzamčen a v tomto ohledu se chová jako skutečná sonda zkoumající „vnitřnosti“ instituce, nikoliv její zevnějšek. Jak je tedy parlament zevnitř vykreslen? Tvůrci se zaměřují se především na detaily. Ukazují výsledná rozhodnutí i cestu k nim, představují praktiky a zvyky v instituci, které běžný divák nezná, protože například televizní zprávy se jimi tak detailně nezabývají. Svým obrazem parlamentu nabourávají představu o velké instituci s lidmi, kteří bývají obvykle prezentováni jako poslušní zavedenému řádu i společenské etiketě. Místo toho před nás předstupují poslanci trávící veškerý čas spiklenectvím, horkokrevnými hádkami a vzájemným urážením se. Skákají si neustále do řeči, nedávají pozor při projevech druhých a věnují se čtení novin, bavení se sousedem, nebo dokonce usínají a odcházejí. Připomínají tak spíše neposedné žáky ve školních lavicích, než úctyhodné osoby při zásadní práci. Dokument ukazuje neuctivý obraz našich zákonodárců a odkrývá nelichotivou tvář instituce.

Druhá linie filmu přináší „svědectví o době a obtížích demokracie“⁵². Zaměřuje se totiž na exkluzivní situaci plnou stresu a neshod, kterou parlament prochází poprvé a naposled ve své historii. Vypovídající je, jak se k natáčení tak zásadních chvil postavili sami aktéři. Ač v závěrečných titulcích autoři filmu děkují za velkorysost a vstřícnost zaměstnancům i členům bývalého federálního shromáždění, množství scén dokazuje, že natáčení neprobíhalo zcela hladce. Několikrát je štáb s kamerou odháněn, mnoho poslanců si kvůli důvěrnosti svých hovorů nepřeje být točeno, některé strany odmítají vpustit kameru do svého středu a debatují tiše ve skrytu za sloupy. Jeden z poslanců Levého Bloku, Ivan Sviták, dokonce hrozí žalobou a opisuje si pro tento účel jména štábu se slovy: „Abyste si nemysleli, že je to tady tak snadný...“⁵³ Koutecký jim jejich nepřátelský postoj vrací právě jeho nafilmováním. Mnozí tak svými odmítavými postoji jen zdůrazňují uzavřenost instituce a fakt, že si nepřejí, aby jejich praktiky vyšly najevo.

Jakým způsobem jsou všechna fakta a události prezentovány divákovi? Dokument osciluje mezi dvěma póly. Na jednu stranu, působí jako učebnicový výklad historie

⁵¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 291.

⁵² ŠTOLL, Martin a kol. *Český film – Režiséři – Dokumentaristé*. Praha – Libri, 2009, s. 288.

⁵³ Výrok Ivana Svitáka. *Zánik Československa v parlamentu*. (Pavel Koutecký, 1993).

předkládající, jak všechno postupně probíhalo i s detailními popisy situací. K tomu slouží titulky se jmény, které jsou k poslancům hravě přiřazována šipkou, i rozsáhlejší titulkové sekvence, které orientují diváka v ději. Film je vsazen do dobového kontextu pomocí tehdejších televizních zpráv o situaci v parlamentu. Funkci dobového zasazení plní i dokola opakovaný titulok „do ústavního rozchodu zbývá x dní“, který zachovává kontinuitu děje a také prostřednictvím stále se zmenšujícího čísla vzbuzuje napětí i strach z rozuzlení. Vedle učebnicových rysů má film i druhou stránku, charakter experimentálního díla, které se spíše než na fakta zaměřuje na navození atmosféry v parlamentu „těm vně“, tedy divákům. Zcela neznalého diváka, který se nezajímá o historické reálie, film osloví právě svou hravostí.

Všimněme si nejprve hravosti slovní, které tvůrci docilují například dvojsmysly. Při závěrečné hostině vrchní shání číšníky a oni z kuchyně zavolají „Krájíme chleba!“, tedy frází ironizující osud naší federace, která se také krájela. Dále si tvůrci všimají slovní zásoby poslanců v jejich nabubřelých projevech, které svou hloupostí rozesmějí nejen diváky, ale i kolegy v sále. „Lidé mluví a mluví a neuvědomují si, že již dávno nic neříkají. Dávno již nejde o to dohodnout se, ale pouze se prosadit.“⁵⁴ V projevech poslanci stále dokola opakují prázdné fráze o nevzetí záchranného kruhu či čekání na Godota, někdy se jejich autoři kolosálně popletou, až místo toho, aby vlk sežral kozu, pokusí se koza sežrat vlka. V několika projevech se zoufale snaží o dojem erudovanosti, která v závěru vyzní směšně, tak například již zmiňovaný profesor Sviták jednou cituje Kierkegaarda a jindy přirovnává současnost k čtvrtému Mnichovu. Své projevy také „špikují“ urážkami druhých poslanců. Jen poslanec Občanské demokratické strany Jan Ruml reflektuje ve svém projevu inflaci slov a přebytku frází o rozpadu, které už zazněly. Ruml, kterého už v té době Koutecký natáčel, tak vychází jako jediný rozumný muž, který už ohňostroj nadávek neustál.

Tvůrčí smysl pro humor objevíme také v práci s ilustračními záběry. Ty mají působit jako humorné osvěžení pro diváka, který by mohl být zdlouhavým sledováním nekonečných debat znuděn. K vážným diskusím poslanců jsou připojeny záběry jejich kolegů, kteří se opodál občerstvují kávou a chlebičky,⁵⁵ a rádoby seriózní dohady jsou tak sesazeny na úroveň prosté hádky o ničem. Rozesmát diváka má také záběr enormního poslance skládajícího se do příliš malé lavice, či redaktorky Michaely Jílkové, která před rozhovorem familiárně oprašuje zpovídánému sako. Několika satirickými sekvencemi film poslance přímo zesměšňuje a

⁵⁴ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 36.

⁵⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 10.

dopřává divákovi „možnost zastavit se a vstřebat předchozí informace.“⁵⁶ Jeden ze zpomalených sestřihů je složen z výmluvných gest poslanců i výrazů tváří, které se mnohdy podobají spíše šklebům.⁵⁷ Groteskní charakter pasáží propůjčuje umné poskládání nevšedních záběrů i použitá dramatická hudba. Díky zpomalení se sestřih vymyká klasicky dokumentárnímu záznamu skutečnosti. Další zpomalená sekvence gest a výrazů tváří je založena na zasazení do úryvku z Prodané nevěsty „Proč bychom se netěšili“. Koutecký stejně jako v *Oj, to byl boj* využil vážnou orchestrální hudbu a pomohl si s ní k dramtizaci i rytmizaci scén. Dovolil si i nekonformní využití české a slovenské hymny, které se staly podkreslením příprav závěrečné hostiny. Do juxtapozice jsou vystavěny záběry zpívajících poslanců se vzednutou hrudí a obrazy táců jídla, které číšníci spěšně chystají na stoly. Pasáž ironicky propojuje sféru „pánů“ a „sluhů“ a dodává hymně pozemský ráz.

V závěrečné scéně Koutecký tematizuje přesah historie do života občanů i důsledky celé události. Symbolický podtext má například pasáž, v níž dva pracovníci sundávají znak Československé republiky a pak lešení samotné, aby zůstal jen velký hřebík na stěně. Jen ten zůstává jako svědectví minulé éry a vnučuje se otázka, co nového se na něj pověsí.⁵⁸ V malých anketách Koutecký pátrá i po budoucích krocích poslanců. Ptá se jich, kam po ztrátě svých funkcí půjdou, a jejich odpovědi poté doplňuje titulky se skutečnými funkcemi na podzim 1993, které sahají od vedoucího závodu v pivovaru až po podnikatele ve dřevě a plechu. Film využívá výhody déle vznikajícího historického dokumentu a přání či sliby poslanců ironicky doplňuje reáliemi. Anketa je doplněna záběry z absurdní hostiny na „oslavu“ konce, kde se hojně pije, tančí i zpívá k hudbě houslí, kterých se chopil jeden z poslanců. Dalším z přesahů filmu je, že poukazuje na politické začátky lidí, kteří dodnes působí ve veřejné sféře a od té doby se nezměnili – například Václav Klaus či Miloš Zeman, kteří se stejně jako dnes i tenkrát vůči novinářům chovali přezíravě a arogantně. Posledním přesahem zůstává, jak film několikrát osloví svého diváka, třeba slovy poslance jdoucího kolem kamery: „Co ty na to, občane?“ Jaká byla reakce lidí na historický přelom?

Občany ve filmu představují návštěvníci parlamentních zasedání, které Koutecký několikrát zpovídá. Už při svém příchodu na vrátnici s transparenty a vlajkami se zástupci demonstrace „za prosperující Československo“ chovají stejně neurvale jako poslanci v sále.

⁵⁶ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 36.

⁵⁷ Viz. obrazová příloha – obr. 11.

⁵⁸ Viz. obrazová příloha – obr. 12.

Netrpělivě se tlačí přes sebe, perou se a hádají.⁵⁹ Sami tak snižují svou důstojnost už při vchodu do instituce. Filmový obraz občanů je pak stejně odstrašující jako vykreslení poslanců. Obdobně jako poslanci nejsou občané ochotni v klidu vyslechnout jiný názor a nesnaží se o zachování lidské slušnosti. Film Koutecký pojal jako barvitou sondu života instituce, ale i sondu zkoumající povahové rysy nás samých. „Typizoval v ní metodu laskavého, všetečného, ale nezasahujícího pozorovatele, který umí vnímat situaci v širším kontextu a s humorem.“⁶⁰

3.5 Vzpomínám, vzpomínáš... vzpomínáte?

Film *Vzpomínám, vzpomínáš... vzpomínáte* je jediným z analyzovaných děl, které se vrací do minulosti. Vrací se k minulým situacím, které Pavel Koutecký nenatáčel a tedy je nemohl reflektovat při jejich průběhu. „Zbývají mu tedy stopy a svědkové, aby mohli vyprávět to, co prožili.“⁶¹ Tímto filmem vybočuje ze své klasické „historické“ tvorby postavené na vlastních záběrech (resp. záběrech „svých“ kameramanů vzniklých pro daný film). Noří se do archivů a vzpomínek lidí a právě obraz socialistické éry našich dějin v kolektivní paměti se stává centrem filmu. „Veškerá paměť je individuální a nereprodukovatelná – umírá společně s každým člověkem. To, čemu se říká kolektivní paměť, není formou vzpomínání, nýbrž stanovením dohody, že právě *toto* je důležité a *takto* se to událo – včetně obrazů, jež daný příběh zakotvují v naší mysli.“⁶² Předchozí citát přesně vystihuje vzpomínání na socialistickou éru našich dějin. Kolektivní paměť čerpá z individuálních vzpomínek, přičemž lidskou přirozeností je zapamatovávat si hezké stránky minulosti a temné kapitoly vytěšňovat. Díky převládající nostalgii se tak socialismus transformoval z období všestranného bezpráví v celkem poklidnou etapu dějin. Koutecký svým filmem poukazuje na selektivnost lidské paměti a předestírá skutečnou podobu minulosti.

Začátek filmu naznačuje, že tvůrci se sice spoléhají na jednotlivé pamětníky, ale jsou si vědomi, jak ošemetnou metodu volí. V předtitulkové sekvenci se střídají výroky lidí typu „nevzpomínám si“ a „nedovedu si zařadit...“. Film hned zprvu přiznává nedokonalost obrazu

⁵⁹ Viz. obrazová příloha – obr. 13.

⁶⁰ ŠTOLL, Martin a kol. *Český film – Režiséři – Dokumentaristé*. Praha – Libri, 2009, s. 288.

⁶¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 13.

⁶² SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Přel. Petr Fantys. Praha: Paseka, 2011, s. 78.

minulosti, jaký se chystá z individuálních vzpomínek seskládat. Výběr asi deseti respondentů zahrnuje muže i ženy různého věku. Někteří z nich socialismus poznali jen v dětství, jiní v něm prožili velkou část života. Jejich svědectví jsou snímána zcela klasicky, tedy formou „mluvících hlav“, kdy v detailním záběru vypovídají přímo na kameru. Záběry přitom nejsou doplněny jejich jmény – ta se objeví až v závěrečných titulcích. Ve filmu totiž figurují jen kvůli svým výpovědím, nejsou chápáni jako individuality, ale jako „zástupci masy“ a svědci doby. Proto nezáleží na jejich jméně ani na uměleckosti jejich snímání.

Celý film jejich svědectví ilustruje dobovými archivy. Jedná se většinou o archivní záběry propagandistického charakteru. Záměrně jsou vybrány bizarní ukázky tehdejší zpravodajské i reklamní produkce, jelikož se dostávají do kontaktu s mluvenými vzpomínkami.⁶³ Ač se tematicky obě roviny shodují, nevypovídají totéž. Vzniká podstatný kontrast mezi falešnou sebe prezentací minulé éry a její podobou popisovanou pamětníky. Ti opakovaně vzpomínají na nefunkčnost produktů a doprostřed jejich výpovědi je vsazena dobová reklama chválící obdobné výrobky. Pamětník například vzpomíná na svou košili z dederonu nevhodnou pro pohyb či dokonce tanec, jelikož se v ní kvůli její neprodyšnosti člověk neuvěřitelně potil, načež je vložena dobová reklama vychvalující nové košile pro muže z nemačkové látky, která se snadno pere.⁶⁴ Přetvářka dobové reklamy je odhalena svědectvím pamětníka. Maximálního efektu odmaskování tvůrci dosahují, když určitou vzpomínku v půli proloží tematicky příslušejícím archivním materiálem. Tak kupříkladu v jedné sekvenci nejprve archivní zpravodajství vychvaluje novou výstavbu s koupelnovým jádrem, pak následuje vzpomínka pamětníka zdůrazňujícího, že kvůli jádru muselo být vše „stejně malé“ a ve výsledku zcela unifikované, poté se opět objeví archivní materiál (Karel Gott zazpívá sloku oslavné písně na panelový dům) a na závěr si pamětník vybaví pach sídliště a všudypřítomný nepořádek.⁶⁵ V dokumentu se minulost střetává se vzpomínkou na ni a je tak odhaleno, jak falešný obraz sebe sama vytvářela.

Struktura filmu je přitom velmi volná. Jedná se o nesourodé a neseskádané útržky doby. Záměrně zvolený postup vypovídá o podobě naší paměti – nemáme v ní uspořádané vzpomínky na minulost, jen jejich rozházené úlomky. Pamětníci tak z hlavy loví vzpomínky na tehdejší módu, architekturu i potraviny a jiné výrobky, některé vzpomínky se napříč filmem objevují opakovaně – dva muži si například vzpomenu na tentýž neon medvídko

⁶³ Viz. obrazová příloha – obr. 14.

⁶⁴ Viz. obrazová příloha – obr. 15.

⁶⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 16.

vyhazujícího míč na Václavském náměstí. Do některých vzpomínek také proniká zmiňovaná nostalgie. Jeden z pamětníků si s úsměvem vybavuje pocit klidu, když celý den beze spěchu strávili dopravou za prarodiči za Kladno. Z kontrastu vzpomínek a dobových archivů se film snaží seskládat dvojlomnost doby: šed', nedokonalost a uzavřenost země na straně jedné, na straně druhé propagandu nadšeně oslavující přítomnost, nové výrobky a vynálezy.

V závěru je obdobně jako veškerí pamětníci osloven i divák filmu titulkem: „A co zůstane v našich vzpomínkách z dneška?“ Koutecký přímým oslovením vyzývá diváka a společnost jako takovou k zamyšlení se nad konstrukcí kolektivní paměti. Sám k ní přispívá svým filmem, jehož výpovědní hodnota je však z hlediska dokumentárně-historického problematická, zejména kvůli nahodilosti vybraných respondentů. Přínos filmu pro historické bádání je díky malému vzorku dotázaných i nepevné tematické struktuře diskutabilní. Vzpomínky, ve filmu předkládané, navíc mohou být jejich nositeli vlastně kdykoliv pozměněné. „Dokumentární filmy o dějinách se všeobecně jeví mírně ambivalentní: na jednu stranu se snaží být co nejbližší realitě a přitom se jí snaží rekonstruovat pomocí množství archivních materiálů a okomentovat svědectvím pamětníků i výpověďmi odborníků. Na druhé stranu je očividné, že způsob výběru a střih archivních záběrů jsou poplatné aktuálním představám o minulé události, svědectví zase odrážejí aktuální stav paměti (vzpomínku, která může být v porovnání s původní zkušeností už poznamenaná) a komentáře odborníků jsou obrazem aktuálního stavu poznání minulosti a to i tehdy, když popisují archivní záběry v přítomném čase.“⁶⁶ Předchozí citát platí i pro Kouteckého dílo, které vychází ze vzpomínek pamětníků a dobových archivů, a proto nikdy nemůže být přesně a celistvé. Ambicí Kouteckého však nebylo vytvořit celistvý obraz doby. Zaměřil se na osobní vzpomínky vzorku tehdejší společnosti a „míru národní sebereflexe zjišťoval na absurdní nostalgii po všedních věcech života v minulém režimu“⁶⁷. Svým filmem chtěl navodit minulou atmosféru a poukázat na opravdovou podobu socialistické éry. Upozornil jím na deformaci obrazu minulosti, kterou bychom se měli pokoušet změnit, dokud ještě žijí přímí pamětníci a existují důkazy.

⁶⁶ Přeloženo autorkou ze slovenštiny. FERENČUHOVÁ, Mária. Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikca“. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 50 – 51.

⁶⁷ ŠTOLL, Martin a kol. *Český film – Režiséři – Dokumentaristé*. Praha – Libri, 2009, s. 288.

4. Příběhy zrozené v revoluci

„15 miliónů občanů hledá novou vládu. Zn. Dobré zacházení.“⁶⁸

4.1 Resumé dokumentární série

Jan Ruml, Michael Kocáb, Marta Kubišová, Kryštof Rímský, Petr Čepek, Martin Mejstřík a Vladimír Němec. Spojuje je aktivní účast na sametové revoluci, která představuje zlomový bod opakovaně odrážený v jejich následujícím životě. Rok po historickém zlomu začal jejich život sledovat Pavel Koutecký a jeho pozorování pokračovalo dalších deset let až do vytvoření závěrečného celovečerního filmu *Hledači pevného bodu* (2001). Výběr aktérů postupně zúžil ze sedmi na čtyři, přičemž se už na začátku snažil o různorodost z hlediska povolání, společenské sféry i životních východisek. Počítá přitom s tím, že diváci aktéry znají, jedná se totiž o osobnosti v různé míře medializované. Až na Martu Kubišovou se jedná o samé muže různého věku. Právě generační hledisko je předurčuje k různému pohledu na svět. Mladická naivita Kryštofa Rímského a Martina Mejstříka kontrastuje s životní zkušeností Jana Rumla a Petra Čepka. Různorodost postav zaručuje věrnější obraz doby založený na několika „malých“ osudech. „Film sleduje jejich hledání, bloudění, předsevzetí i pochybnosti na cestě k vlastnímu místu v transformující se společnosti.“⁶⁹

Ač se všichni podíleli na změně politického systému, jen někteří poté vykročí na politickou dráhu. Ostatní tuto cestu nezvolí a stávají se apolitickými. Jejich postoje film reflektuje, stejně tak si všímá kontrastu veřejného života s životem osobním a nabízí pohled do soukromého života známých osobností. „Díky dlouholeté spolupráci na filmu jsou i značně medializovaní Ruml a Kocáb zachyceni v daleko intimnější, osobnější a otevřenější poloze, než jsme zvyklí z publicistických pořadů.“⁷⁰ Osobní vyznění zaručuje i skutečnost, že ve filmu vypovídají jen sami aktéři, mají roli vypravěčů a jejich blízcí figurují spíše kdesi na

⁶⁸ Redakce Iniciál (Radek Bajgar, Pavel Janáček, Anna Kovaříková, Vladimír Křivánek, Naděžda Macurová). *Sametová čítanka, sborník literatury, fotografií a kreseb inspirovaný něžnou revolucí*. Praha: Melantrich, 1990, s.59.

⁶⁹ Popis projektu *Po letech*, dvě nečíslované strany, z mailu s datací 11.října 1997, 1.list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁷⁰ Popis projektu *Po letech*, dvě nečíslované strany, z mailu s datací 11.října 1997, 1.list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

pozadí. Nejdůležitější pro celý dokumentární projekt je jeho neinscenovanost a autentičnost. Postavy jsou natáčeny v jejich přirozeném pracovním či domáckém prostředí, tedy v místech, která znají. Vybrané ilustrační záběry zapadají do vyprávění a doplňují realistický obraz aktérů a jejich konání.

Jak pojmenovat a kategorizovat celý dokumentární počín? Tematicky se jedná o film na pomezí sociologického a historického dokumentu. Koutecký v něm sbírá poznatky o společnosti a jejích proměnách po historickém přelomu. Vše přitom nahlíží z osobní perspektivy několika postav, na základě soukromých příběhů a prožitků. Volí časosoběrnou metodu, která odráží dějinné trvání. „Štáb vždy po určité době přijde na návštěvu a režisér klade otázky. Film tak má formu jakéhosi zápisníku. Čas od času je část natočeného materiálu sestřihána a zveřejněna.“⁷¹ Metoda dlouhodobé observace nabízí divákům možnost zkoumat životy postav i nahlédnout vlastní život v kontextu nového směřování celé naší společnosti. Dílo tedy představuje dlouhodobě vznikající sociologický dokument s historickým přesahem, který se osudy země sleduje z osobní perspektivy. Tvůrci chápou přesah svého filmu pro diváky a pro historii následovně: „Žijeme v čase, kdy média na nás chrlí nové a nové informace a tak velmi rychle zapomínáme, jak to bylo včera, před měsícem, před roky, před lety. Tento film nabízí divákům příležitost znovu spolu s jeho hrdiny prožít momenty z nejmladší historie naší země, ale také konfrontovat proměny jejich názorů a postojů se změnami v názorech a postojích vlastních. Je to film nejen o nich, ale i o nás.“⁷²

4.2 Po roce

K vytvoření úvodního krátkého filmu celé série byl Pavel Koutecký vyzván. Dílo natáčel v listopadu 1990 jako jeden z posledních filmových týdeníků promítaných v kinech. *Po roce* zkoumá, „co se stalo se sedmi lidmi, kteří vstoupili v listopadu 89 na politickou scénu“⁷³. Měli se „po roce“ zamyslet nad svým přispěním k velké dějinné události a rekapitulovat svou cestu od té doby až do současnosti. Autoři filmu považují za samozřejmé, že divák zná dobové okolnosti. Proto jen předeštěrou téma úvodní sekvencí záběrů z revoluce a hned za ní

⁷¹ Popis projektu *Po letech*, dvě nečíslované strany, z mailu s datací 11. října 1997, 1. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁷² Popis projektu *Po letech*, dvě nečíslované strany, z mailu s datací 11. října 1997, 1. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁷³ Projekt filmu *Po letech*, tři nečíslované listy bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

začíná film složený výhradně z výpovědí aktérů. Protagonisté ve filmu vystupují jeden po druhém a už z prvního setkání Kouteckého s nimi lze vyčíst jeho přístup, respekt a opravdový zájem o jejich osobní život, myšlenky i vnitřní boje. Spolu s nimi přemítá o vyrovnání se s celospolečenskou změnou a jejich prostřednictvím vybízí i diváka k obdobné reflexi. „Tvůrce se obrací ke svým současníkům prostřednictvím některých z nich.“⁷⁴

První je představena Marta Kubišová. Titulek připojený k jejímu jménu sám o sobě vystihuje přelomovou dobu. Lidé se náhle mohli vrátit ke svým původním profesím, místo nichž byli dříve z politicko-ideologických důvodů nuceni vykonávat jiné. Koutecký tento fakt nevysvětluje, jen ho výstižně naznačí titulkem „zpěvačka, úřednice, zpěvačka“, v němž škrtná dvě první označení. Kubišová ve filmu *Po roce* popisuje pocity z „comebacku“ a strach, jak národ s náhle nabytou svobodou naloží.

Jako zástupce aktivních mladých lidí ve filmu vystupuje jeden z vůdců studentské stávk, Martin Mejstřík. Rozhovor s ním se rok po revoluci odehrává na venkovní lavičce, a podle jeho pyžama a županu lze usuzovat, že se natáčí před nemocnicí. Právě díky nulové inscenaci působí scéna i aktér zcela přirozeně, před autentickým rozhovorem není „vyšňořen“ ani namaskován – v jednu chvíli se kamera zaměří i na detail ponožek v prezůvkách.⁷⁵ Už z několika Mejstříkových vět je cítit jeho snaha distancovat se od revoluce a politické scény, z níž záhy po revoluci zmizel. Výrazná je i jeho kritika současných poměrů a postojů některých z hybatelů revoluce, kteří až po ní odhalili svůj pravý charakter.

Pravým opakem Mejstříka je rok po listopadu Michael Kocáb, hudebník, který v listopadu 1989 zprostředkoval dialog vlády a Občanského fóra. V politice setrval a stal se poslancem Federálního shromáždění svázaným etiketou, kterou těžce snáší. V duchu totiž zůstává svobodomyšlným umělcem, ač se hudbě nemůže věnovat, svou hlavní náplň života, odsun sovětských vojsk, pokládá za tvůrčí čin. Stejně jako první dva aktéři i Kocáb se vyjadřuje k současné době. Přirovnává ji k potápějícímu se Titanicu, který je třeba zachránit, přičemž on stojí jen u jednoho z tisíce malinkatých kormidel.

Nejmladší z aktérů, gymnazista Kryštof Rímský, byl i nejmladším svědkem zásahu na Národní třídě. Rozhovor natáčený u něj doma je doplněn detailními záběry jeho extravagantně vyzdobeného „kutlochu“. Rebelsky vyhlížející Kryštof shodně s ostatními popisuje svou deziluzi po listopadu a to, jak narazil, když se snažil být k lidem slušný. Vykašle se na

⁷⁴ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 295.

⁷⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 17.

politiku, jeho odmítání společnosti se postupně radikalizuje, obklopuje se především podobně smýšlejícími kamarády. Jako důkaz jeho slov jsou užity ilustrační záběry z Letné, kde v rámci jakéhosi happeningu vasedává s přáteli u kyvadla a fouká z bublifuku.⁷⁶ Kryštof se pro film stává symbolem mladické naivity a bezstarostné radosti, přes momentální zklamání si v hloubi stále uchovává víru, že na sebe lidi začnou „bejt hodný“.

Revolucí poražené a „zlé“ ze zásahu na Národní třídě představuje Vladimír Němec, bývalý řadový příslušník Státní Bezpečnosti. Němec hovoří o své zkušenosti ze zásahu, za který se spolu se svým kolegou omluvil při mítinku na Letné. Po rušení sborů a vyhazovu z práce nemohl najít novou, nyní je zaměstnán jako hlídač. Jediný Němec se rok po revoluci ani nepokouší o hlubší reflexi společenských změn. Ve filmu představuje jednoho z přísluhovačů předchozího režimu, který se nenápadně zapojil do společnosti. Obraz doby díky němu získává větší plastičnost.

Následuje výpověď náměstka ministra vnitra Jana Rumla, disidenta, signatáře Charty 77 a tiskového mluvčího Občanského fóra v listopadu 1989. V kanceláři, kde se odehraje mnoho dalších natáčení, vypráví o poměrech na ministerstvu, kde se panoptikálně srážejí funkcionáři minulé éry s vousatými zarostlými disidenty nastupujícími na jejich místa. Ruml sám je příkladem příchodu nových lidí do budovy, jejíž zápach zná z dob, kdy tam byl „tažen na výslechy“. Jeho reflexe současné doby je vcelku temná, sám hlásá tvrdší přístup k viníkům minulé éry. Každým dnem sám ztrácí naději v rychlou změnu k lepšímu, jakou měl v revolučních dnech.

Poslední část filmu je natáčena s hercem Petrem Čepkem v prostorách divadla. Ten se sice účastnil aktivně revoluce, ale nyní se opět věnuje herectví, pro roli politika se necítí. Vrací se zpátky ke své profesi stejně jako Marta Kubišová a mnoho dalších. Sám klade důvěru v nově zvolené politiky vykonávající nyní práci, kterou by on sám nechtěl.

Výše uvedený popis ilustruje, jak jediná událost propojila zcela odlišné lidi s různými názory a životními osudy. Použité záběry se opakují i v následujících dílech dokumentární série a v kontextu nového materiálu dostávají další rozměr. Jaký je význam filmu *Po roce* pro zkoumání historie? Věnuje se sice sametové revoluci, aniž by se ji přitom pokoušel detailně popsat či rekonstruovat. Neobsahuje rozsáhlé obrazové či slovní popisy historického zlomu, přemýšlí spíše o jeho přesahu a konkrétních následcích. *Po roce* zdůrazňuje, že veškeré zlomové události mají význam nejen pro přítomnost, ale především pro budoucnost. Z výpovědí aktérů vyplývá velmi důležitý fakt: ač se všichni revoluce účastnili s nadšením a

⁷⁶ Viz. obrazová příloha – obr. 18.

vervou (vyjma Václava Němce z opačné strany „barikády“), o rok později reflektují události s odstupem a skepsí. Na první pohled se zlomový přechod od totality k demokracii jeví ryze pozitivně, ale zpětně ho nelze vnímat bez výtek. Pomocí „rozhovorů s účastníky události, kteří ji doplní nebo na ni přinesou jiný pohled,“⁷⁷ je historie podrobována osobní kritice těch, kteří ji svým způsobem „mají na svědomí“. Koutecký ostatně posledním titulkem „Po roce. A co za rok?“ vybízí i diváka k osobnímu zamyšlení nad současnou situací. Naznačuje také pokračování životních příběhů a kontinuitu doby předešlé, současné i budoucí.

4.3 Po roce a opět po roce

Snímek *Po roce a opět po roce* natáčený dva roky po sametové revoluci přibližuje oběti, které museli aktivní aktéři přinést. „Na původní film *Po roce* se jako na sněhovou kouli nabalují další vrstvy úvah, pochybností, vnitřního hledání.“⁷⁸ Dvouletý časový odstup celistvěji ukazuje, jakým směrem se po listopadu odvíjel život protagonistů. Jan Ruml je plně pohlcen prací, Kryštof je ze společnosti zklamán natolik, že se stává anarchistou. Snímek začíná předchozím krátkým filmem *Po roce*. Navazují scény točené v září a říjnu 1991.

Natáčení opět probíhá při reálných činnostech aktérů. Kamera je sleduje v jejich domovech a pracovištích či při jejich obchůzkách. Například Martu Kubišovou točí na zvukové zkoušce, Rumla při práci v kanceláři a Mejstříka při obcházení mnoha knihkupectví. Aktéři jsou představováni ne jako slavné celebrity, ale jako „obyčejní lidé“ s běžnými problémy v běžných a mnohdy úsměvných situacích. Například scéna s Martou Kubišovou přemlouvající svého pejska k jídlu se vyznačuje laskavým humorem. Drobným až absurdním žertem je také scéna Rumlovy procházky se psem, na níž ho přepadnou dvě Rusky a neoblomně po něm žádají, aby jim přímo na ulici pomohl v jejich blíže nedefinované situaci.⁷⁹ Štáb se účastní i zlomových chvil v životě aktérů, jako první je například přizván Kocábem k rozhovoru po jeho rezignaci na funkci poslance. Projevuje se tak Kouteckého schopnost navázat s aktéry natolik důvěrný vztah, že se mu ozvou, když prožívají zásadní životní změnu, a upřímně se mu svěřují jako svému zpovědníkovi. Lidé si podle tvůrců dovolují být otevřenější ze dvou důvodů: „Je to dáno jednak po léta budovaným vztahem

⁷⁷ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 190.

⁷⁸ Projekt filmu *Po letech*, tři nečíslované listy bez datace, 2. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁷⁹ Viz. obrazová příloha – obr. 19.

mezi námi a jimi, jednak zárukou, že materiál se na veřejnosti objeví až „po letech“...⁸⁰ Přesto nemůže štáb být vždy účasten všemu a mnohá fakta se dozvídáme převyprávěná až ve chvíli, kdy Koutecký natáčí naplánované rozhovory. „Je pravda, že filmař nemůže být všude a že se vždy děje něco důležitého, zrovna když je otočen zády.“⁸¹

Film *Po roce a opět po roce* nastavuje témata, kterým se Koutecký bude nadále věnovat – politika a angažovanost ve veřejné sféře, rodinné a přátelské zázemí, reflexe revoluce i současného stavu společnosti. „Autoři sledují pochopitelně u každé osobnosti více obsahových linií, neboť nelze předem určit, jak se která vyvine, co dostane v kontextu následujících událostí a proměn názorů nový smysl a novou vypovídající hodnotu.“⁸² Osobnosti jsou ze jmenovaných úhlů pohledu prezentovány opět jedna po druhé. Zatímco předchozí film se skládal jen „z krátkých skic a nahozených medailónků jednotlivých postav“⁸³, v *Po roce a opět po roce* jsou portréty aktérů pojaty hlouběji. Co o nich druhý film prozrazuje?

Marta Kubišová je natáčena během každodenních povinností – doma vaří a připravuje se na večerní vystoupení, po něm rozdává autogramy v šatně... Pomocí záběrů jejího shonu chtějí tvůrci slavnou osobnost zlidštit a přiblížit ji divákům, kteří se věnují obdobným činnostem. Natáčení s Martinem Mejstříkem probíhá v jeho neupraveném bytě, který štábu představuje se slovy, že kvůli handrkování s úředníky je to asi dvanácté místo, kde za poslední čtyři roky žije.⁸⁴ Kamera ho provází při obchůzkách knihkupectví, když zjišťuje, jak málo se prodává jím vydávaný časopis *Kavárna*. Mejstřík působí jako nezakotvený člověk zmítající se v nové společnosti. Michael Kocáb je rozpolcený dvěma kariérami, přičemž obě životní náplně se do sebe prostříhly prolínají. Na jednu stranu je prezentován jako koncertující umělec, který se nedostaví na zkoušku kapely a na druhou jako politik, který záhy rezignuje na parlamentní práci. Kličkyje mezi oběma kariérami, aniž by dokázal v jedné z nich pevně zakotvit. Jan Ruml je opět zachycen v kanceláři, ke které jakoby přirostl. Svěřuje se štábu s osobním pocitem chátrání sebe sama, schází mu kontakt s normálními lidmi a světem, jen si stále úzkostlivě hlídá svůj resort a strhává na sebe všechny úkoly v marné víře, že to nikdo

⁸⁰ Projekt filmu *Po letech III*, čtyři nečíslované strany bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁸¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 183.

⁸² Projekt filmu *Po letech III*, čtyři nečíslované strany bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁸³ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 38.

⁸⁴ Viz. obrazová příloha – obr. 20.

neudělá tak dobře jako on. Kryštof Rímský je natáčen ve svém „kutlochu“ a kamera se opět zaměřuje na detaily pokoje i na Kryštofův rebelský vzhled obohacený o ještě radikálnější prvky.⁸⁵ Doprovází ho také na anarchistické akce v Praze, při jejichž sledování tvůrci opět projevují mimořádný pozorovací talent. V davu objevují podivné „figury“, například chlapce s kysou na hlavě.⁸⁶ Obraz aktérů se od prvního filmu liší především vzrůstající hektičností jejich životů. Jak změnili své názory od revoluce a od minulého roku?

Kubišová se stala svobodomyšlnou umělkyní bez výrazné politické aktivity, jako politička by prý neobstála, protože by se neuměla přizpůsobit řádu. Mejstřík angažmá v politice po dvou letech vzdal, prý se tak ztrácí tvář a on raději nastavuje politice zrcadlo uměním. Vladimír Němec narozdíl od prvního filmu komentuje dobové poměry, v nichž prý už revoluční atmosféra vymizela a lidi se zase rozhádali a rozdělili. Stejně tak Rímský od revoluce čekal a chtěl něco docela jiného. Ti nahoře vybrali cestu, po které on jít nechce, a tak se raději věnuje „politice plebsu“ a jen doufá, že vše se obrátí v lepší. Čepek v idylickém prostředí své chalupy hovoří o něco vstřícněji o zvolených politicích, kteří se svou těžkou prací obětují a stále čelí věčným kritikům. Jeho závěrečná promluva je protikladem vůči připomínkám všech ostatních a vyznívá jako pozitivní vzkaz divákovi. Podle něj bychom se místo neustálého nadávání na vše kolem měli každý den radovat jako staří zmoudřelí lidé, kteří se dovedou nadhledem těšit z nových a obyčejných věcí. To platí i pro hrdiny filmu. Téměř všechny aktéry už opustilo nadšení z nové doby a nyní se více či méně snaží vyrovnat s novými poměry.

Druhý snímek *Po roce a opět po roce*, jehož natáčení umožnila Nadace Film & Sociologie, vzbudil velký ohlas, a proto i po něm pokračovalo sledování hrdinů „přískokovou časosběrnou metodu“⁸⁷. Protagonisté nejsou natáčeni zcela kontinuálně a jejich životy se bilancují vždy až po uplynutí určité doby. Základním principem je přitom vršení materiálu, nové záběry se objevují vždy v kontextu ke starému materiálu. Díky tomu mohou být srovnávány sliby a slova aktérů z minulého roku s těmi současnými. V Kouteckého sérii se jedná například o Rumlův nenaplněný slib odchodu z politiky. Zvolenou metodou získávají nový rozměr úvahy aktérů o revoluci samotné, jejichž pocity se většinou přesunuly od naděje ke zklamání. O dalším pokračování příběhů svědčí i závěrečný titulek, který se stejně jako v minulém filmu ptá: „A co po roce?“.

⁸⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 21.

⁸⁶ Viz. obrazová příloha – obr. 22.

⁸⁷ ŠTOLL, Martin a kol. *Český film – Režiséři – Dokumentaristé*. Praha – Libri, 2009, s. 288.

4.4 Po letech

Film *Po letech* byl natáčen v letech 1992 a 1994. Tvůrci uvádějí: „Počítali jsme s tím, že naše hrdiny navštívíme vždy kolem výročí Listopadu. Dramatičnost roku 1992 nás však přiměla toto pravidlo porušit a točit i během roku. Naopak nedostatek finančních prostředků na projekt vedly k rozhodnutí natáčení na podzim '93 vynechat.“⁸⁸ Předchozí tvrzení dokládá, jak může plány časosběrného filmu změnit nepředvídatelná realita. Film *Po letech* není složen jen z materiálu daných dvou let, je využit také starší materiál z již existujících filmů. Výsledkem je „pět let změn v životě čtyř lidí, pět let změn v životě naší země.“⁸⁹ Princip opakování uplynulých změn v životě aktérů je navíc obohacen použitím archivních záběrů, které se v minulém filmu neobjevily.

Ve filmu figuruje méně postav než v předchozím titulu. Bohužel už tvůrci nemohli dále sledovat osudy Petra Čepka, který zemřel a jemuž je celý film dedikován. V *Po letech* chybí i životní příběh Vladimíra Němce, který už tvůrcům nepřipadal tak dramatický, a také Kryštofa Rímského, jehož se tvůrci marně pokoušeli zkontaktovat. Ve filmu tak vystupují jen Michael Kocáb, Jan Ruml, Martin Mejstřík a Marta Kubišová. Jednotlivým aktérům není na rozdíl od minulého dokumentu dán úplně stejný prostor, autoři zřejmě zohlednili zajímavost jejich příběhů. Věnují tedy více času osudům Rumla a Kocába, jelikož působí bohatěji a jsou plně výrazných zvrátů.

Natáčení jsou opět situována do míst, s nimiž jsou aktéři přirozeně spjati. Natáčení ve stejných lokacích v různých dobách umožňuje všimnout si nejen proměn míst samotných, ale poukazuje i na pouto člověka s nimi. Situace Rumla je v tomto ohledu extrémní, prakticky se stává součástí své kanceláře. V přirozených lokacích je nově využita metoda aktéra figurujícího v roli průvodce. Protagonisté provádí štáb po svých kancelářích a domovech – Koutecký si metodu pracovně pojmenoval u Jana Rumla jako „exkurzi jeho královstvím“⁹⁰. Ruml tak provádí po svém „kamrlíku“, Mejstřík ukazuje svůj nově opravený byt, Kocáb se chlubí rozestavěnou restaurací ve sklepení gotického domu.⁹¹ Natáčí se také při akcích, které

⁸⁸ Projekt filmu *Po letech III*, žádost o příspěvek od Státního fondu pro rozvoj české kinematografie i s technickými přílohami a přehledem tvorby Pavla Kouteckého, nečíslováno a bez datace, část nazvaná Explikace – 1. strana, Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁸⁹ Projekt filmu *Po letech*, tři nečíslované listy bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁹⁰ Otázky pro Rumla. Nečíslovaný list bez datace vložený v jednom z poznámkových sešitů Pavla Kouteckého. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁹¹ Viz. obrazová příloha – obr. 23.

by se udály i bez přítomnosti kamery, například na Mejstříkově svatbě. Film opakovaně prokazuje nulovou inscenaci situací a fakt, že tvůrci byli přítomni skutečnému „běhu věcí“. Tvůrci se od formy interview propracovali „k daleko komplexnějšímu způsobu natáčení, včetně autentických situací.“⁹² Štáb přitom zůstává stále upozaděn a jen výjimečně je před kamerou spatřen režisér či zaslechnuta jím kladená otázka. V popředí stojí aktéři, kteří jsou čím dál tím více odhalováni nejen fyzicky a fakticky, ale pomocí časosběrné metody jsou rozpoznávány i proměny jejich životních postojů.

Jedním z titulních témat *Po letech* je aktuální „státotvorná“ změna, tedy rozpad Československa. Aktéři filmu se opakovaně zamýšlejí nad novým závažným přelomem doby. Do kontrastu jsou postaveny výpovědi těch, kteří mají rozpad „na práci“ a musí mu věnovat veškerý svůj čas (Jan Ruml), s těmi, kteří ho sveřepě odmítají (Michael Kocáb). Kouzlo dokumentu spočívá právě v možnosti zprostředkovat přelomovou situaci a ukázat přitom různé úhly pohledu. I v jiných ohledech je film dobově zasazen, společenský kontext ilustrují například novinové výstřižky.⁹³ Přitom je svět médií jednotlivými postavami kriticky reflektován, Ruml se stává terčem křivých obvinění ze strany bulváru a Mejstřík odhaluje praktiky novin, které jen vyhledávají křiklavé kauzy a skandály. Dalším z důkazů dobového zasazení jsou volby, které protínají jednotlivé příběhy. Film se snahou o postihnoutí dobového kontextu vymyká běžným publicistickým pořadům, léta vznikající záběry „bezprostředně a autenticky zachycují nálady, situace a proměny v okamžicích, kdy se dějí a nikoliv skrze jakési vzpomínky pamětníků.“⁹⁴

Výše uvedené teze doložím analýzou vybraných významných scén. Film začíná rekapitulací osudu Michaela Kocába. V nově natočeném materiálu z jara 1992 Kocáb mluví o proměně svých společenských i uměleckých ideálů za obchod. Údajně pod vlivem kapitalismu se stal bohatnoucím podnikatelem a v záběrech z povolebního podzimu je odhalena podoba jeho stavařského byznysu i jeden z jeho záměrů – přestavba opuštěného sklepa pod barokním kostelem v extravagantní restauraci. Přiznává, že kvůli absolutnímu pracovnímu vytížení nestíhá nic jiného. Kromě podnikání pomáhá Václavu Havlovi, jak říká, dělá tak z přátelských pohnutek. To dokládají záběry, v nichž spolu s dalšími poradci a prezidentem sleduje televizní přenos útočných projevů politiků při prezidentské volbě. Tuto pasáž tvůrci využili pro stříhovou sekvenci, v níž se divoce střídají detaily emotivních gest

⁹² Projekt filmu *Po letech III*, čtyři nečíslované strany bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

⁹³ Viz. obrazová příloha – obr. 24.

⁹⁴ Projekt filmu *Po letech III*, čtyři nečíslované strany bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

naštvaných i rozesmátých spolupracovníků prezidenta. V posledních záběrech z roku 1994 Kocáb vyjadřuje nesouhlas se zbrklým rozdělením státu i radost, že opustil politiku, byť v ní byl spokojen. Spoluvlastní výdělečný investiční fond, který však přísně označuje jako do sebe obrácenou iniciativu bez přesahu. Jak se mění portrét Michaela Kocába? Uměním pohlcený muž oddaný i veřejným věcem se změnil v sebestředného podnikatele maximalizujícího zisk. Film *Po letech* přináší obraz Michaela Kocába, který mu nijak nelichotí.

Vzdálen jakémukoliv byznysu je Martin Mejstřík, jehož osud je nastíněn starými záběry a natáčení v roce 1992 ukazuje Mejstříkův rozestavěný byt. Kritizuje vyústění revoluce a vyjadřuje své zklamání z podnikatelských aktivit politických špiček. Poukazuje na znejistění lidí související se společenskými změnami a nastávajícím rozpadem státu. V roce 1994 pak se smíchem vypráví o své rodinné idylce – má skvělou ženu, práci a byt. Jeho slova spokojenosti a štěstí ilustrují záběry ze svatby, kterou tvůrci zachytili od oblékání budoucích novomanželů přes samotný obřad až po závěrečnou oslavu.⁹⁵ Obraz doplňuje i hravá stříhová vložka, v níž jsou navrženy obdobné gratulační polibky ženichovi i nevěstě od různých lidí. Idylku dokresluje i následující pasáž, scéna, v níž Mejstřík vypráví o přípravách na narození dětí, zatímco jeho těhotná žena mu plete svetr. Píše novinové články o privatizačních kauzách, což ho sice otravuje, ale chce šířit objevená fakta. Hned v další scéně se dozvídáme, že byl vydavatelem novin vyhozen. *Po letech* Mejstříka představuje jako idylicky usazeného v rodinném zázemí, ale nespokojeného s vývojem v zemi a neoblomně kritizujícího poměry kolem něj bez víry, že by je mohl sám změnit.

Obdobně odevzdaný postoj zaujala i Marta Kubišová, jejíž pěveckou kariéru připomenou úryvky z minulých filmů. V nově zařazených záběrech z roku 1991 se svěřuje s pocitem odpovědnosti vůči svým fanouškům. O rok později ji štáb sleduje při přípravách na koncertní vystoupení. Hovoří o své únavě, množství povinností a otravných večírcích, kde ji každý přesvědčuje, aby také začala vydělávat podnikáním. Přátelsky se loučí se štábem ve dveřích, aby se naposledy ve filmu objevila na záběrech z roku 1994.⁹⁶ V nich s Helenou Vondráčkovou telefonuje ze zahrady Václavu Neckářovi. Vypráví o návratu tria Golden Kids a věčném hledání sponzorů. Svou energii věnuje také zvířatům, což dokazují záběry z natáčení pořadu *Chcete mě*. Nadále se nezajímá o politiku, protože má pocit, že sama vývoji nepomůže. Část o Martě Kubišové se jeví obsahově i vyzněním nejméně zajímavá.

⁹⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 25.

⁹⁶ Viz. obrazová příloha – obr. 26.

Rezignovaný postoj k politice i neatraktivní obrazový materiál asi zapříčinily vypuštění jejího příběhu v dalším pokračování cyklu.

Poslední nejdelší část je věnována Janu Rumlovi. Z dříve natočených záběrů se nově objevuje humorná scénka, při níž si zakládá okno prý už druhou bystou Lenina, jelikož ta první mu z okna vypadla. Nové záběry z roku 1992 vyvrací loňský slib odchodu z politiky a nevstoupení do politické strany. Stal se kandidátem Občanské demokratické strany, aby ovlivnil směřování země. Do promítaných ilustračních záběrů jednoho bizarního předvolebního mítinku sám sebe komentuje jako šaška, který si jen navlékl nový oblek a zastříhl vousy. V další klasické stříhové sekvenci si tvůrci pohrávají se situací dvojího vyprávění téže historky. Ruml totiž na jednom politickém mítinku vyprávěl historku o setkání s bývalými příslušníky Státní bezpečnosti stejnými slovy jako v rozhovoru pro štáb. Jeho promluvy jsou na sebe hravě navázány z obou časových rovin a vtipný prostřih na chvíli přeruší chronologický tok časosběru. V záběrech po volbách nový „náměstek ministra vnitra“ (záhy „ministr vnitra ČR“) hlásá, že celé dny jen „dělí stát“. Synonymem života se pro něj stala jeho práce a výjimkou je jen pravidelný fotbal s přáteli. Nedávno prý kvůli nataženému svalu kulhal, ale když zahlédl Václava Klause o berlích, přestal, aby to nebylo vnímáno jako stranická disciplína: když šéf kulhá, všichni kulhají. V posledních záběrech filmu ze září 1994 se přiznává, že se konečně naučil delegovat pravomoci, ale přesto má stále málo času a i během nedělního volna přemýšlí jen o práci. Nad kvantem spisů poodhalí pozadí pozoruhodný fakt, nevyřeší-li věci hned, vyřeší se časem samy. Ruml je v *Po letech* prezentován jako „oběť doby“. Jako jediný z aktérů nerezignoval na politiku a aktivně se snaží podílet na transformaci společnosti k lepšímu. Časosběrně vznikající materiál dokládá jeho absolutní pohlčení prací.

Film *Po letech* představuje všechny předchozí situace v rychlém sledu a jejich časové zařazení se rychle mění, „mnohdy divák ani nemá možnost jednotlivé informace vstřebat.“⁹⁷ V rohu záběru je tak pro divákovu orientaci nově ponechán titulek s aktuálním rokem. Film přitom přisuzuje aktérům dvě role. Častěji vystupují jako svědci doby vypovídající o svých životech i aktuálních nešvarech. Jejich přítomnost ve filmu však stále vychází z minulých událostí a aktérům je tak dána i role pamětníků revoluční doby, úkol reflektovat ji a pojmenovávat její následky. V závěrečném sestřihu filmu *Po letech* revoluci nazývají éterickou dobou, která už pominula. Vzkaz Petra Čepka z minulého dílu se však negativismu

⁹⁷ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 39.

vzpírá. Stejně tak i Ruml odmítá ryze kritický pohled: „Nevím, jestli jsem byl šťastnější, když jsem dělal v kotelně nebo když jsem pásal krávy či dělal ministra vnitra. Snažím se radovat z každého dne a žít naplno...“⁹⁸

4.5 Po letech II

Film *Po letech II*, další díl dokumentární série, začíná sekvencí úvodních titulků, čímž se liší od předchozích dílů. Informace obsažené v titulcích uvozují divákovi filmované situace. Také před jednotlivými příběhy se objevují titulky shrnující roli každého z aktérů během sametové revoluce. Autoři tak pomáhají divákovi s orientací, pravděpodobně kvůli zvětšujícímu se časovému odstupu od událostí roku 1989. *Po letech II* se natáčel v letech 1996 a 1997 se čtyřmi mužskými aktéry, místo Kubišové se před objektiv vrací Kryštof Rímský. Portréty již mají celistvý charakter, divák důvěrně zná hlavní povahové rysy a životní názory aktérů. Jsou vytvořeny „skutečné dokumentární portréty namísto publicistických letmých pohledů, které dnes a denně nabízí a žádá televize.“⁹⁹ Jednotlivé příběhy čtyř mužů propojuje výchozí bod, sametová revoluce, nově se ale začínají podobat i další události v jejich životě, zejména v rodinné sféře. V *Po letech II* jsme tak svědky křtu Kocábova i Mejstříkova potomka.¹⁰⁰

Podstatná role je přisouzena vizuálním prvkům, například pouličním plakátům, které mají význam nejen estetický, ale i informační. Určité údaje jsou sděleny jen jejich prostřednictvím. Odhalují Rumlovu politickou kariéru nebo Kocábovy obchodní záměry. Koutecký informační prvek obohacuje ještě o vtipný přesah – natáčí například Jana Rumla, který si na svém volebním plakátě přimalovává tužkou flek na čelo.¹⁰¹ Poukazuje také na absurditu sdělení politických plakátů scénou Rumlovy rodiny na procházce, při níž Ruml obejmě ženu a lituje, že je po volbách, protože taková idylka by se na plakátech dobře prodávala. Důležitost vizuálních artefaktů se objevovala již v předchozích dílech. Štáb si opakovaně všímal nevšedního vyzdobení pokoje Kryštofa Rímského i jeho rebelského vzhledu, plakáty dokazovaly velký koncertní záprah Marty Kubišové. Všechny jmenované vizuální prvky

⁹⁸ Slova Jana Rumla. *Po letech*. (Pavel Koutecký, 1994).

⁹⁹ Projekt filmu *Po letech III* – žádost o příspěvek od Státního fondu pro rozvoj české kinematografie i s technickými přílohami a přehledem tvorby Pavla Kouteckého, nečíslováno a bez datace, část nazvaná Námět – *Po letech III*, 2. strana, Z archivu Nadace Film & Sociologie.

¹⁰⁰ Viz. obrazová příloha – obr. 27, obr. 28.

¹⁰¹ Viz. obrazová příloha – obr. 29.

dokreslují okolnosti životních osudů a ač se jedná o neživé předměty, tvůrci je nechávají „promluvit“ k divákovi. Význam těchto předmětů ovšem vždy stojí až v druhé řadě za živými představiteli. „Filmař je vždy blíže živým účastníkům události než jejím němým svědkům, jimiž jsou předměty a místa.“¹⁰²

V *Po letech II* je opět jako první prezentován příběh Michaela Kocába. Nové záběry z roku 1997 přivádí diváky po tříleté natáčecí pauze do Kocábem představovaného domu, kde bude místo plánované vinárny muzeum loutek. Film předkládá tuto velkou změnu stavebního plánu v konfrontaci se záběry z minulých let, díky čemuž se jasně vyjevuje podstatný rys Kocábovy povahy, nerozhodnost. Další scény také tematizují jeho věčnou neschopnost vybrat si svůj hlavní cíl a neustálé těkání mezi podnikáním, hudbou a politikou. V *Po letech II* nejprve vypráví o krachu jejich investiční firmy, aby hned v dalších záběrech u klavíru říkal, že se vrátil hudbě a znovu v sobě aktivoval svého „tatrmana“.¹⁰³ Zároveň přiznává, že pokud neuspěje se skládáním hudby, chce se vrátit k politice, jelikož ta mu dávala uspokojení v podobě služby veřejnosti. Sám smutně konstatuje, že rozměnil svůj život různorodými činnostmi a vyjadřuje touhu po sobě zanechat smysluplnou pozitivní stopu. Kouzlo zvolené časosběrné metody spočívá právě v tom, že zaznamená nejen úspěchy a zdařilé etapy Kocábova života, ale i chybné kroky. Divák sleduje zásadní křižovatky v životě aktéra i proměny jeho postojů a vytváří si svůj vlastní názor na něj, tvůrci mu žádný nevnucují.

Kryštof Rímský také dosud nemá jasno, jak uchopit svůj život. Ve scénách rekapitulujících jeho osud přibývají záběry z roku 1992 nepoužité v zatím posledním díle *Po letech*, protože v něm Kryštof nevystupoval. Kryštof je natáčen ve svém bytě s divoce pomalovanými zdmi a svěřuje se, že se mu zvedá žaludek z honby všech lidí za snadným výdělkem. On sám touží dodělat si školu a najít si nějakou práci, která by ho bavila i uživila. Nechce zkrátka „shnit“. Poslední slova působí vzhledem k následujícímu vývoji Kryštofova života paradoxně. Další čtyři roky totiž Koutecký s Kryštofem nenatáčel a až ve scéně z roku 1996 se odhalí důvod – Kryštof propadl drogám. Z úplného dna ho vytáhla až matka, která neposlouchala jeho nářky a byla na něj tvrdá. V současném životě bez drog se podle něj dny sice podobají, ale prožívá zajímavější věci, než v minulosti, která se mu v paměti amorfně slila. O rok později se Kryštof prochází letenským parkem, kde ještě před pár lety vesele posedával s kamarády při happeningu. Když ho nyní tvůrci natáčí na stejných

¹⁰² GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 268.

¹⁰³ Viz. obrazová příloha – obr. 30.

místech jen s jeho psem, jemně tím naznačují, jak snadno drogy člověku kompletně předělají život. Už s dospělejším úsudkem Kryštof přiznává, že si drogami jen vše zjednodušoval. Pudový strach z návratu k nim mu zůstal, bojí se však i o svět, který někam bláznivě letí. Natáčecí pauza Kryštofově příběhu neublížila, naopak mu dodala na dramatičnosti. Nové záběry jen poodhalují, čím vším si prošel, nemohou podat přímé či zprostředkované svědectví Kryštofovy temné životní etapy. Natáčecí mezera však umožňuje srovnat záběry z roku 1996 s těmi o čtyři roky staršími a pozorovat zásadní proměnu člověka, nyní zřejmě vyspělejšího. Autoři to pojmenovávají následovně: „V jiných dokumentárních filmech se vracíte do minulosti ve vzpomínkách a archivních záběrech, ve filmu natáčeném po mnoho let můžete znovu projít cestu z minulosti do současnosti a hrdinové filmu se vám proměňují před očima...“¹⁰⁴

Třetí část patří Martinu Mejstříkovi. V roce 1997 je Mejstřík natáčen především doma s ženou, dcerami a psem. Zatím neúspěšně shání finance na knihu o „revolučním karnevalu“, tím nejdůležitějším v životě však pro něj zůstává rodina. Rozhodl se, že s kamarády do křtin dcery Judity opraví rozpadlé varhany v kostele sv. Jana Na prádle. O průběhu restaurátorských prací se divák přímo nedozvídá, ale prostřednictvím varhan hrajících na následujících křtinách pochopí její zdárný konec. Záběry z podzimu 1997 připomínají desetiletou existenci časopisu *Kavárna*, který se z avantgardního změnil v konzervativní. Mejstřík se rozhodl zapojit do veřejného života nejen tímto časopisem. Prostřednictvím občanského sdružení nyní vystupuje proti radnici, která podle něj staví peníze před zájmy občanů. Mejstřík až agresivně vyčítá lidem, že jezdí v autech, aniž by je zajímalo, že se jiní dusí smogem. Jeho závěrečná slova z letenské tribuny v roce 1989 „prosíme občany, zadní řady, couvejte“ v daném kontextu vyznívají jako ironická poznámka k nynější situaci, v níž běžní lidé couvají zájmům a potřebám „mocných“. Jedinou změnou v životě Martina Mejstříka tak v *Po letech II* je, že se znovu zapojil do veřejných věcí a snaží se je změnit. Ovšem kritikou srší stále stejně.

Film uzavírá příběh Jana Rumla, uvozený staršími záběry, přičemž v těch posledních ze září 1994 slibuje za dva roky definitivní odchod z politiky. V roce 1996 je však stále „otrokem“ ministerské práce. V *Po letech II* se poprvé dozvídáme více o Rumlově domácím zázemí, upozaděném právě kvůli práci. Sedí vedle své ženy s dítětem na klíně a s ironií sobě vlastní jí vyčítá nesmyslnost jejího celodenního snažení. „Já mám za sebou aspoň výsledky

¹⁰⁴ Popis projektu *Po letech*, dvě nečíslované strany, z mailu s datací 11.října 1997, 1.list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

práce, čím víc jezdím na mítinky, tím víc klesají preference ODS v západních krajích, ale kde ty máš výsledek? To dítě nemluví, počůrává se, má větry a nekomunikuje...¹⁰⁵. Již za chvíli však Ruml líbá ženu na rozloučenou a vrací se do každodenního pracovního koloběhu. Vnímá sám sebe jako politika vymykajícího se standardům, který však pomalu ztrácí svou jiskru. Jeho nekonformnost dokazují záběry ze sněmovny, v níž od řečnického pultíku křičí, že země nebude prospívat, bude-li sněmovna laxní a lhostejná i nadále. Další záběr odhalí, že lavice před ním jsou zcela prázdné. V létě roku 1997 ho filmaři následují na jiné jemu blízké místo, na chalupu v kraji, kde se Ruml cítí jako doma. Za svůj největší životní čin považuje zasazené stromy, se kterými se chlubí kameře. Rozpačitě vyznívá loučení s filmovým štábem, kterému Jan Ruml spolu s ženou mává zpoza plotu chalupy. Hned v dalších záběrech uvedených diářem s razítkem „Resignace“ se ocitáme zpátky v Rumlově kanceláři. Svůj odchod vnímá po tolika letech jako logický krok a prý jím cosi rozhýbal. V posledních záběrech celého *Po letech II* je ale opět v kanceláři, musel přechodně oddálit odchod. Slib opuštění politiky tedy ani v roce 1997 nebyl naplněn.

Zpovědi aktérů filmové série se postupem času stávají stále upřímnějšími a místa štábem navštěvovaná stále soukromější – například až po šesti letech natáčení poprvé vidíme Rumlův domov. Je jasné, že autoři si získali důvěru protagonistů a oni jsou schopni se jim zcela otevřeně svěřit se svými pocity a nechat je nahlédnout i do ryzího soukromí. *Po letech II* nenabízí kromě Kryštofova dramatického návratu jiné velké zvraty, význam díla leží hlavně v kontinuitě celé série. Pro již vybroušený filmařský přístup tvůrců přitom platí několik zásad. „Především však důraz na paradoxnost lidské existence, balancování mezi humorným a vážným, záměrné vynechání explicitních výpovědí na tak zvaná velká témata, hravost, radost z pitoresknosti, ale také snaha najít pod slupkou exhibice pro kameru autentické životní pocity.“¹⁰⁶

4.6 Hledači pevného bodu

Kouteckého film *Hledači pevného bodu* završující celou sérii se hned v několika bodech liší od předchozích titulů. Nejzásadnější změnou je nová střihová skladba. Místo souvislého

¹⁰⁵ Výrok Jana Rumla. *Po letech II*. (Pavel Koutecký, 1997).

¹⁰⁶ Projekt filmu *Po letech III* – žádost o příspěvek od Státního fondu pro rozvoj české kinematografie i s technickými přílohami a přehledem tvorby Pavla Kouteckého, nečíslováno a bez datace, část nazvaná Explikace – 1. strana. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

vyprávění každého jednotlivého příběhu zvlášť sledujeme v chronologické posloupnosti paralelně všechny. Jak to pozmění vnímání všech osudů? V původním řazení jednoho příběhu za druhým bylo věnováno více pozornosti proměnám každého z aktérů. V nové skladbě jsou více akcentovány a ostřeji vnímány rozdíly jejich životních osudů. Zvolená skladba také vede diváka k hlubšímu pochopení příběhů v kontextu s konkrétní dobovou situací a vede ho k porovnávání viděných událostí i s vlastními vzpomínkami. Slovy tvůrců: „Sběrné natáčení a výsledný film je pro nás formou společenského deníku i oživením osobních pocitů z období bezprostředně minulého, ale na něž se rychle zapomíná.“¹⁰⁷ Srovnávání napomáhá i fakt, že cesty aktérů se v *Hledačích pevného bodu* opakovaně protínají – při demonstracích během krize v České televizi či v rámci kampaně „Děkujeme, odejděte“.

Úvodní rekapitulace starších záběrů se od minulých dílů také liší, je jim věnován výrazně menší prostor než novým scénám, konkrétně jen půl hodina z celkových dvou hodin. Film klade důraz na aktuálnější události, které mohou být pro diváka přitažlivější. Třetí změnou prošli sami aktéři. V tomto posledním filmu je nejpatrnější jejich tendence odpoutat se od starých vazeb a začít znovu, nebo alespoň jinak. Kryštof Rímský přestavuje byt, protože starý nábytek mu příliš připomínal chyby minulosti. Michael Kocáb plní slib své rodině a začíná budovat rodinný dům. Martin Mejstřík opouští Prahu a přestěhuje se do nově zakoupeného domu na vesnici. Jan Ruml konečně odchází z politiky a místo v kanceláři tráví čas s rodinou. Jejich hledání vlastního místa k životu a v životě vystihují slova jednoho z nich: „Být králem ve svém malém království – tam, kde jseš, tam je tvoje království... Můžeš mít svůj dvoreček, svojí ulici, nebo svojí vesničku.“¹⁰⁸

Dokument *Hledači pevného bodu* se snaží shrnout události deseti let v životě čtyř mužů do jednoho celovečerního filmu. Tuto ambici pojmenovává i úvodní titulky: „V listopadu 89 byli „hvězdami“ revoluce, navštěvovali jsme je od října 1990 do října 2001, zatímco oni hledali své místo ve světě.“¹⁰⁹ S tímto záměrem koresponduje i zvolená stavba. Pro celý dokument je charakteristické vršení situací z života všech protagonistů, na první pohled jen podle časové chronologie. Při pozornějším sledování si uvědomujeme, jak na sebe zdánlivě nesouvislé situace různých životů důmyslně navazují a jaké důkladně jsou ve skutečnosti propojeny. Jak již bylo řečeno, *Hledači pevného bodu* staví hlavně na prolínání všech osudů a

¹⁰⁷ Projekt filmu *Po letech III* – žádost o příspěvek od Státního fondu pro rozvoj české kinematografie i s technickými přílohami a přehledem tvorby Pavla Kouteckého, nečíslováno a bez datace, část nazvaná Námět – Po letech III, 2. strana, Z archivu Nadace Film & Sociologie.

¹⁰⁸ Výrok Martina Mejstříka. *Hledači pevného bodu*. (Pavel Koutecký, 2001).

¹⁰⁹ Úvodní titulky filmu. *Hledači pevného bodu*. (Pavel Koutecký, 2001).

kontrastech mezi nimi. Například na jaře roku 1998 Martin Mejstřík ve svém domově kritizuje sobeckost politiků. Střih. Navazuje scéna s politikem Janem Rumlem, který objasňuje složité postavení jeho nové politické strany Unie svobody. Po nekompromisně kritickém prohlášení jednoho z aktérů tak následuje scéna zaměřená na jiného, který se místo planých řečí snaží konkrétně konat. Tématem, kterým jeden z protagonistů svůj vstup končí, druhý začíná. Tvůrci přitom předpokládají, že dobové okolnosti divák zná a jediné, co mu může pomoci v orientaci, jsou novinové titulky (například v případě krize Občanské demokratické strany na přelomu let 1997 a 1998).

Dokument přináší vedle promyšlené skladby všech událostí i neobvyklý pohled na jednotlivé situace. Přitom se je nesnaží představit celistvě a jasně. Pavel Koutecký přisuzuje význam i malým detailům. Ukažme si to na příkladu předvolební televizní debaty, které se Ruml účastní jako předseda nové politické strany. Filmaři nezachycují její průběh, ale jen přípravy, práci maskérek, chystání mikrofonů a pak hned závěrečné loučení diskutérů. V drobných detailech je také představena scéna zabijačky u Martina Mejstříka na chalupě v roce 2001, od krvavé počáteční práce, přes psa krmícího se zbytky, až po závěrečné pozpěvování místních opinců. V jednotlivých situacích se tvůrci zaměřují také na jejich hravé prostřihy. Například záznam koncertu Michaela Kocába je založen na prostřizích Kocába v civilu v šatně a Kocába převlečeného do kostýmu tajrlíka na pódiu. Podobně kontrastní význam mají i scény, v nichž se setkává svět rodinný s veřejnou sférou. Nejpatrnější je to v příběhu Rumla, který na podzim roku 1998 vchází s rodinou do kostela, a my jsme svědkem již třetího křtu v celé dokumentární sérii.¹¹⁰ Ruml hned po obřadu filmovému štábu odhaluje své cynické já a přiznává, že myslí na politiku, i když si hraje s dětmi. Vícekrát zmiňované prolínání světa soukromého a veřejného je zcela doslovné v záběrech z roku 1999. Scéna natáčená u Rumla doma je paralelně prostřihávána se záběry Rumla v pracovním prostředí. Tento střihový prvek „proti sobě staví dvě naprosto rozdílné situace, zdánlivě na sebe nereagující. Tím, že jsou sestřihány po sobě, či blízko sebe, tak vytváří další kontrapunkt a situace dostává jiný význam.“¹¹¹

Autoři si v díle *Hledači pevného bodu* všímají především postojů a názorů jednotlivých postav. Filmový štáb například zachycuje úvahy Jana Rumla během krize v Občanské demokratické straně. Sleduje jeho váhání, kvůli kterému podle jeho slov nemůže ani spát,

¹¹⁰ Viz. obrazová příloha – obr. 31.

¹¹¹ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 12.

protože se bojí, že jeho kandidatura proti Klausovi bude vnímána pouze jako boj o nejvyšší stranickou pozici. Filmaři se k Rumlovi vrací o pár dní později, aby zjistili, k jakému rozhodnutí dospěl. Zájem o dojmy a pocity protagonistů je u časosběrného dokumentu přítom zcela na místě, právě slova aktérů mohou postihnout atmosféru doby a její proměny. „Kamera nemůže ohledávat čas, leda prostřednictvím přímých účastníků, kteří sami sebe rekonstruují, nebo o sobě alespoň podávají svědectví.“¹¹²

Udržení divákovy pozornosti přispívají dramatické zvraty celovečerního dokumentu. Ty pro *Hledače pevného bodu* „dodává“ zejména osud Kryštofa Rímského. Zásadní je přítom způsob řazení jednotlivých situací jeho života přinášející dramatický efekt. Na podzim roku 2000 štáb přihlíží pouličnímu divadélku, které hraje Kryštof s kamarády pod Karlovým mostem. Po idylických záběrech rozesmátého Kryštofa prožije divák nečekaný otřes.¹¹³ Štáb Kryštofa navštěvuje na kardiologii po operaci srdce. Syrové záběry, které ho ukazují bezmocného a vyčerpaného na nemocničním lůžku, v kontextu předchozích radostných scén doslova vyrazí dech. Dramatičnost snímku umocňují i dvě zlomové situace, kterých se štáb účastní spolu s protagonisty. Za prvé, Martin Mejstřík spolu s dalšími „studentskými vůdci“ sametové revoluce sepsal při jejím desetiletém výročí petici, v níž vyzývají současné politiky k odložení funkcí slovy „Děkujeme, odejděte!“. Druhý zlom představují prosincové události roku 2000, kdy reálně hrozí podřízení České televize stranickým zájmům a Ruml, Mejstřík i Kocáb se zapojují do masových protestů v samotné budově na Kavčích horách i na Václavském náměstí. Štáb je dění bezprostředně přítomen, „dokumentarista se mu může co možná nejtěsněji přiblížit, aby zachytil prožitou zkušenost.“¹¹⁴ Kamera pozoruje, jak se v rámci pořádaných demonstrací potkávají Ruml, Kocáb i Mejstřík.¹¹⁵ Jen Kryštofa Rímského situace nezajímá, čímž dokládá svůj nezúčastněný postoj v celospolečenských otázkách. Obě události svým způsobem představují návrat dokumentární série k jejímu počátku. Sami aktéři atmosféru nových demonstrací přirovnávají k té listopadové v roce 1989. Projekt *Po letech* se cyklicky vrací ke svému začátku díky tomu, že jeho protagonisté opět společně prožívají důležité „historické“ okamžiky.

¹¹² GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 195.

¹¹³ Viz. obrazová příloha – obr. 32, obr. 33.

¹¹⁴ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004, s. 268.

¹¹⁵ Viz. obrazová příloha – obr. 34.

Závěrečný film celé dokumentární série jakoby shrnoval veškeré její cíle a vytyčené výzvy. Jaké? Především, představila důkladně několik osob veřejného života. Vytvořila vcelku plastický obraz čtyř aktérů sametové revoluce. Na začátku sice zdánlivě startovali zároveň, ale každý z nich si pak vybral svou vlastní disciplínu. Museli překonat mnoho překážek a po letech se ocitají na docela jiných místech „závodní dráhy“. Jejich příběhy mají různý symbolický význam. Jan Ruml se stal obětí své práce. V jeho příběhu se opakovaně střetávají dvě linie, uvědomuje si důležitost vlastní rodiny, ale svět politiky ho přitahuje jako magnet. Michael Kocáb těká od jednoho k druhému, od hudby k politice, od politiky k byznysu a zase zpátky. Touží po sobě zanechat hmatatelné stopy a zároveň si uvědomuje, že se mu to nedaří. Martin Mejstřík se stále vůči něčemu vymezuje. Dlouhá léta se však nesnaží kritizované věci ovlivnit a až účastí ve výzvě „Děkujeme, odejděte“ se od kritických slov odhodlá k činu. Příběh Kryštofa Rímského je i díky mezerám v natáčení velmi dynamický. Stále se jakoby pere se společností, sám se sebou i se svými instinkty. Dostává se vždy na okraji dění, jakoby věřil, že jen stranou společnosti může vést smysluplný život. V závěru filmu jsou všichni vybídnuti k pojmenování pevného bodu v životě. Ruml ho vidí až ve smrti, Kocáb v rodině a sám v sobě, Mejstřík ve víře v Boha, Kryštof v krocích, které postupně dělá. „Nikdo z nich však nenalézá „pevný bod“, spokojenou jistotu, že někam patří, že něco jasně našel a pochopil cíl své realizace.“¹¹⁶ Film tak svým koncem naznačuje, že celá série je jen výsekem celoživotního hledání sebe sama, které žádný z protagonistů nedokončil. Divák si přitom uvědomí, že kdyby byl sám obdobně tázán, také by hledal nějaký pevný bod v uplynulém nebo budoucím životě, ke kterému by se vztáhnul. A že je velmi těžké takový bod pojmenovat či najít.

Co filmy nabídly kromě důvěrného poznání života několika z nás? Díky Kouteckému „máme „zmapovány“ téměř všechny významné politické i národní okamžiky. Jeho filmy se staly jakousi kronikou vývoje polistopadové společnosti a českého státu.“¹¹⁷ Umožňuje velmi zblízka nahlédnout mnoho přelomových momentů a historických skutečností s důrazem na roli jednotlivců v nich. Divákům se osvěžuje paměť ohledně celospolečenských událostí a nedávných kauz, na které už se zapomíná. Dokumentární série je tak mnohaletým deníkem celé naší společnosti. Tvůrci význam projektu *Po letech* shrnují slovy: „Věříme, že náš projekt má vpravdě historickou hodnotu. I když si nedělá ambice na komplexní a zcela

¹¹⁶ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 42.

¹¹⁷ POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*.

Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 15.

„vyvážený“ obraz naší doby, má šanci být jakýmsi jedinečným svědectvím, které je důležité nejen pro nás, ale i pro další generace.“¹¹⁸ Divák má přitom příležitost poznat několik situací z „vlastní historie“ a vnímat její kontinuitu směrem do současnosti. Důležitost minulých zkušeností pro naše následující životy vystihuje i citát Jana Rumla, který shrnuje povahu celé série. „A tak si na zádech neseme neodbytné ruksaky naší minulosti a ani nevíme, kdo jsme, kam jdeme a v co můžeme doufat. Ale jsme svobodní. Přestože žijeme v jakési kvazivolební demokracii, pořád máme svobodnou vůli a šanci něco změnit. Sami sebe změnit. A když ne my, co jsme komunistický režim zažili, tak ti, kteří přišli či přijdou po nás.“¹¹⁹

4.7 Titulky

Samostatnou kapitolu si jistě zaslouží titulky, které mají v Kouteckého filmech zvláštní postavení. Nepředstavují pro něj jen způsob, jak co nejjednodušeji sdělit určitý údaj, letopočet či jméno aktéra. Povyšuje je na umělecký artefakt, v němž vedle výpovědní hodnoty stojí další obsahy, naplno nechává vyznít zejména výtvarnou stránku. Nejprve pár slov k jejich formální stránce a poté k obsahu.

Místo klasických strojově napsaných bílých titulků na černém pozadí se často uchyluje k prostší metodě tužky a papíru. Atypické je písmo i pozadí, titulky jsou psány ručně na papíry, které působí jako narychlo vytržené z nejbližšího sešitu, a mají potřhané okraje i znatelné sklady. Titulky jsou přelepovány dalšími a vrstveny přes sebe, přičemž jsou buď jen pokládány na sebe, nebo jsou přilepovány potřhanými kousky lepícího papíru.¹²⁰ Vrstvy let mají symbolický charakter – v životě se roky také donekonečna překrývají a střídají.

Koutecký si v titulcích hraje také s tvary a nahrazuje určitá písmena malůvkami podobného tvaru – místo „o“ vmalovává dětskou hlavičku či sluníčko. Některé titulky zdobí malými obrázky, roční dobu vyjadřuje tím, že přes číselný údaj namaluje slunce či kapky deště. Využívá i další formy práce, často spojené s animací. Před zraky diváků jsou papíry s titulky rozbalovány, přetrhávány od kraje nebo středu, mačkány či odtrženy a nahrazeny aktuálními.¹²¹ K tomu někdy dochází otevřeně a divák vidí ruce manipulující s papíry. Jindy

¹¹⁸ Projekt filmu *Po letech III*, čtyři nečíslované strany bez datace, 3. list. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

¹¹⁹ Výrok Jana Rumla. Převzato z: MÜLLEROVÁ, Alena; HANZEL, Vladimír a kol. *Albertov 16:00 – Příběhy sametové revoluce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009, s. 202

¹²⁰ Viz. obrazová příloha – obr. 35.

¹²¹ Viz. obrazová příloha – obr. 36.

se Koutecký uchyluje k animačním technikám. Ruce nejsou zobrazeny, papír se trhá „samovolně“. Animaci také využívá k rozpohybování předmětů, kterými doplňuje některé titulky, jedním z takových příkladů je jakoby rozfoukané listí u roku 2001, které má symbolizovat podzim.

V titulcích dává aktérům zprvu jednoslovné charakteristiky (poslanec, student, zpěvačka, náměstek ministra vnitra, herec či gymnazista), později přispisuje delší informaci, skrze kterou naznačuje jejich životní dráhu. Těmito postupy divákovi předkládá hlavní charakteristiky protagonistů a jakoby je zařazuje do určité škatulky. Kocáb = poslanec, Ruml ministerstvo vnitra, Mejstřík studentský vůdce, Kryštof mladistvé rebelství. Zdá se, že se tak stávají zástupcem určité skupiny lidí. Tak prosté a obecné škatulky přitom zjevně protagonistům nesedí, vybočují z nich. Kocáb nazvaný „poslanec“ stále balancuje mezi politikou, uměním a podnikáním. Také Ruml je i přes svou vysokou funkci atypický a nekonformní politik. Ona jednoslovná označení tak mají být odrazem naší tendence škatulkovat a zjednodušovat si.

Titulky jsou často humorné i ironické. Příkladem je titulek u Marty Kubišové, který naznačuje proměny její profese. Jinde Koutecký z titulku odtrhává to, co nemá být veřejně řečeno, není tak čitelná například profese bývalého řadového příslušníka StB.¹²² Humorné vyznění má i postupné odhalování Rumlova dlouhého profesního titulu. Nadhled a nekompromisní zkratku tvůrci užívají při změně funkcí, přes Kocábův titul poslanec je tak přilípnuto „rezignace“. Kouteckého titulky jsou také hravé – jednou místo mezititulku použije psaný lísteček (Kubišová na něm dceři vzkazuje, aby si ohřála jídlo), jindy diář aktéra (Rumlův - beznadějně plný, či s dny označenými razítky „tajné“ a s nápisem „chalupa“ u víkendů, který je odfajfkován), titulek doplňuje i usušenými houbami, aby vyjádřil nastalé roční období.¹²³ Využívá různé předměty pro umístění titulků, například špinavý podšálek se lžičkou a papírkem „Jaro 1997“. Jindy titulky ironicky dokreslují skutečnost tím, že malůvky na nich ožívají (např. kladivo u Mejstříka, které začne zatloukat jeho jméno, či pes u bývalého „StBáka“, který dokonce i hlasitě štěká).¹²⁴

Pro Kouteckého práci s titulky platí několik charakteristik – především nepřizpůsobení se zavedeným způsobům, hravost, vtíp a cit pro výtvarnou stránku. Odmítá konvenční pojetí titulků jakožto jasného a „uniformně“ zpracovaného popisku. Na první pohled jejich prostřednictvím formuluje určitá fakta, ovšem skrze nevšední zpracování dává prostým

¹²² Viz. obrazová příloha – obr. 37.

¹²³ Viz. obrazová příloha – obr. 38, obr. 39.

¹²⁴ Viz. obrazová příloha – obr. 40.

informacím i druhý význam, ať už symbolický či humorný. K účelu významové zkratky i dobového zasazení využívá také novinové titulky týkající se odehrávajících se kauz. Titulky pro Kouteckého představují především možnost kreativního vyjádření. Ručně psané titulky obohacené o malůvky či doplněné cizorodými předměty dokazují tvůrčí vynalézavost svého autora. Zcela jasně dokládají nejen jeho tvůrčí postoj, ale i jeho smysl pro humor a ozvláštnění „obyčejných“ věcí.

5. Závěr

„Jsem hrozně zvědavý člověk, asi proto můžu být dokumentarista. Až mě ta zvědavost přejde, asi přestanu dělat filmy.“¹²⁵

5.1 Charakteristiky dokumentů Pavla Kouteckého a přesah jeho projektů

Je těžké jen pár slovy charakterizovat styl práce Pavla Kouteckého. Ve filmech analyzovaných v mé bakalářské práci se věnoval institucím, společenské atmosféře i jedincům. Vzdáleným a zároveň blízkým světům. Do vážných témat a sledování přelomových situací uměl vnášet úlevný i satirický humor. „S vtipným nadhledem a maximálním využitím promyšleného obrazového vyjádření realizuje Pavel Koutecký i tzv. závažná politická témata. Jeho filmy o porevolučních volbách, o jednání o rozdělení Československa ve federálním parlamentu mají vzácný smysl pro grotesknost situace.“¹²⁶

Dílo Pavla Kouteckého je přínosné jak pro dokumentární kinematografii, tak i pro historii. Přináší originální zprostředkování předkamerové reality. Pojímá ji z uměleckého hlediska, s osobitým autorským přístupem a experimentálními prvky. Projevuje velký smysl pro vizuální stránku filmů, jeho cit pro rytmus se projevuje v jedinečných střihových sekvencích i při práci s hudbou. Nebývalý je i jeho citlivý přístup k protagonistům a jeho schopnost navázat s nimi důvěrný vztah. V aktuálním dění dokázal předvídavě vytipovávat přelomové okamžiky, které později vstoupily do historie, což potvrdily předchozí analýzy jeho děl. Koutecký přitom vždy byl svědkem a stejnou možností, být svědkem, nabízel protagonistům. Jeho filmy zachycují jejich osobní proměny, odhodlání i sliby, které mohou následně reflektovat. Kouteckého filmy jsou jedinečnou příležitostí i pro diváky. Mohou sledovat přelomové události i několik vybraných životních osudů a tím jsou postaveni do pozice svědků „vlastní historie“. Tvůrce je přitom opakovaně vyzývá k reflexi spatřeného a zamyšlení nad postoji a názory jednotlivých protagonistů. V neposlední řadě jsme vedeni i k reflexi našich vlastních životů. Filmy Pavla

¹²⁵ Výrok Pavla Kouteckého. Z rozhovoru o projektu *Vzpomínáme*. Převzato z: POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*. Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008, s. 94.

¹²⁶ Projekt filmu *Po letech III* – žádost o příspěvek od Státního fondu pro rozvoj české kinematografie i s technickými přílohami a přehledem tvorby Pavla Kouteckého, nečíslováno a bez datace, část nazvaná Pavel Koutecký – režisér, 1. strana, Z archivu Nadace Film & Sociologie.

Kouteckého jsou pro nás svědectvím o historii, kterou snadno zapomínáme, a nabízí cestu k jejímu znovuprožití.

5.2 Filmografie

Dialog – absolventský film, 1981, 18 min.

Průhledy a odrazy – 1982, 10 min.

Maximalisté v mikrosvětě – 1985, 20 min.

Theatrum artis – 1986, 21 min.

Zlaté slunce – 1986, 20 min.

Etudy pro elektronový mikroskop – 1988, 21 min.

Místo setkání: Nový Bor – 1989, 33 min.

Po roce – 1990, 15 min.

ÓÓÓ, my se máme – 1991, 10 min.

Jiní lidé jako my – 1991, 40 min.

Po roce a opět po roce – 1991, 60 min.

Oj, to byl boj! – 1992, 7 min.

Směle k urnám – 1992, 60 min.

Nahoru a dolů – 1992, 11 min.

Jeden den v parlamentu – 1992, 20 min.

Amici, tanec s přáteli – 1993, 29 min.

GEN: Stanislav Libenský – 1993, 16 min.

Honza K. – 1993, 39 min.

Tváří v tvář času změn aneb Nadace Film a Sociologie se představuje – 1993, 18 min.

Odvracená tvář Pražského hradu – 1993, 21 min.

Zánik Československa v parlamentu – 1993, 75 min.

GEN: Jiří Srnec – 1994, 15 min.

O sportovci... aneb nejodstrkovanější z odstrkovaných – 1994, 10 min.

Kde byl Bill? aneb partnerství pro jazz – 1994, 28 min.

Po letech – 1994, 80 min.

Posezení s Janem Burianem, TV pořad – 1994-1995, 30 min.

Situace 1,2 – 1995, 10 min.

This could be me, Michaela – 1995, 3 min.

GENUS: Vladimír Kopecký – 1995, 14 min.

Drahý mistře, Josip Plečnik – architekt Pražského hradu – 1996, 60 min.

Návrat Plečnika – 1997, 17 min.

Jak se žije na Pražském hradě – 1997, 15 min.

Po letech II. – 1997, 59 min.

Do života – 1997, 59 min.

Až na věky – scénář a režie: Michaela Pavlátová a Pavel Koutecký, 1998, 20 min.

Vzpomínám, vzpomínáš ...vzpomínáte? – 1998, 60 min.

Skrytý půvab byrokracie – 1999, 60 min.

Osm dní prezidenta – 1999, 29 min.

Hádej, kdo přijde? – 1999, 13 min.

Havel na hrad – 1999, 24 min.

Chilský deník, 1.díl – Cesta na Altiplano a zpět – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 1999, 29 min.

Chilský deník, 2.díl – V písku – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 1999, 29 min.

Chilský deník, 3.díl – Indiáni, čarodějové a výtahy – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 1999, 29 min.

Chilský deník, 4. díl – Příběh Guilerma ze Mcel – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 1999, 29 min.

Chilský deník, 5.díl – Santiago, život v pohybu a tanci – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 1999, 29 min.

Kde je pravda? – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 1999, 58 min.

Bornholm – mimo sezónu – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 2000, 29 min.

Žít jako Dán – scénář: Jan Burian a Pavel Koutecký, 2000, 29 min.

Islandská paměť – 2000, 58 min.

Hledači pevného bodu – 2001, 115 min.

60. narozeniny V. Havla v divadle Archa – 2001, 14 min.

Bahenní lázně – 2003, 14 min.

Proměny Pražského hradu – 2004, 40 min.

Náměstí Ďáblice, 1998 – 2004, 29 min.

Příběh příběhu – 2004, 18 min.

Každý rok je v Praze jaro, každý rok je Pražské jaro, opus no.1 – 2005, 59 min.

Pojď bliž, cukrátko (Česko-jihoafrické sny) – 2005, 59 min.

Krásnej život budu mít – 2006, 30 min.

Pot a slzy Pražského jara, opus 2 – 2006, 58 min.

6. Použité prameny

Primární prameny:

archivní materiály

Popis projektu *Po letech*, dvě nečíslované strany, z mailu s datací 11.října 1997. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

Projekt filmu *Po letech*, tři nečíslované listy bez datace. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

Projekt filmu *Po letech III*, čtyři nečíslované strany bez datace. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

Projekt filmu *Po letech III* – žádost o příspěvek od Státního fondu pro rozvoj české kinematografie i s technickými přílohami a přehledem tvorby Pavla Kouteckého, nečíslováno a bez datace. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

Otázky pro Rumla. Nečíslovaný list bez datace vložený v jednom z poznámkových sešitů Pavla Kouteckého. Z archivu Nadace Film & Sociologie.

filmy

ÓÓÓ, my se máme. (Pavel Koutecký, 1991).

Oj, to byl boj. (Pavel Koutecký, 1992).

Zánik Československa v parlamentu. (Pavel Koutecký, 1993).

Vzpomínám, vzpomínáš... vzpomínáte? (Pavel Koutecký, 1998).

Po roce. (Pavel Koutecký, 1990).

Po roce a opět po roce. (Pavel Koutecký, 1991).

Po letech. (Pavel Koutecký, 1994).

Po letech II. (Pavel Koutecký, 1997).

Hledači pevného bodu. (Pavel Koutecký, 2001).

Sekundární prameny:

BERNARD, Jan. *Z šedé zóny*. Praha: AMU, 2010.

ČINÁTL, Kamil. Film a dějepis: Učitelé a historici na okraji útesu. *Cinapur* 74, březen 2011, s. 79 – 87.

FERENČUHOVÁ, Mária. *Odložený čas*. Bratislava: Slovenský filmový ústav; Vysoká škola múzických umění, 2009.

FERRO, Marc. *Tabu dějin*. Přel. Čestmír Pelikán. Červený Kostelec: Mervart, 2010.

- GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: AMU a MFDF Jihlava, 2004.
- KOLÁŘ, Jan. Dějiny na plátně. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 55.
- KOLÁŘ, Jan. Spříznění smutkem: Filmové dokumenty o Janu Palachovi. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 89 – 93.
- KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004.
- KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2, Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca, 2009.
- LIŠKOVÁ, Veronika. Historický (ne)realismus ve filmu: Od Robina k Rublevovi a zase zpátky. *Cinepur* 74, březen 2011, s. 56 - 64.
- MATĚJŮ, Martin a ŠTOLL, Martin. *Praha dokumentární*. Praha: Malá Skála, 2006.
- MÜLLEROVÁ, Alena; HANZEL, Vladimír a kol. *Albertov 16:00 – Příběhy sametové revoluce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009.
- NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Přel. Kateřina Kleinová. Praha: AMU a JSAF, 2010.
- POČTOVÁ, Jana. *Pavel Koutecký a jeho filmová tvorba aneb esej o tom, co zůstává po smrti režiséra*. Diplomová práce Katedry dokumentární tvorby na FAMU Praha, 2008.
- PORYBNÁ, Tereza; STRACHOTA, Karel; ZAJÍCOVÁ, Helena. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Jeden svět na školách, Člověk v tísni, 2012.
- PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.
- Sametová čítanka, sborník literatury, fotografií a kreseb inspirovaný něžnou revolucí*. Praha: Melantrich, 1990.
- SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Přel. Petr Fantys. Praha: Paseka, 2011.
- ŠTOLL, Martin a kol. *Český film – Režiséři – Dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009.
- ŠTOLL, Martin. *Hundred years of Czech Documentary Film (1898 – 1998)*. Praha: Malá Skála, 2000.

7. Obrazová příloha



1 – ÓÓÓ, my se máme – Kordon policistů



2 – ÓÓÓ, my se máme – Dav lidí



3 – ÓÓÓ, my se máme – Dobarvení vlajky



4 – ÓÓÓ, my se máme – Koutecký



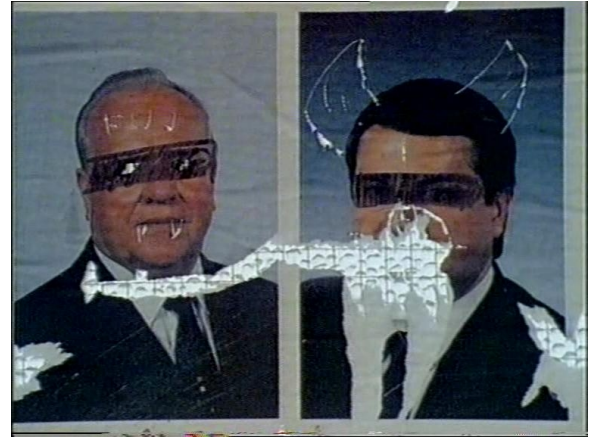
5 – Oj, to byl boj – Záběr z radniční věže



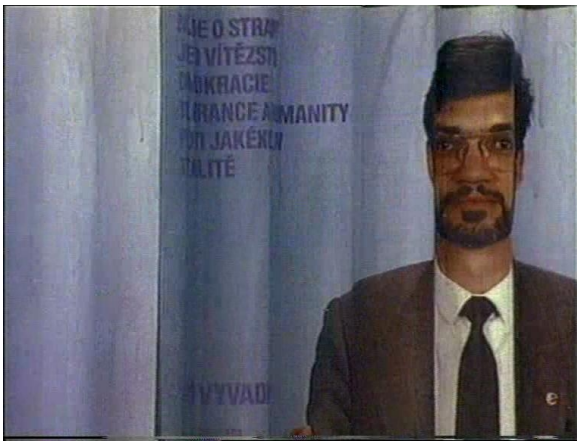
6 – Oj, to byl boj – Dvojexpozice s katem



7 – Oj, to byl boj – Plakát na popelnici



8 – Oj, to byl boj – Poničené plakáty



9 – Oj, to byl boj – Deformovaný plakát



10 – Zánik Československa v parlamentu – občerstvující se poslanci



11 – Zánik Československa v parlamentu – poslanec a jeho „gesto“



12 – Zánik Československa v parlamentu – sundání znaku



13 – Zánik Československa v parlamentu – občané



14 – Vzpomínám, vzpomínáš...vzpomínáte? – dobová reklama



15 – Vzpomínám, vzpomínáš...vzpomínáte? – dobová reklama



16 – Vzpomínám, vzpomínáš...vzpomínáte? – Karel Gott



17 – Po roce – detail Mejstříkovy nohy



18 – Po roce – Kryštof s přáteli



19 – Po roce a opět po roce – Ruml a dvě Rusky



20 – Po roce a opět po roce – Mejtřík se koupe



21 – Po roce a opět po roce – Výzdoba v pokoji Kryštofa Římského



22 – Po roce a opět po roce – Chlapec s krysou



23 – Po letech – Kocáb v roli průvodce



24 – Po letech – Novinový výstřižek



25 – Po letech – Mesjtřík se chystá na svatbu



26 – Po letech – Kubišová se loučí ve dveřích



27 – Po letech II – Křest Kocábova potomka



28 – Po letech II – Křest Mejstříkova potomka



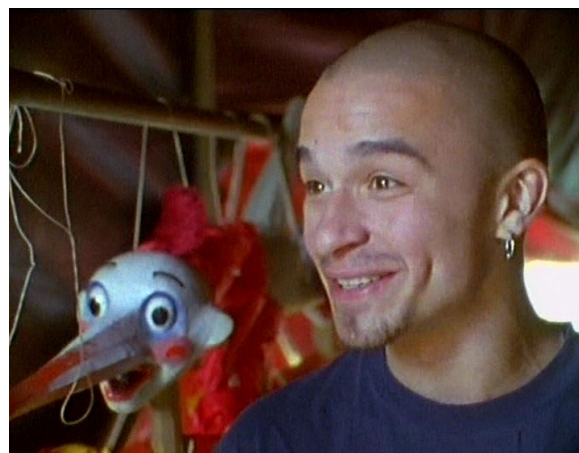
29 – Po letech II – Ruml si maluje na plakát



30 – Po letech II – Kocáb na koncertě



31 – Hledači pevného bodu – Křest Rumlova potomka



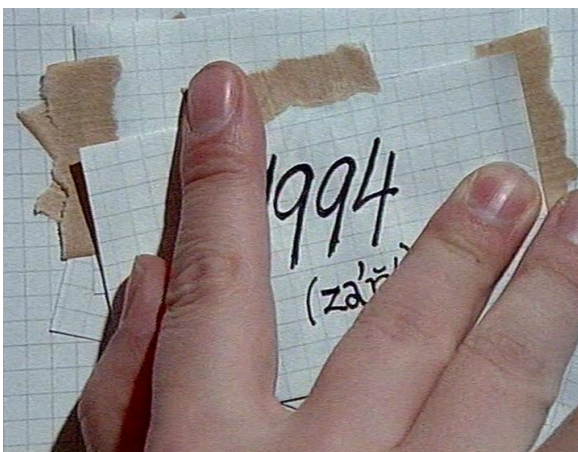
32 – Hledači pevného bodu – Kryštof v cirkuse



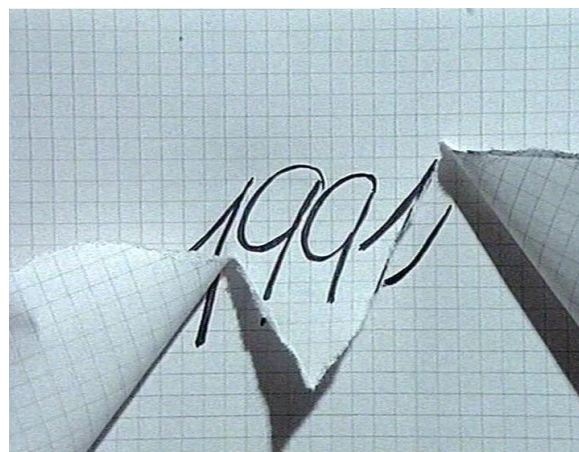
33 – Hledači pevného bodu – Kryštof ve špitále



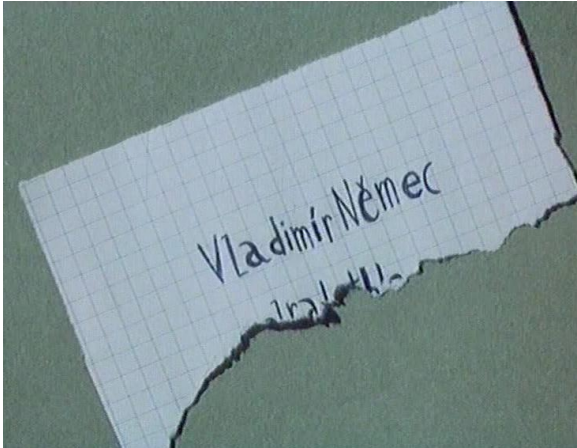
34 – Hledači pevného bodu – Demonstrace



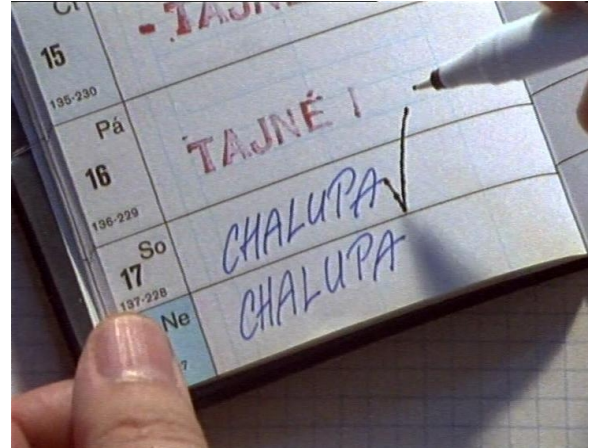
35 – Po letech II – Vrstva titulků



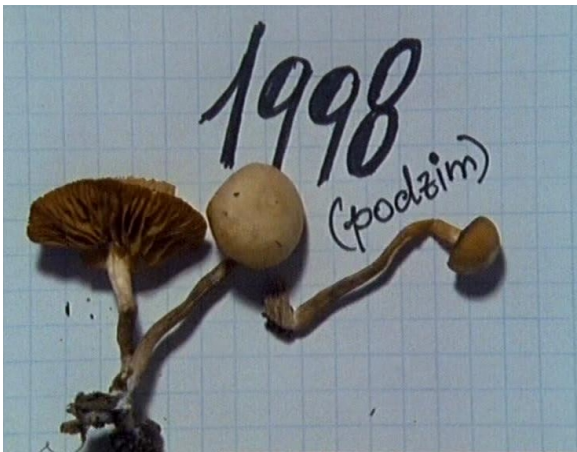
36 – Po letech – Trhání titulků



37 – Po roce – Titulek s utrženou profesí



38 – Po letech – Diář aktéra v roli titulku



39 – Hledači pevného bodu – Titulek s předměty



40 – Po roce a opět po roce – Titulek s rozpohybovaným předmětem