

Posudek na diplomovou práci Apoleny Rychlíkové

Předkládaná diplomová práce Apoleny Rychlíkové je osobním svědectvím o zázemí při natáčení dokumentárního filmu a také až reportážně laděným výzkumem mezi kolegy režiséry, kteří založili produkční firmy. Celek tak popisuje celkové možnosti i úskalí výroby dokumentárních filmů v konkrétním období, porovnává přístupy různých režisérů-producentů, poměřuje je svoji osobní autorskou zkušeností a zasazuje je do kontextu, který navzdory skrytým i diskutovaným problémům můžeme nazvat jako systém pro výrobu dokumentárního díla nejotevřenější a nejprůchodnější, ať už z hlediska dostupných technologií, stabilizovaných institucí včetně Státního fondu kinematografie a televize veřejné služby, nebo distribuce, festivalů, škol a vůbec celého aparátu nejrůznějších platform, které s dokumentárním filmem souvisejí. Ne, že by nebylo co zlepšovat či dokonce znovu od počátku budovat, ale srovnáme-li stav věcí se situací před deseti, patnácti či dvaceti lety, tak máme my, kteří dnes sedíme kolem jednoho stolu, být na co pyšní, neboť jsme se, ať už společně nebo každý zvlášť, snažili pro rozvoj dokumentární tvorby udělat vše, co bylo v našich silách. A tak dnes přistupuje k obhajobě teoretické práce studentka, jejíž film po odvysílání v televizi vzbudil společenskou diskusi, byl nominován na Českého lva, zvítězil na jihlavském festivalu a hrál se a bude se hrát na dalších a předkládá práci pojednávající o dalších absolventech Katedry dokumentární tvorby, kteří kromě vlastní tvorby zabezpečují i tvorbu dalších tvůrců.

Po útěšném úvodu je třeba přiznat, že Rychlíková svůj text začíná značně skepticky tvrzením, že nebýt ochoty jejího manžela věnovat se dětem a toho, že za svoji práci dostala odpovídajícím způsobem zapláceno, tak by nikdy film jako jsou Hranice práce nevznikl. To ji vede k úvahám, proč není práce dokumentaristy řádně ohodnocena a co by se kromě popsání situace mělo udělat, aby tomu bylo jinak. Práce režiséra dokumentu je skutečně nevděčnou řeholí, neboť jednoduchými matematickými úkony si lze spočítat, že nikdy nepřinese jistotu finančního zabezpečení. Tvůrců bude vždycky víc než kolik spotřebují různá odbytíště audiovizuálních děl, v tom je koloběh výroby neúprosný, zvlášť když povětšinou nestojí o původnost, ale o pouhou více či méně dovednou službu. Lze se mu buď podvolit nebo pokusit se pracovat podobojí anebo se věnovat výlučně tvorbě autorských děl, což ovšem znamená smířit se s tím, že dokumentaristika nebude hlavním zdrojem obživy. Vše se pak odehrává ve stávajícím systému a za současných pravidel hry. Není monopolní postavení několika státních výrobních firem, po kterém se s nostalgií někteří otáčejí, neboť v něm stačilo pár osvětlených lidí a aparát sloužil i výlučné tvorbě, jenže také stačilo, aby tam byli jiní lidé a aparát se během okamžiku stal nedostupným a nepřátelským. Není také žádná alternativa k formě výroby, všechny firmy mají jednoho či více majitelů, kteří se snaží získat prostředky k výrobě z různých zdrojů. Vyjímkou je pak Česká televize, která je výrobcem i vysílatelem, zaměstnavatelem tvůrců i smluvním partnerem externích producentů, v podstatě je jedinou institucí, kde aparát může bez velkého rizika sloužit dílům a autorům, je ovšem plně závislá na konkrétních lidech, neboť neomezenou moc v ní má generální ředitel a jeho nejbližší spolupracovníci. S vědomím těchto souvislostí a s připomenutím, že se společně s režisérkou Terezou Reichovou zaobíraly ideou filmového družstva, zaměřuje se pak autorka na ty, kteří se rozhodli nesmířit se závislým postavením, rozhodli se, byť vzděláním režiséři, založit vlastní firmy ve snaze obstát jako tvůrci i producenti. Ještě předtím ale zazní dvě podstatné věci. Za prvé: "Zároveň nás lákala idea postgraduální dílny – fyzického prostoru, kde se můžeme v malé skupince lidí setkávat, diskutovat, dramaturgovat si filmy, hledat přesahy do dalších sfér, intelektuálně se rozvíjet." A za druhé: "Objevila i další cestu, která by složitou situaci umělců a jejich postavení na trhu práce mohla změnit. A tou jsou dokumentaristické odbory. Idea silné, oproti ARASu čistě dokumentaristické skupiny, hájící zájmy dokumentaristů, se mezi mladší generací tvůrci stala už docela diskutovanou – velkou roli v tom hrál přestup ze školního na tržní prostředí. (...) Vznik střihačských odborů ukázal, že

jedině ve chvíli, kdy se s institucemi jedná více z pozice jiné instituce, a ne tolik z pozice jednotlivce, hledajícího a potřebujícího práci, daří se věci měnit k lepšímu." Jsou to dvě teze a dvě výzvy k praktickému konání či teoretickému promyšlení například v případné doktorandské práci.

Také k popisu produkcí zakládáných samotnými dokumentaristy přistupuje autorka kriticky. Cituji: "V mém pojetí vnímání celé problematiky se jedná o jakousi třetí, nepříliš konfliktní formu práce a neradikální cestu proměny „zevnitř“, která samozřejmě pro řadu z nás přináší skutečné zlepšení situace, ale zároveň nepromýšlí větší změnu myšlení a jednání na filmovém poli a i toxické principy, které s dnešní situací souvisejí, do sebe tato cesta (zřejmě bez větší reflexe a nevědomky) integruje a dále je reprodukuje (takže se nedá mluvit vyloženě o alternativě)." Otázky, které si klade jsou tyto: Jak se jejich existence odráží na českém filmovém průmyslu? Jak se od sebe tyto produkce liší? Co přinášejí do prostoru nového? Jak se fakt, že kříží dva typy prací: dokumentaristika a produkce, projevuje na jejich autorské a jak na jejich producentské práci? Pro svůj průzkum si vybrala pět produkcí, každá z nich vznikla z jiných důvodů, podle autorky přinášejí do českého dokumentárního prostředí jiný typ filmů, jiný typ práce. GPO platform je zastoupená Martinem Kohoutem, Produkce Radim Procházka Radimem Procházkou, D1 Film partnerskou a tvůrčí dvojicí Zuzou Piussi a Vítem Janečkem, HypermarketFim Filipem Remundou a PINK Productions Radovanem Síbrtem. S každým z nich vede hloubkové rozhovory, které využívá v takřka reportážním popisu setkání, do něhož vetkává osobní pocity a stanoviska i rozšiřující charakteristiku tvůrců-producentů, vykreslující jejich způsob jednání i myšlení (vyjímkou je kapitola věnovaná společnosti HypermarketFilm, neboť rozhovor s Filipem Remundou je veden korespondenčně, film Hranice práce ale vznikl právě v této společnosti takže autorka využívá zevrubné znalosti spolupráce s ní). Zápis o setkání uzavírá vlastním, zřetelně odděleným zhodnocením. Mezi setkání s producenty ještě vkládá dvě intermezza, kde se stejným přístupem zkoumá jiné pohledy, a to Přemysla Martínka a Heleny Bendové, bývalého člena a současné členky rady Státního fondu kinematografie. Celek je pozoruhodným vzhledem do způsobu práce a uvažování vybraných respondentů, kteří z různých stran nahlíží stejnou situaci. Potvrzuje její průchodnost a otevřenost alternativám a obrací pozornost k dvěma výzvám, které jsem již zmínil. K nim patří ještě jedna, také podstatná. České dokumentární tvorbě zásadně chybí soustavná kritická reflexe, chybí jí kritické analýzy a polemiky, které současná dojmologie a především nesoustavnost nemohou nahradit a vlastně ji škodí. Není to výtky, neboť tato poznámka nesouvisí s tématem práce, ale je třeba na to myslet, neboť s úsilím o zlepšení celého prostředí, které je základem předkládané práce, úzce souvisí.

Diplomovou práci doporučuji k obhajobě.

Pavel Kubíček