

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Michael Jiřinec

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**VYŠŠÍ PRINCIP 2:
MATURITA V LISTOPADU**

Michael Jiřinec

Vedoucí práce: Tomáš Bojar

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Documentary film

BACHELOR'S THESIS

**HIGHER PRINCIPLE 2:
GRADUATION IN NOVEMBER**

Michael Jiřinec

Thesis advisor: Tomáš Bojar

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

--

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Poděkování

Tomáš Bojar, Jan Gogola ml., Vít Janeček, Zuzana Piusi, Petr Kubica,
Tereza Reichová, Tomáš Kudrna, Anna Becková, Nora Štrbová, Martin
Kohout, Karel Vachek, Saša Gedeon, Olga Srstková, Petra Keprtová, Libor
Tampier

Tato bakalářská práce se zabývá dokumentárním přístupem na případové studii filmu Maturita v listopadu, který natočil Jiří Krejčík. Jejím cílem je zaobírat se postupy, které Jiří Krejčík zvolil, etikou ve filmu a v neposlední řadě hranicí mezi fikčním a nonfikčním filmem, jelikož Jiří Krejčík materiál pro tento film původně pořídil se záměrem zpracovat jej jakožto hraný film. Opakujícím se tématem Krejčíkových filmů je střet morální pozice jedince s upadající etikou jeho okolí, což je tématem i tohoto filmu, který pojednává o listopadových událostech roku 1989 na gymnáziu v České Třebové. Krejčík zde coby moderátor debaty mezi studenty gymnázia a jeho vedením zastupuje pozici "vyššího principu", který se nabízí problematizovat vzhledem k pozici autora v době před Sametovou revolucí. Jelikož autor filmu v době psaní práce nežije, hlavními rešeršními materiály jsou rozhovory s participujícími osobnostmi na vzniku díla, kterými jsou jmenovitě Jan Gogola ml. a Tomáš Kudrna, rozhovory v různých médiích s tvůrcem samotným, rozhovory s protagonisty filmu a další materiál, který se při rešerších podařilo získat.

This bachelor's thesis deals with a documentary approach in a case study of the film *Graduation in November*, which was shot by Jiří Krejčík. Its aim is to deal with the procedures chosen by Jiří Krejčík, ethics in film and, last but not least, the boundary between fiction and non-fiction film, as Jiří Krejčík originally shot the material for this film with the intention of processing it into a screenplay for a feature film. A recurring theme of Krejčík's films is the clash of the individual's moral position with the declining ethics of his surroundings, which is the theme of this film as well, which deals with the November events of 1989 at the grammar school in Česká Třebová. Here, as a moderator of the debate between high school students and his management, Krejčík represents the position of the "higher principle", which offers to be questioned when put in context of position of the author in the period before the Velvet Revolution. Since the author of the film does not live at the time of writing of this thesis, the main research materials are interviews with the participants in the creation of the work, namely Jan Gogola Jr. and Tomáš Kudrna, interviews in various media with the creator himself, interviews with protagonists of the film and other material found in the process of research.

Obsah

1. Úvod	10
2. Základní pojmy	13
2.1 Dokumentární film	13
2.2 Etika	18
3. Postupy	21
4. Rozpor mezi dokumentární a hranou <i>Maturitou v listopadu</i>	27
5. Etické otázky <i>Maturity v listopadu</i>	37
6. Krejčík a jeho historická pozice	38
7. Závěr	41
Prameny	43

1. Úvod

Staré gymnázium malého města. Pochmurný lednový den 1990. Do budovy školy vstupuje Jiří Krejčík s kameramanem Jiřím Vojtou a amatérskou kamerou. Krejčík přijíždí na žádost studentů gymnázia, kteří mu poslali dopis krátce před Vánoci převratného roku 1989. Psali v něm, že ředitel jejich školy je vážně politicky zkompromitovaný člověk, který maří iniciativu studentů, vyvolává atmosféru strachu a studentům vyhrožuje. Následoval další, ještě naléhavější dopis, který Krejčík dostal po několika dnech. Studenti v něm popisují, že ředitel jim strhává trikolory a dokonce jména některých iniciátorů studentského hnutí nahlašuje Státní bezpečnosti. Krejčíka napadlo, že by to mohl být nádherný námět na film. Něco podobného jako jeho slavný film Vyšší princip.

Rozhodl se tedy do gymnázia v České Třebové odjet. Jeho návrh Československé televizi, aby s ním poslali kameramana se setkal s nepochopením a byl zamítnut. Náhodou byl s Krejčíkem přítomný kameraman Jiří Vojta, který mu navrhl, že vezme svou osobní VHS kameru a zajedou tam spolu i bez podpory státní instituce.

Krejčík byl plný pochyb, jestli tam s ním bude vůbec chtít někdo mluvit. Přijíždí totiž až 29. ledna 1990. Doslechl se, že ten ředitel, který údajně poškozoval místní studenty už možná podal demisi nebo byl odvolán.

Následně režisér Krejčík svolá studentky a studenty, jejich rodiče, ředitele Josefa Čebiše, učitele gymnázia, náčelníka místní Veřejné bezpečnosti a další zaměstnance školy do auly gymnázia. Nejdříve dá přečíst první dopis, ve kterém studenti vytýkají řediteli, že jim po 17. listopadu vyhrožoval nepřipuštěním k maturitě, pokud se kdokoliv účastní generální stávky.

Krejčík se po přečtení dopisu jedním z tehdejších studentů ptá osazenstva auly, kdo je autorem či spoluautorem dopisu. *„Nenutím vás k tomu, vím, že je to závažný podnět, ale je-li tady někdo takový a chce-li se přihlásit, má slovo.“*, zakončuje režisér úvodní výzvu. Po chvíli čekání a vzrušeného šumu mezi studentstvem, kdy kamera nervózně pátrá, jestli se někdo přihlásí se po chvíli mimo

obraz ozve Krejčíkův hlas: „*Prosim! Vzadu!*“. Kamera rychle švenkuje na dvojici, chlapce a dívku, kteří se nesměle zvednou. „*Tak vstaň a pojd' sem blíž k nám!*“, dává pokyn Krejčík a dvojice přichází blíž ke kameře a k režisérovi s mikrofonem v ruce. „*My jsme se teda přihlásili, že jsme autory tohoto prohlášení.*“, říká dívka z dvojice, ale vzápětí ji Krejčík přerušuje: „*Nahlas! Ať to slyší všichni.*“

Tolik k úvodu filmu, jehož poslední větu jsem zvolil záměrně, jelikož mi připadá zcela příznačná pro metodu a pozici, kterou Jiří Krejčík v tomto filmu zastal. Tyto informace se dozvídáme při sledování prvních minut filmu *Maturita v listopadu*, který Jiří Krejčík realizoval v České televizi a v koprodukcí s Krátkým Filmem Praha a.s. V České televizi film vznikl v tvůrčí skupině Anny Beckové, kde jej přijal a následně dramaturgoval Jan Gogola ml., dalším dramaturgem byl Vít Janeček. V Krátkém Filmu a.s. vznikal film v jednotce Studio Šibava.

Tak, jak je to u všeho důležitého na tomto světě i u mého zájmu o tuto látku stála na počátku náhoda, nebo přesněji řečeno neznalost vstupních příčin a kauzalit. Tak jako tak, Krejčíkův film jednou zmínil Karel Vachek při jedné z nesčetných debat a k němuž se ještě několikrát v této práci vrátím. Na základě tohoto doporučení jsem se rozhodl na film podívat a oslovil mne jako málokterý jiný. *Maturitu v listopadu* považuji za jeden z nejlepších filmů o turbulentním období přerodu společnosti, který se odehrál během sametové revoluce. Snímek samotný je znamenitým sestřihem několikahodinového záznamu „revolučního aktu“ na gymnáziu, kdy studenti pravdivě pojmenují okolnosti revoluce tak, jak probíhala na jejich škole a vystoupí přitom proti jejich komunistickému řediteli. Celou seanci z mého pohledu nadmíru korektně moderuje Jiří Krejčík, vyzbrojen legendou tvůrce Vyššího principu, který zároveň celou událost nechá natáčet na amatérskou kameru. Ředitel gymnázia Josef Čebiš je o několik hodin později, po ukončení natáčení nalezen mrtev ve své garáži. Vysvětlení svého činu po sobě nezanechal.

Film byl v České televizi poprvé odvysílán až 26.04.2000, ale jeho valná část byla natočena deset roků předtím, na konci ledna roku 1990, tedy v době, kdy byl Václav Havel už měsíc ve funkci prezidenta (byl jednomyslně zvolen prezidentem 29. prosince 1989 ve Vladislavském sále Pražského hradu), což můžeme brát jako jakýsi indikátor, že společnost svou revoluci jistým způsobem završila (ačkoli tomu tak není a právě *Maturita v listopadu* se toho také dotýká; jakékoli vyřešení

problému tvoří nové problémy k řešení). Přesto se velké dějiny odehrály v jednotě času a prostoru během jednoho jediného dne na gymnáziu v České Třebové.

Zvlášť pozoruhodné je, že Krejčík původně nenatáčel na gymnáziu se záměrem, aby realizoval dokumentární film, který by z nasbíraného materiálu sestříhal. Přišel natáčet rešeršní podklady pro možnost realizace hraného filmu, jelikož v situaci na gymnáziu postřehl námět, který by svým tématem nebyl nepodobný jeho slavnému filmu Vyšší princip.

Vážený čtenáři, nemohu si pro začátek odpustit barokní úvod, snad mi jej tedy odpustíš i Ty. FAMU je jedna z fakult AMU, což je zkratka pro Akademii múzických umění. Pokud se ke svému studiu a k této závěrečné práci mám poctivě vztahovat jako ke studiu múzického umění, nemohl bych s čistým svědomím pouze teoretizovat. Ve vsí skromnosti musím také poukázat na skličující fakt, že bych nikdy nedosáhl úrovně, jakou dosahují studenti a studentky univerzit a oborů, kterým teoretizování přísluší. Studium na FAMU, jak jej chápu já, je o kombinaci teorie a praxe, ostatně tuto dichotomii jsem stejně nikdy nepochopil a zcela ji zavrhuji. Proto, s vědomím vlastního sebeosvobození ze spárů důsledné teorie, rozhoduji se obléknout si mentální baloňák, který nosí detektivové a vydávám se na vzrušující cestu pátrání po protagonistech filmového materiálu, jež je starší, než jsem já sám. Tebe, náhodný čtenáři, zvů na tuto cestu spolu se mnou. Věřím, že touto peripatetickou procházkou se dobereme základnímu pojmenování problémů, které určité filmové postupy přinášejí. Dospějí tak k jakési redukci reality, kterou ovšem považuji za prosté východisko k dalšímu uvažování. O tom, kde jsou nebo snad ještě vhodněji řečeno nejsou hranice filmu: formální, etické, principiální. Abychom se mohli problematice věnovat takto provokativně (provokativně v tom smyslu, že si myslím, že věci nemají být nikdy uzavřeny), zachovám se určitým způsobem jako opovrženímhodný kacír: vyberu určité myšlenky, které se mi hodí, abych adekvátně k zadanému rozsahu práce zkrátil cestu k přehodnocení zmíněné problematiky.

K tomuto účelu jsem vedl rozhovory s Janem Gogolou ml., dramaturgem filmu za ČT. S Tomášem Kudrnou, který u dokumentárního filmu působil jako asistent režie a po jeho realizaci se společně s Jiřím Krejčíkem domluvili na další spolupráci kvůli pokusu o realizaci filmu v hrané podobě. V neposlední řadě pak také se dvěma

tehdejšími studenty gymnázia v České Třebové: Liborem Tampierem a Petrou Keprtovou.

2. Základní pojmy

2.1 Dokumentární film

Původnímu scénáři filmu *Maturita v listopadu* dal Jiří Krejčík úsměvný podnázev Dokumentární film o skutečné události. Pro začátek je tedy dobré najít definici fascinujícího druhu filmové tvorby, kterou jsme si bohužel uvykli nazývat tvorbou dokumentární. Ale při přemítání nad nejkratším možným vyjádřením jsem si uvědomil, že to vůbec není lehký úkol. Ostatně věděl to již otec John Grierson:

„Dokumentární film – to není zvlášť vhodný termín, ale zatím ho ponechme.“

Když jsem oznámil svým rodičům, jejichž profese nemají s filmem nic společného, že jsem byl přijat na katedru dokumentární tvorby FAMU a hodlám v životě nastoupit profesní dráhu tvůrce tohoto druhu filmů, začali se těšit na historické dokumenty o druhé světové válce a filmy o zvířatech, protože nic jiného z dokumentární tvorby není obecně známé.

Abych myšlenku Johna Griersona rozvedl, odcituji ještě pár duchovních otců dokumentárního filmu, alespoň v mém pojetí prostředí, z kterého vycházím. Dlouholetý vedoucí katedry dokumentární tvorby na FAMU Karel Vachek v jednom z rozhovorů odpověděl na dotaz, jaká je jeho definice dokumentárního filmu následovně: *„Já nemám dokumentární film rád vůbec, protože podívejte se, teď se rozmohlo tolik skučidel, furt koukám na nějaký lidský neštěstí a lidi to mají sdílet. To znamená, že mě zajímají analýza a smích. Protože lidský konání je opravdu komický.“*¹Pojem „skučidlo“ chápu tak, že tím Vachek myslel filmy a tvůrce zabývající se utrpením, jež vyobrazují bez touhy o hlubší pochopení důvodů k němu a bez zasazení do širšího kontextu (analýza) a aniž by s ním snažili něco

¹ Redakce ČT. „Dokumentární film nemám rád, říká Karel Vachek.“ [online]. ČT24. 1.10.2015 [cit.2022-08-07]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1594395-dokumentarni-film-nemam-rad-rika-karel-vachek>

dělat, navrhovali řešení (smích). Takové řešení může být třeba hloupé a naivní, ale má být svobodné a má mít nadhled.

V dalším rozhovoru o této myšlence ještě jinak: „Abychom si to vyjasnili, nedělám žádné dokumentární filmy. To téměř nenávidím. Jsou filmy, kterými se myslí a filmy, kterými se nemyslí. Některé filmy chtějí jen pobavit. To je takový ten popfilm, kterého jsou Karlovy Vary plné. Takové filmy vám sdělí, že ta ženská byla krásná a bylo s ní hodně utrpení. To nepotřebuju vědět. To vím, že každá ženská je krásná a s každou je hrozně utrpení. Legrační je, že velcí autoři jsou dodnes převážně mimo film – literatura je důkladnější, malířství je důkladnější a hudba taky. A to popové existuje na okraji všech těch druhů umění. To jsou ty všelijaké reklamní znělky, které se zabývají tím, jakou pastu na holení máte použít. To všechno je ten popový smrad, ale ono to i svým způsobem voní. Za normalizace si lidi nosili igelitové sáčky s cizími reklamami a byli spokojeni. Pop je totiž jakoby doplnění života. Svůj život nemůžeme pořád měnit, i když je to důležité, musíme ho udržovat aspoň na úrovni, na které je. Shakespeare má ve svém díle taky pop: Julie má ráda Romea, kdoví jestli si ho vezme, oba jsou blbí, nakonec skončí mrtví. Ale mezitím v dialogích říkají věci, které jako figury vůbec nemůžou chápat. A pak jde o to, že ve filmu buď máte filozofické dialogy nebo nemáte. Většina filmů je nemá, protože vlastně vůbec neví, že jsou nějaké problémy, které přesahují popovou realitu. V té chvíli nastupuje to, čemu se říká dokumentární film. To znamená, že ukážete, jak spolu opravdu lidé mluví, o čem mluví, co je ničí a trápí. To v popu chybí. Jenže musíte udělat ještě další krok, proto nemám dokumentární film rád, a to zobecnit to. Je spousta filmů, kde se to nezobecní, a pak na festivalech jako je Člověk v tísni vidíte metráky hrůzy, jak je možné zdemolovat lidská těla. Jak je možné hladovět. Jak vám Nestlé nakrmí radioaktivní moučkou Afriku, že jich potom ubývá ještě víc než před tím. To všechno můžete namalovat, ale musíte také vytvořit pozadí – jak to vzniká, co to je. V klasických (neklasických=prostě horších) dokumentárních filmech furt vidíme utrpení, ale neznáme východiska. A ta záleží na tom, jestli lidé začnou opravdu vnímat, kde žijeme.“²

² Rozhovor pro MFF KV. „*Nikdy v životě jsem nesloužil bestiím,*“ říká Karel Vachek [online]. ČT24. 9. 7. 2011 [cit. 2022-08-07]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1253347-nikdy-v-zivote-jsem-neslouzil-bestiim-rika-karel-vachek>

Pokud si čtenáři myslíš, že zbytečně odbíhám a dlouze cituji, tak věř, že jsem si toho plně vědom, ale nenacházím v sobě pro tento komplikovaný problém lepší slova. A jak kdesi nejspíš Blaise Pascal napsal: *„Kdybych měl více času, napsal bych dopis kratší.“*

Co je vlastně smysl dokumentárního filmu a co je vůbec dokument?

Vít Klusák: „Smysl každého dobrého filmu (knihy, výstavy, písně, novinového článku) je otevírat oči, rozpumpovat srdce, okysličit mozek. A především přinášet novou perspektivu a rozbíjet tak tzv. staré pořádky. Svět je hromada problémů a nespravedlností a každá dobře zacílená intervence by se měla pokoušet tenhle stav léčit. Svými filmy se tomu snažím dostat, ale naráží to na moje vlastní limity i limity institucí a systému obecně.“³

Martin Mareček: „Při slově dokument se ošívám. Tvrdím, že film je jen jeden - a každý film je zároveň dokumentární. Protože dokumentuje stav mysli autorů a reality a zároveň v sobě má tvůrčí fikci, protože si z té reality vybírá něco specifického. Vždycky jsem bral, že kinematografie je jedna a líbily se mi filmy, které překračovaly formu. Během studií na FAMU jsem točil hrané filmy nebo paradokumenty. Dokument je přemýšlení o kinematografii: pružnější, svobodnější, realizačně, finančně méně náročný. Je to umělecká forma a je jedno, jestli je člověk spisovatel, básník, výtvarník nebo performer. Nebo zrovna dokumentarista. Je to tvůrčí gesto vysílané do veřejného mentální prostoru, jímž se snažím vést rozpravu se světem, který nekončí ve fyzickém prostoru kolem nás, ale jde do vesmíru myšlení.“⁴

Ted', když jsme se zhruba zorientovali v tom, jak lze také dokumentární film nevnímat, musí nutně také následovat všeobecně přijímaná definice a její následné rozvedení. Ale prosím, nezapomeň, čtenáři, že naštěstí neexistuje jednotná definice ničeho. Vztahuji se jen k tomu, co sice není „nejvhodnější termín, ale zatím jej ponecháme.“ Nejvhodněji se pro tyto účely lze vztáhnout k Billu

³ BLÁHOVÁ, Jindřiška. Kdybych Karla Vachka nepotkal, točil bych mnohem větší blbosti. *Časopis RESPEKT*[online]. 11.1. 2021[cit.2021-11-1]. Dostupné z https://www.respekt.cz/kultura/kdybych-karla-vachka-nepotkal-tocil-bych-mnohem-vetsi-blbosti?fbclid=IwAR0VtE2huQp3kpEdKo7DoMay0rswRfJ0hs8knSpxi7Ne-atEdxO32jm_SJI

⁴ Ibidem

Nicholsovi, americkému filmovému kritikovi a teoretikovi. Je nejznámější svou průkopnickou prací ve studiu dokumentárního filmu.

Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu*⁵ věnuje možnostem klasifikace tohoto druhu tvorby celou kapitolu, my si však budeme muset vystačit s následujícím extraktem:

Dokument definuje jako „filmovou formu, která nám vypráví o skutečných situacích a událostech. Týká se konkrétních lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích vyjadřujících věrohodný názor či perspektivu na zobrazované životy, situace a události. Příběhy jsou formovány názorem či pohledem na žitý svět přímo prostřednictvím jasného stanoviska filmaře, jenž se místo vytváření fikční alegorie raději drží známých faktů.“⁶

Jak jsem již výše naznačoval, ani tato definice naštěstí není finální a Nichols, který si je toho vědom, vzápětí přispěchá s doplněním: „Představa o tom, co je dokument, se neustále mění, podléhá otevřené diskuzi napříč institucemi, filmaři, diváky i samotnými filmy... Tuto proměnlivost můžeme vnímat spíše jako důvod k radosti než litovat toho, že dokumentární filmy nelze vměstnat do jedné definice, jež by v sobě zahrnovala všechny různé typy dokumentů. Přispívá totiž k dynamickému rozvoji kinematografické formy. Proměnlivé, neostré hranice svědčí o růstu a životaschopnosti. Úžasná průbojnost a popularita dokumentárních filmů během posledních dvaceti pěti let jsou jasnými doklady toho, že z pohyblivých hranic a tvůrčího ducha se rodí vzrušující, přizpůsobivá umělecký forma.“⁷

Nichols navrhuje jisté dělení dokumentárních filmů, navrhuje způsoby jejich klasifikace do šesti různých módů, které se navzájem mohou doplňovat a prostupovat. Dokumenty si tyto mody osvojují a blíže tak vymezují formy a atmosféry dokumentárního filmu. Na základě tohoto rozdělení vnímá Nichols i různé nároky na etické otázky, které se liší v návaznosti na daný modus, ačkoli si je vědom, že povahy deformace, překroucení a klamání se klenou nad všemi mody dohromady. Tyto mody dělí na výkladový, poetický, observační, reflexivní, participační a performativní.

⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Akademie múzických umění v Praze, 2010.

⁶ Ibidem, s.158.

⁷ Ibidem, s. 159.

V této práci se budeme muset spokojit s rozšířenou definicí modu, který dle mého mínění, zahrnuje i *Maturitu v listopadu*. Jedná se o modus participační. Nichols jej definuje následovně: „Otázky přerůstají do rozhovorů či konverzace, účast do vzorců spolupráce či konfrontace. To, co se děje před kamerou, se stává charakteristickým znakem interakce mezi filmařem a subjektem.“⁸

A závěrem ještě: „V tzv. dokumentárním filmu nejde o to, kolik množství reality se natočí, ale o to, jaká realita se natočí, protože nic než realita se ani natočit nedá.“⁹

V tomto entuziastickém duchu můžeme tento problém základního pojmu opustit, jelikož není předmětem této práce jej obšírněji rozebírat. Povědomí o problému je však podstatné pro další porozumění *Maturity v listopadu*, jelikož film nikdy neměl vzniknout v podobě dokumentární formy; Krejčík totiž původně pořízený materiál bral pouze jako rešeršní podklady pro hraný film, který chtěl na jejich základě realizovat.

⁸ Ibidem, str. 195

⁹ GOGOLA ml, Jan. *Od díla k dění! Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!* In: Hranice (ve) filmu). Praha: Národní filmový archiv Praha, 1999, str. 50.

2.2 Etika

Neodmyslitelnou součástí tzv. dokumentárního filmu je samozřejmě také etika. Ostatně čeho součástí není. Zde také platí, že se nemůžeme spolehnout na nějakou univerzální definici. Je ale nezbytné, abychom se k pojmu opět základním pojmenováním vztáhli, abychom mohli uvažovat nad tragickou souvislostí ve filmu *Maturita v listopadu*. Ředitel gymnázia Josef Čebiš byl totiž po natáčení nalezen otráven výfukovými plyny ve své garáži, druhý den poté zemřel.

Takto uvažuje o etice Jan Sokol: „Na rozdíl od jednotlivých věd, které se snaží kumulovat věcné poznání a rozšiřovat tak lidské možnosti, klade si praktická filosofie otázku, jak těchto možností užívat. Řečeno se Sókratem, jak máme žít. Protože se lidské možnosti s dějinným vývojem výrazně mění, nemůže praktická filosofie nikdy očekávat, že by tuto základní otázku lidského života s konečnou platností vyřešila, a musí se naopak spokojit s tím, že hledá a nabízí zásady či hlediska, podle nichž by pak člověk mohl hodnotit a volit. Filosofické etiky není třeba v obdobích stability, kdy všichni dobře vědí, co mají a nemají, ale právě v obdobích změn, kdy chybí uznávané autority a názory se rozcházejí. Právě proto, že lidské hodnocení a jednání je vždy jednáním ve společnosti a přitom mu v takových obdobích chybí společně uznávané autority a vzory, potřebuje filosofii, to znamená vyjasňování pojmů a hledání obecně přesvědčivých důvodů a argumentů.“¹⁰

Při peripatetické procházce s názvem Etika v dokumentární tvorbě, kdy spolu vedou dialog Tomáš Bojar s Martinem Marečkem, kterou pro dobro světa zaznamenali jakožto zvukový záznam, vykopává Martin Mareček svému souputníkovi Tomášovi následující nahrávku: „Pokusím se nejdřív o nejjednodušší vyjádření toho, za co je vlastně etika považována. A kdyžtak mě – ne tedy jako samozvaný, ale mnou vyzvaný – odborník prosím oprav, doplň. Etika se zabývá zkoumáním konfliktu mezi touhou po naprosto svobodném jednání a vědomím odpovědnosti vůči ostatním.“¹¹

Tento konflikt je důležitý. Budu se mu podrobněji věnovat při analýze daného filmu.

¹⁰ SOKOL, Jan. *Etika a život: pokus o praktickou filosofii*. Praha: Vyšehrad, 2010. Str. 223.

¹¹ MAREČEK, Martin a BOJAR, Tomáš. *Etika v dokumentární tvorbě*. In: *DOK.REVUE* [online]. 18. 10. 2021 [cit.2022-08-07].

Později při procházce v návaznosti nad problematikou vztahu etiky a dokumentárního filmu uvažuje nad Marečkovou definicí dokumentu jakožto „umělecké adaptace reality“ Tomáš Bojar následovně:

„Film – i když bych zase nerad sklouzl k jakémukoli relativismu, což může snadno být ten druhý extrém – je vždy dělaný z nějaké výsostně autorské perspektivy. Jakkoliv se tak třeba netváří, tak vždy nutně, nevyhnutelně je. Jak se říká, že „mýtus, to je pravda sama“, tak film rozhodně „pravda sama“ není. To je nějaká forma adaptace. „Adaptace“ je dobré slovo a vlastně velmi příbuzné je i slovo „interpretace“. Je to vždycky nějaký druh interpretace – už jenom tím, co jsem se rozhodl zarámovat a jakým způsobem rozhoduji o tom, co je vůbec pozoruhodné. Samozřejmě svět před sebou, potažmo před kamerou nějak interpretuji. A i když jen někde položí kameru, tak se nemůžu tvářit, že to ve výsledku není jakýsi druh mého autorského rozhodnutí, a tím pádem i mé autorské odpovědnosti. Protože to, že to můžu a že to chci udělat, ještě nutně neznamená, že jsem to také udělat měl.“¹²

Ještě jinak.

To znamená, opět se k tomu vracím, považuji to za nesmírně důležité, totiž, že pokud natáčení neskrýváme např. pomocí skrytých kamer, vždy se kompletně mění atmosféra. Musíme s tím počítat, pracovat s tím vědomě. Pozorovatel pozorováním ovlivňuje pozorované. S vědomím předešlé věty se zde chci vztáhnout ještě k jedné podstatné větě nebo alternativně k tzv. principu Petera Parkera, je to věta mého dětství, kterou pronesl strýc Ben ke svému synovci Peterovi Parkerovi, komiksovému superhrdinovi, např. ve filmu *Spider-man* (r. Sam Raimi, 2002): "S velkou mocí musí také přijít velká odpovědnost".

Jakkoli byl zdroj tohoto mého poznání profánní a tvrzení je banální, velmi hluboce mě zasáhlo. Ostatně jedná se asi o nejznámější morální imperativ v historii novodobé americké popkultury. V historii lidstva však určitě věta zazněla v různých variacích mnohem dříve. To tvrzení je sice banální, ale já mám tendenci tyto

¹² Ibidem

jednoduché myšlenky zapomínat, myslím si však, že je neustále třeba si je připomínat.

Považuji za důležité vyzdvihnout, že film je autorské pojetí světa kolem sebe. Rámuji. Vybírám. Interpretuji, komentuji. Je to způsob vyjádření. Ať je jeho účel jakýkoli, v žádném případě se nejedná o objektivní znázornění čehokoli, jak se často mylně uvádí, nebo ještě hůř vědomě lže. Dokumentaristé nejsou vázáni nějakým etickým kodexem, příručkou. Na rozdíl od různých médií, které s takovými kodexy operují a své zaměstnance k nim zavazují (např. ČT, Český rozhlas atd.) a kladou hlavní důraz na objektivní podání informací. Dále upravují mnoho přístupů k detailnějším problematikám. Filmař je v tomto ohledu svobodnější, ale dle mého názoru musí být ve svém uvažování a konání také mnohem zodpovědnější. K některým detailům aplikované etiky na dokumentární film se ještě později vrátím a rozvedu je.

Opět platí, že bohužel není předmětem této práce se obecnou etikou obšírněji zabírat, přesto si zapamatujme tyto omezené definice, budou totiž důležité v dalším chápání přístupu Jiřího Krejčíka k analyzovanému snímku *Maturita v listopadu*.

3. Postupy

Nicholsovo rozdělení do jednotlivých modů jsem naznačil v jedné z předchozích kapitol. S trochou vůle a vědomím toho, že žádný z navrhovaných modů není rigidní ohradou, zařadil jsem přesto *Maturitu v listopadu* do participativního. Nichols popisuje, co jako diváci očekáváme při sledování tohoto typu filmu: aktivní postavu tvůrce, který se téměř stává sociálním hercem. Nestává se jím však úplně, protože má neustále v moci kameru, a tedy i moc a kontrolu nad zobrazenými událostmi.

„Dojem fyzické přítomnosti tvůrce zprostředkovaný synchronním zvukovým záznamem výměn názorů mezi filmařem a subjektem přivádí autora na scénu. Očekáváme, že to, co se dozvíme, bude záviset na povaze a charakteru setkání filmaře a subjektu. Můžeme vidět i slyšet, jak filmař jedná a reaguje přímo na místě, v téže historické aréně jako subjekty filmu. Nabízí se mu různé možnosti, může působit jako rádce, kritik, tazatel, spolupracovník nebo provokatér.“¹³

Nichols dále navrhuje určité otázky spjaté s etikou v tomto modu filmu. Ty se týkají vztahu filmaře a sociálního herce (protagonisty filmu), jak na sebe budou navzájem reagovat, jak nakládat s otázkou moci, dělení odpovědnosti. Kam až může autor zajít ve svých otázkách a zdali je zodpovědný za emocionální rozpoložení lidí, které postaví před kameru.

Aspekt přítomnosti autora v obraze ovšem nezaručuje, že film nebude manipulovat, lhát, nebo zatajovat určité informace. Ukazuje nám však něco o způsobu, jakým se autor setkává s těmi, které zpovídá.

„Myšlenka filmové pravdy zdůrazňuje, že jde spíše o pravdivost setkání než o absolutní či nezmanipulovanou pravdu. Vidíme, jak filmař a subjekt řeší svůj vztah, jak se vůči sobě chovají, v jaké formě se projevují moc a převaha, jak hluboké poznání a živý kontakt se z tohoto specifického setkání rodí.“¹⁴

¹³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Akademie múzických umění v Praze, 2010. Str. 201.

¹⁴ Ibidem, str. 202

Film *Maturita v listopadu* je tohoto přístupu docela jasným příkladem. Krejčík zde film uvádí, většinu času je pak přímo v záběrech a drží mikrofon u úst hovořících protagonistů.

Jak jsem již zmínil, film původně neměl vzniknout v dokumentární podobě, což je na Krejčíkově přístupu minimálně stejně pozoruhodné jako pozice, kterou k ostatním protagonistům filmu zaujal.

Fakt, že původní materiál Krejčík pořídil jako rešeršní dokazuje i vyjádření Československé televize reagující na text s názvem *Sebevražda ředitele gymnázia*, který se v pátek 2. února 1990, tedy ještě v týdnu po pondělním natáčení, objevil v Rudém právu. Tento krátký článek informuje o faktu, že sebevražda následovala po natáčení, přičemž se odkazuje na údajné obsáhlé sdělení náčelníka obvodního oddělení VB v České Třebové mjr. dr. Bohumila Hotaře:

„K natáčení v gymnáziu mjr. Hotař sdělil, že byl pozván na 14.30 do auly, kde již bylo na sto studentů, pedagogický sbor, rodiče apod. K veřejnému shromáždění podle jeho slov došlo na základě dopisu žáků gymnázia, rozeslaného na různé instituce, který kritizoval ředitele za jeho činnost po 17. listopadu. Na rozdíl od některých mluvčích tříd se ředitele při shromáždění zastali někteří učitelé. To vše probíhalo před kamerou ve škole od dopoledne až asi do 17 hodin.“¹⁵

Vyjádření Československé televize se především brání naznačování souvislosti mezi úmrtím ředitele gymnázia a údajným natáčením televize a uvádí k tomu vysvětlení: „Studenti školy se obrátili 18. prosince 1989 na občanská fóra v Praze a Hradci Králové i osobně na režiséra Jiřího Krejčíka dopisy se žádostí o pomoc, které signalizovaly, že konflikty mezi studenty a ředitelem gymnázia mohou obsahovat velké mravní a občanské téma. ČST akceptovala iniciativu režiséra Krejčíka a podpořila jeho autorskou potřebu osobního seznámení se skutečnostmi na místě, jejich hlubšího objektivního objasnění a sběru materiálu. K tomuto účelu zajistila spolupráci kameramana Jiřího Vojty a záznamovou techniku a v zájmu zvážení možnosti dalšího postupu zainteresovala na sběru materiálu dramaturga Miloše Smetanu. Průběh veřejného shromáždění v aule gymnázia v České Třebové,

¹⁵ Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. Praha: [s.n.], 01.02.1990, 70(27). s. 3. ISSN 0032-6569. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3a7360d0-f1b6-11e5-aa35-005056822549>

serióznost, důstojnost, objektivitu a především snahu dobrat se pravdy osvědčuje mnohahodinový obrazový a zvukový záznam. V žádném případě, jak bylo na místě opakovaně zdůrazněno se nejednalo o natáčení dokumentárního pořadu štábem ČST, ale pouze o autorský sběr materiálu k případnému uměleckému filmu za pomoci moderní audiovizuální techniky."¹⁶

Instituce se logicky brání případným právními konsekvencím, případně pravděpodobně také poškození svého jména. Upozornil bych však na zvolenou formulaci, kterou Krejčíkovo natáčení obhajuje: serióznost, důstojnost, objektivita a především snaha dobrat se pravdy. Pozoruhodný je také fakt, že vysloveně odmítá, že by se jednalo o dokumentární natáčení, nýbrž o sběr materiálu k případnému uměleckému filmu.

Krejčík následně s materiálem neúspěšně oslovoval různé instituce s touhou použít získaný materiál pro účely napsání scénáře k hranému filmu. Určitou náhodou na sebe narazili s Vítem Janečkem, kterému pak Krejčík odhalil materiál. Vít Janeček pak přivedl Krejčíka s materiálem za Karlem Vachkem a společně pak oslovili Jana Gogolu ml., který tehdy působil jako dramaturg v tvůrčí skupině Anny Beckové a Vladimíra Branislava.

„Mě s tím oslovili Vachek a Janeček, že tady existuje ten materiál, já jsem se na něho podíval, mělo to několik hodin. Myslím si, že ten hrubý materiál má pět nebo šest hodin. Tak jsem se sešel s Krejčíkem, abychom se domluvili v jaké podobě by se to zpracovalo.“¹⁷

Netrvalo však dlouho a s Krejčíkem vyvstala první potíž:

„Domluvili jsme s Krejčíkem na tom, že by se ten materiál sestříhal a dotočili se postoje těch pamětníků k té události a tam vznikl rozpor v tom způsobu těch dotáček. A tady se toho Krejčíka nepodařilo přesvědčit o tom, aby to proběhlo jinak, on to chtěl udělat tak, že se s tím studentstvem potkal předem.“¹⁸

¹⁶ Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. Praha: [s.n.], 02.02.1990, 70(28). s. 3. ISSN 0032-6569. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:d2598170-f578-11e5-afde-005056820560>

¹⁷ GOGOLA, Jan. Rozhovor [audioarchiv autora], 15.4.2022

¹⁸ Ibidem

Tomáš Kudrna, který působil jako Krejčíkův asistent režie, komentoval způsob následovně:

„Tu nahrávku z toho, jak si Jiří Krejčík povídá s těmi studenty jsem potom dal Jiřímu Krejčíkovi a ten si to naposlouchal a z toho, co ty studenti říkali si vyzobal některý promluvy a napsal na psacím stroji jakoby jejich vyjádření.“¹⁹

Krejčík tak částečně dostal své touze natočit hraný film, minimálně v této podobě dotáček. Přepsaná vyjádření totiž donutil při dotáčkách odříkat bývalé studenty způsobem, jako by to byli profesionální herci.

„Krejčík po těch lidech chtěl, ne aby řekli znovu ten svůj pohled na ty události, ale aby odcitovali ten text. Ten, který už jednou přece řekli, v té Praze na FAMU. „Ne, ne, takhle to nebylo. Takhle jste to tam tehdy neřekla. Musíte znovu se podívat do toho scénáře a řekněte to tak, jak je to v tom scénáři, vždyť jsou to vaše slova.“ Ono se to ale nedařilo, protože ty lidi nejsou herci. To jsou prostě tři křehké dívky a jeden mladý muž, žurnalista, ale na to, aby říkali text, který jim někdo dá, byť to nějak zachycuje jejich myšlenky, tak to prostě není úplně jakoby dobrý postup. A bylo to vlastně trápivé. Bylo to trápení pro ně. Dokonce ta Andrea Hostýnková se u toho rozplakala, to natáčení opustila a za asi dvě hodinky přišla zpátky se svými rodičema, který se přišli zeptat, co se děje, proč tady Jiří Krejčík stresuje jejich dceru, takže tam vznikla ještě jistá debata a napětí mezi Krejčíkem a těma rodičema.“²⁰

Petra Keprtová i Libor Tampier, tehdejší studenti gymnázia, se kterými jsem také vedl rozhovory pro účely této práce, oba zmiňovali, že Krejčík tuto metodu aplikoval, byla to jedna z jejich intenzivních vzpomínek. Bohužel nemám prostor se nyní k jejich výpovědím zvlášť vztahovat, vydalo by to na celou vlastní kapitolu. Opět: berme to všechno jako východisko pro další práci!

Krejčík měl sestříhat materiál už někdy v tom roce 1990, mohlo to být hned. Hraný film mohl třeba vzniknout později. Ostatně Werner Herzog to tak také dělal, že v podstatě stejné příběhy točil jako dokumenty a pak je realizoval jako hrané filmy.

¹⁹ KUDRNA, Tomáš. Rozhovor [audioarchiv autora], 8.7.2022

²⁰ Ibidem

Za další signifikantní zkušenost vzhledem ke Krejčíkovým postupům považuji úsměvnou vzpomínku Jana Gogoly ml., který s Krejčíkem absolvoval vyhrocenou debatu nad způsobem stříhu materiálu. Krejčík totiž původně nepředpokládal, že by užíval ve výsledné podobě filmu delší kusy, hledání kamery, nejisté okamžiky, které ale film naopak oživují. Chtěl využít jen určité kusy, ke kterým by se pak v dotáčkách protagonisté znovu vyjadřovali.

„Tady ten moment si myslím že je dost rozhodující pro podobu toho filmu, protože já jsem tam přišel po pár dnech, co oni byli ve střižně a pustili mě asi dvacet minut nebo pětadvacet minut a ten Krejčík to stříhal tak, že vyhazoval všechny momenty, kde se kamera zachvěla, otřásla, kde byl stín, kde byla tma nebo kde dlouho trvalo, než někdo přišel do středu toho sálu. Já jsem se lekl, protože jsem měl obavu, že ten materiál svým způsobem zničí. A nastala poměrně vyhrocená debata v té střižně, kdy on měl pocit, že ho nutím do nějakého amatérismu, že to, co mu navrhuju, tak to uškodí tomu filmu a pak usnul. Tak z toho znaven a nebo to zahrál, že usnul. Samozřejmě to je také možné, protože on byl velký pankáč a showman a hráč, v tom širším slova smyslu. V každém případě, myslím si, že s tím Martinem Steklým, během nějaké hodiny, hodiny a půl, co tam tak jako dřímal nebo spal, jsme sestříhli prvních deset až patnáct minut prostě jinak. V těch delších záběrech a pak jsme mu to pustili a on teda s takovým jako brbláním poznamenal, že něco na tom je, ale že jde tedy o velmi závažnou věc, kterou je zapotřebí promyslet a zvážit s určitým odstupem. A on to s tím odstupem dá se říct do značné míry přijal a tím si myslím, že se dostalo do toho filmu to, v čem to bylo od začátku intenzivní, aby se do toho filmu přeneslo to napětí, to drama, ta hraniční situace, proč ta děcka vystoupila do riskantní situace, postavila se té autoritě, té moci, poprvé v životě ve veřejném prostoru, veřejném kontextu, poprvé v životě a to je to, co toho Krejčíka až dojalo, ale myslím si, že nás to zasáhlo i ostatní, že nás to zasáhlo všechny, ten étos těch děcek šestnáctiletých, sedmnáctiletých, najít tu odvahu a tu schopnost taky, protože tam je důležité, to, že oni dokážou i formulovat a zdůvodnit i svoje postoje a taky, že dokážou být spolu, zastat se toho druhého a díky tomu tam oni tu moc, reprezentovanou tím ředitelem, a tím majorem bezpečnosti rozloží. A usvědčí je z toho mocenského manipulativního jednání konkrétními argumenty, důkazy, svědectvími.“²¹

²¹ GOGOLA, Jan. Rozhovor [audioarchiv autora], 15.4.2022

Tento zážitek Jana Gogoly ml. velmi zasáhl také mne. Od určité chvíle během svého studia, jsem začal milovat zdánlivé chyby během svých natáčení, protože mě pokaždé překvapily. Když bylo něco tak, jak jsem si nepřál, zjistil jsem po chvíli vztekání, že je to mnohem lepší, než co bych vymyslel sám. Krejčíkova nevole takové chyby připouštět do tvorby mohla znamenat zkázu celého filmu!

Vzhledem ke kontroverznímu stínu *Maturity v listopadu* bych závěrem chtěl uvést jednu kuriozitu, která se týká záhadné role střihače filmu. Během rozhovoru s Janem Gogolou ml. jsem narazil na rozpor v jeho paměti s podobou titulkové listiny filmu. V titulcích totiž nese zásluhy za střih filmu člověk, který se jmenuje Zdeněk Buk. Při pátrání v archivu České televize skutečně dohledali, že na výplatní pásce toto jméno figuruje, nic dalšího se mi k němu však nepodařilo dopátrat. Nejsem si vědom, že by měl nějakou filmografii. Jan Gogola ml. se domnívá, že film s Krejčíkem stříhal Jan Petras, nebo Martin Steklý. Tomáš Kudrna pak zmiňoval, že má pocit, že ve střižně byl ještě někdo jiný. Anna Becková se již taktéž nepamatovala. Zdeněk Buk je podle mě technik a skutečný střihač se z titulkové role vyňal, protože mu film přišel kontroverzní, ale je to pouze moje spekulace.

4. Rozpor mezi dokumentární a hranou *Maturitou v listopadu*

Po uvedení na festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě v říjnu roku 2000 se Andrej Stankovič vyjadřoval k filmu v článku v Lidových novinách reflektujícím proběhlý ročník festivalu. Pár odstavců, které filmu věnuje nesou nadpis „Šťastná chvíle dokumentu”.²² *Maturita v listopadu* byl film, který podle Stankoviče na Jihlavě „vzbudil největší rozruch, ovšem spíše než vlastním ztvárněním pohnutou historií svého vzniku a jeho ojedinělým momentálním ohlasem.”²³ Stankovič se vymezuje vůči svému kolegovi spoluprotci Jiřímu Cieslarovi, který se nechal slyšet, že za smrt ředitele nese vinu právě Krejčík, kterého nařkl z narcismu a morálního soudu nad tímto ředitelem. „Ve své poznámce ve festivalovém bulletinu si ukřivdění stýská, že toto jeho rozhoření (které je v této záležitosti jediným „morálním soudem”, a to nad Jiřím Krejčíkem) nikdo nepochopil, ani „studenti, kterých si váží”.²⁴

Sám Stankovič vzápětí popisuje, jak nad filmem smýšlí on sám: „Dokument *Maturita v listopadu* vděčí za svůj vznik šťastné chvíli, jakkoli je spojován, někdy i zlomyslně, s nešťastnou náhodou. Naopak, je šťastnou náhodou, že film nevznikl jako hraný.”²⁵

Ve filmu Karla Vachka *Bohemia Docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)*²⁶, který je uveden ve stejném roce jako *Maturita v listopadu*, můžeme režiséra Krejčíka pozorovat sedícího pod stanem v imitaci městečka z westernových filmů, jak se na Vachka rozčiluje za to, že s ním improvizovaně debatuje na téma jeho záměru realizovat *Maturitu v listopadu* jako hraný film. Ten film stojí za to vidět, dopustím se tedy určitého zkráceného extraktu:

VACHEK: A pane režisére, vy jste natočil materiál v nějaké škole, se studenty, kteří dělali revoluci.

KREJČÍK: No, to jsem natočil.

VACHEK: A k čemu vám to bylo?

²² Lidové noviny: založeny 1893 - obnoveny 1988: [Vydání Praha]. Praha: Lidové noviny, 02.11.2000, 13(255). s. 28. ISSN 0862-5921. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:29a85b40-ac16-11ec-8458-5ef3fc9bb22f>

²³ Ibidem

²⁴ Ibidem

²⁵ Ibidem

²⁶ *Bohemia Docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)*[film]. Režie Karel VACHEK. Česká republika, 2000.

KREJČÍK: K ničemu to nebylo. K ničemu. To je dlouhá anabáze. Tam byli STBáci. Ten materiál byl odsouzen nespátřit světlo světa. A to bylo proč? Poněvadž generální ředitel televize byl zavázanej STB.

VACHEK: A to znamená, že kdybyste ten materiál sestříhal, tak by vám sloužil k tomu, že byste z něj udělal hranej příběh. Chtěl jste podle něj dělat hranej příběh.

KREJČÍK: No, to jsem chtěl. To jsem chtěl. Marně.

VACHEK: Vždycky si myslím, že ten příběh měl být o vyšším principu mravním.

KREJČÍK: Ne, to je nesmysl, to je všechno nesmysl, přátelé. A materiál v hajzlu. V hajzlu materiál. Ja nevím, co bych říkal teď. Já jsem říkal: připravme se na to. Já když něco dělám, tak musím vědět, kam to spěje. Za první, za druhé, za třetí. Já nemůžu takto improvizovaně.

Kolem Krejčíka pod stanem zuří rodeo a uvažuje, že tento materiál získá cenu, až teprve po jeho smrti.

KREJČÍK: Četli jsme, že u vás v gymnáziu v České Třebové – netočte to ale! - spáchal sebevraždu ředitel Josef Čebiš. Všichni, kteří jste se na jeho smrti podíleli, jiné jméno pro vás neexistuje, než že jste vrahové. Věřte, že jste vrahové. Dějiny vám to nezapomenou. Je to revoluce sebevražd pod hlavičkou Občanského Fóra. Měli by vás ukázat v televizi, nebo se sami představit. My ale nezapomeneme, tomu věřte!”

VACHEK: To jsou reakce na to, co jste točil.

KREJČÍK: Ne, co jsem točil, to oni neviděli, ale že ten ředitel zemřel. A oni ti komunisti byli přesvědčeni, že jsme ŠLECHETNÉHO KOMUNISTU DOHNALI K SMRTI!

VACHEK: Vy jste teda měl dohnat k smrti.

KREJČÍK: Ano, přišel do gymnázia KRVEŽÍZNIVĚJ REŽISÉR Z TELEVIZE. Já, Krejčík. A dohnal šlechetného komunistu k smrti. Tak o tom to je.

VACHEK: Přitom já jsem ten materiál viděl, vy jste pátral jen potom, jaká je pravda.

KREJČÍK: Ti studenti mi psali dopis, prosí, abychom tam zasáhli. „Prosím vás, pomozte nám! Spousta lidí ještě nevěří, že jejich éra už je nenávratně pryč. Že už nemají neomezenou moc nad osudy ostatních, maličkých lidí. Je to tu celkem ještě při starém. Kdo je v KSČ, tak tu má ještě stále velké slovo, prosím Vás, pomozte nám.” Tak jsem tam jel.

VACHEK: V devadesátém roce.

KREJČÍK: Tak jsem tam jel, když prosili, jako jim pomoci! Ale tohle jsme si měli říct předem, pane Vachku, a ne takhle kousat koláč okolo a to hlavní sousto nám uteče!

VACHEK: A co jste tam proved?

KREJČÍK: JÁ JSEM TO NATOČIL! Jak to bylo, nic jsem neproved.

VACHEK: Řekněte nám, jak to vlastně bylo. Zhruba jenom.

Po chvíli Krejčíkova rozčilování se nad protékajícím materiálem se scéna vrací k tématu *Maturity v listopadu*.

KREJČÍK: Byl to zajímavý příběh. O tom, jak děti dělali revoluci. Sametovou revoluci. Ale oni to mysleli upřímně, doopravdy. A tam se zjevily ty věci potom. No a to jsem točil. A pak přišel ke mně dramaturg v televizi, jmenoval se Smetana. Komunista. A říkal: „Co to děláte tady? Vždyť to je pranýř. Vy je přibíjíte na pranýř.“ Já je přibíjel. Já je přibíjel. Voni se přibíjeli totiž sami. Já jsem uvažoval, že když jsem teda uštvat tohoto člověka k smrti. Za půl dne. Kdyby mi takhle byli zjednali. Ještě pár jich uštvat. Těchto komunistů. To by byl záslužný čin. Kdyby se to podařilo.“

Tuto Krejčíkovu reflexi událostí, myslím si, je potřeba brát s rezervou, humorem a odstupem, které byly i Krejčíkovi přece vlastní. Byl to svého druhu komediant, velký hráč, dramatik. Jeho přednes i figura cloumající člověkem i takto zprostředkovaně, přes obrazovku. Těžko však říct, proč tolik odmítal vztáhnout se nějakým způsobem ke smrti ředitele. V rozhovoru s Janem Gogolou ml. jsme se k tématu smrti Josefa Čebíše dopracovali skrze podobu dotočeného materiálu po letech od událostí v tělocvičně gymnázia:

„Já si každém případě myslím, že ta podoba těch dotáček je nějaká dílčí chyba, nebo to si myslím, že je výrazná chyba, že se Krejčík k té smrti nevztáhne v tom filmu. Já jsem ho k tomu vyzýval několikrát a nikdy jsem nepochopil tu jeho nechuť. A můžu se jen dohadovat, protože on tady na to striktně odpověděl, že nikoliv a nebyl o tom nějak ochotný hovořit a já si myslím, že on měl obavu z toho, aby to nevyznělo, že přisuzuje sobě nebo těm děckám nějakou vinu. Jenomže já

si myslím, že to vy se můžete k tomu vztáhnout tak, že to z toho bude zřejmé, že to tak nevnímáte. A toto si myslím, že v tom filmu chybí v tom konci.”²⁷

Této tezi Jana Gogoly ml., totiž že měl Krejčík obavu, aby to celé nevyznělo, že má on nebo studenti na smrti podíl, nasvědčuje i zkušenost asistenta režie Tomáše Kudrny, který se na základě spolupráce na *Maturitě v listopadu* s Krejčíkem domluvil, že rozpracuje námět na hraný film a zkusí film realizovat tentokrát společně. Tomáš Kudrna tedy napsal rozšířenou synopsi, scénář už ale nevznikl, jelikož se poté s Krejčíkem rozkmotřili. Kudrna totiž do synopse zakomponoval také roli režiséra, který přijíždí do malého města, kde se příběh odehrává a na konci filmu má zemřít ředitel školy. Studenti si to pak vyčítají, což vyústí v rozporuplné pocity ze vstupu do porevolučního období.

Kudrnova zamýšlená synopse je však v rozporu s tou, kterou vytvořil Jiří Krejčík a asistent režie vzpomínal, že Krejčík s jeho pojetím nesouhlasil:

„On to odmítal, mně zase přišlo, že to je důležitá součást. Protože on je vlastně hrozně klíčovou součástí toho příběhu. Jako nebýt Krejčíka, tak ten ředitel nekončí tou smrtí. A to je nějaký poznamenání dalšího osudu a smýšlení těchto studentů. V mých očích musel být jednoznačně součástí toho příběhu, protože on ho iniciuje, on ho rozfoukává a je jeho hybatelem, aktivní součástí. Čili já jsem to nechtěl dělat jenom o tom, jak studenti dělají revoluci a ředitel jim v tom brání, ale abych do toho mohl zakomponovat i ten tragický konec, tak bylo zapotřebí do toho zakomponovat i Krejčíka.”²⁸

V synopsi zamýšleného hraného filmu, kterou Jiří Krejčík sepsal v červnu 1991, kterou jsem získal z archivu Tomáše Kudrny, není o postavě režiséra zmínka a příběh vynechává i smrt ředitele. Krejčík se tedy svým způsobem vyňal z příběhu. Film, alespoň dle námětu, měl končit na Václavském náměstí, kde se sešli studenti gymnázia malého města a všichni studenti naší vlasti, kteří tam přivedli národ k manifestaci.

„Na náměstí, na obrovském autu je připravena kovová socha Stalina. Je vyzdvíhena jeřábem do výšky, ocelová lana drží kovový kolos. Stalin v nahnuté

²⁷ GOGOLA, Jan. Rozhovor [audioarchiv autora], 15.4.2022

²⁸ KUDRNA, Tomáš. Rozhovor [audioarchiv autora], 8.7.2022

poloze se otáčí nad davem shromážděným na náměstí. Tyran lidstva se zdviženou rukou, kterou kynul průvodům zotročených davů při májových přehlídkách na Rudém náměstí se nyní otáčí jako oběšenec... Jsou zde gymnasté, oni stateční i oni váhající a bázlívi, jejich učitelé, rodiče, přátelé, celé malé město. Zpívají onu píseň, kterou zpívali studenti na Národní třídě, krátce než nastal masakr, který rozpoutala politická zvůle minulého vládnoucího režimu: „Jednou bude líp!“, zpívá celé náměstí...”

Krejčík tuto velkolepou scénu nechává pozorovat i ředitele, kterému se hroutí jeho svět.

„Je tu i zaražený ředitel gymnasia, který si konečně uvědomuje, že je konec totalitní moci a zvůle, které přisluhoval a pomáhal, aby se udržela u moci. Kovový Stalin se pomalu otáčí nad zpívajícími lidmi! Jednou bude líp...“, zní píseň... hymna naší revoluce, revoluce, která dala impuls celému národu... Nad hlavami jsou vztyčeny tisíce rukou se zdviženými dvěma prsty... „Jednou bude líp...!“

Tomáš Kudrna ve svém rozšířeném námětu z prosince roku 2001 postavu do děje zakomponoval způsobem, který vychází z žité reality tehdejšího gymnázia v České Třebové, tedy příběh, který víceméně známe. Film se navíc soustředí na postavy studentů a jejich vzájemné a rodinné vztahy. Na konci zamýšleného filmu je ředitel stále ve funkci, Kudrna ve filmu opracovává jeho vztah se synem, který k němu ztrácí poslední zbytky úcty, když se dozví, že ředitel udržuje milenecký vztah s jednou bývalou žačkou podobného věku jako je on sám. Syn si přeje, aby se jeho otec nahlédl, a tak zařídí, aby do gymnázia přijel uznávaný režisér Pekař. Ten v situaci vidí výtečný námět, proto přijede s kameramanem a VHS kamerou, aby posbíral rešeršní materiál pro svůj celovečerní film. Před jeho příjezdem nechává synovi ředitele jedna studentka vzkaz, že režisérova pomoc již je zbytečná, jelikož byl ředitel v tajném hlasování odvolán. Ředitelův syn si však vzkaz nikdy nepřečte.

Dojde k setkání gymnázia v podobě, jakou známe z *Maturity v listopadu*, jen s postavou ředitele Kudrna nakládá smířlivěji a dovolí jí nahlédnout se.

„V průběhu setkání je naplněn sérií obvinění, obhajování a usvědčování. Ředitel před celým shromážděním uznává, že chyboval. Pekař je s natáčením spokojen a

děkuje Adamovi za to, že ho sem pozval, oba se záhy dozvědí, že ředitel byl sesazen již před jejich příjezdem.”

Po natáčení nalezne ředitele jeho syn v garáži přiotráveného výfukovými plyny. Následně ředitel zemře. Režisér, vzhledem k naladění společnosti, nemůže natočit svůj hraný film. Přesto znovu jede za studenty gymnázia, pátrá po okolnostech ředitelovi smrti a promítá studentům části natočeného materiálu doufaje, že získá další podklady. Ředitelův syn si vyčítá, že režiséra pozval a zapříčinil tak otcovu smrt. S režisérem se pohádá, vychladnou jeho vztahy s kamarády. Na jeho revoluční snahy padá hořká pachuť a on pak zpochybňuje, zda-li má smysl konat, když se dobrý úmysl může tak snadno zvrátit ve svůj opak.

„Je nemožné v tuto chvíli říct, jak Adamův příběh skončí. Cokoli napíše se může při psaní scénáře ukázat jako hloupost nebo naivita. Ponechávám tedy závěrečný Adamův krok bez konkrétního zápisu. O jeho podobě ať rozhodne scénarista nebo příběh sám.”

Tak zakončuje svůj rozšířený námět Tomáš Kudrna. Jeho vztahy s Krejčíkem posléze ochladly. Kvůli rozporu v námětech, ale také z důvodů rozcházejícího se smýšlení nad přístupem k režii.

„On mi nabízel, že to napíšeme spolu a budeme to spolu režírovat, ale já když jsem si vybavil jeho režijní metody v České Třebové, tak jsem si říkal: je to sice velký jméno, ale tady já bych u tý režie bejt nechtěl. Pod to bych se nepodepsal. Takže jsme se nakonec neshodli a zůstalo jenom u té synopse, která z větší části byla psaná mnou, než že by jsme to psali dohromady.”²⁹

Tomáš Kudrna tím naráží na podstatnou zkušenost s podobou tzv. dotáček, neboli natáčení přidaného materiálu po letech pro účely stříhání *Maturity v listopadu*.

Faktem zůstává, že Krejčík se ke smrti ředitele odmítal vztáhnout jinak, než že na konci filmu *Maturity v listopadu* zpochybňuje, že šlo o sebevraždu. Zmiňuje, že: „Některé okolnosti související se smrtí ředitele gymnázia jsou po mém soudu značně rozporné. Pan Čebiš byl nalezen ve své garáži otráven výfukovými plyny

²⁹ KUDRNA, Tomáš. Rozhovor [audioarchiv autora], 8.7.2022

někdy kolem deváté hodiny večer. Zvlášť pozoruhodné je, že ty dveře byly pootevřené. A tuto okolnost vyšetřovatel nezkoumal. Stejně tak byly pominuty některé další vážné okolnosti, které nakonec zpochybňují, jestli to nakonec byla sebevražda.”³⁰

Možná, že kdyby byl Krejčík ochoten se ke smrti ředitele vztáhnout i jinak, nedal by by tolik příležitosti těm, kteří se vůči Krejčíkovi za toto natáčení a následný film, vymezovali. Ptal jsem se asistenta režie Tomáše Kudrny, jestli si nevzpomíná, že by o tom režisér někdy mluvil:

„Ne, ne, ne.. a to mě taky mrzelo. Protože já bych ho nehnal k odpovědnosti za to, že způsobil smrt... smrt „dobrého komunisty“ ředitele gymnázia... ale jako byl součástí toho příběhu. Přijel tam, tu situaci nějak otevřel, vytvořil příležitost, kdy bylo možné toho Čebiše konfrontovat. On konfrontován byl, pravda vyšla najevo a dotyčný to neunesl a prostě si potom pustil motor v garáži a otrávil se. A samozřejmě, že za to nemůže Krejčík, nemůžou za to studenti. Ale nebýt jich tak tomu nedošlo. A mně přišlo, že on to vůbec nevidí a nechce vidět.”³¹

Zeptal jsem se, jak by to podle něj mohl Krejčík formulovat:

“Hele takhle, ten člověk, ten Čebiš neunesl to, že... já nevím, kolik mu mohlo bejt... ale dejme tomu, že třeba 20, 25 let se podílel na nějakém režimu, kterej nebyl slušnej, rozhodně lidem život neulehčoval, spíš naopak, strpčoval a v tom lednu 90 to vyšlo najevo, že to bylo celý špatně. A ten člověk byl konfrontovanej s tím, že jeho 20ti, 25ti letá učitelská a politická dráha je vlastně úplně marná, a že jsou to zmarněný léta. A tíže toho nahlédnutí tý pravdy pro něj byla tak enormní, že jí neunesl, že teda tomu uniknul tou sebevraždou. A mě by vlastně stačilo, kdyby ten Krejčík řekl, že jo, ano i já v tom mám jistou roli, která je možná nakonec i ušlechtilá v tom smyslu nasvícení pravdy. Ale nelíbilo se mi, že on se předtím úplně zavřel a řekl: „Ne, s tím já nemám nic společného a možná dokonce to bylo jinak celé! tak třeba to byla i vražda, vždyť ty dveře byly jinak pootevřené, než jak je mohl vlastně pootevřít nebo zavřít...” No a já jsem ho vnímal z tohohle důvodu velmi problematicky, protože jsem tam postrádal nějaký sebenahlídnutí, nějakou sebereflexi, sebevidění, který by bylo upřímný a přesný. Naopak mě spíš trápila a

³⁰ Maturita v listopadu [film]. Režie Jiří KREJČÍK. Česká republika, 2000.

³¹ KUDRNA, Tomáš. Rozhovor [audioarchiv autora], 8.7.2022

šťvala ta role tý oběti, proti který se jako spikli mocní a jejíž útrapy je potřeba ještě trošku jako opepřit. A on si prožil svoje a to vůbec nezpochybňuji. Jemu ten režim opravdu ublížil. I včetně Otakara Vávry, který mu komplikoval kariéru, jak to jen šlo, už v padesátých letech. No, ale jistá zabeđenost v tomhleto sebenahlídnutí mně přišla na něm mrzutá.“³²

Rolí oběti myslí Tomáš Kudrna fakt, že se Krejčík deset let po natočení materiálu marně pokoušel hraný film realizovat. Této roli nasvědčuje např. úsměvné postskriptum na závěr textu uvádějícího synopsi zamýšleného hraného filmu, které je ovšem už z června roku 1990. Krejčík si pár neúspěšných měsíců ve shánění prostředků na psaní scénáře vysvětluje dokonce i temnými silami, které jsou patrné všude, kde se něco dobrého děje. Celou stížnost zakončuje následovně:

„Doufáme, že nám snad pomohou film realizovat JAPONCI! Když nám JAPONCI nepomohou, vlastní síly a finanční prostředky nám nestačí.“

Abychom se vrátili k tématu rozporu podoby výsledného dokumentárního tvaru se zamýšleným hraným filmem, tak, jak si jej přál realizovat Krejčík, můžeme si položit několik otázek. Obloukem se nyní vrátím ke Karlu Vachkovi, respektive k vyjádřením jiných autorů k jeho způsobu práce při natáčení filmu, který by se v tomto případě dal vytknout i intervenci Jiřího Krejčíka:

„Častá výtká byla, že jeho intervenční a invazivní styl, kdy zasahuje do reality a ukazuje se před kamerou, křiví dokumentární formu...

Jan Gogola ml.: Princip intervence může být naopak férovější, otevřenější a upřímnější v tom, že zviditelňuje kým, jak a proč je film dělán.

Martin Mareček: A co je ta pravá, pravdivá forma? Vachek, který s někým polemizuje před kamerou, nebo vydávání nahraných scén či pečlivě seřazených mluvících hlav za dokumentární zachycení reality? V tom jsem se ho zastával. Dostává naloženo za něco, co je obnažené, bezelstné a podněcující k přemýšlení – a tam, kde se švy zakrývají, to kdekdo nekriticky přijímá.“³³

³² Ibidem

³³ BLÁHOVÁ, Jindřiška. Kdybych Karla Vachka nepotkal, točil bych mnohem větší blbosti. *Časopis RESPEKT*[online]. 11.1. 2021[cit.2021-11-1]. Dostupné z <https://www.respekt.cz/kultura/kdybych-karla->

Jako jakousi explikaci k formě podoby hraného filmu můžeme vnímat část rozhovoru mezi Janem Gogolou ml. a Jiřím Krejčíkem v Lidových novinách, který vyšel v týdnu před odvysíláním *Maturity v listopadu* v televizi. Krejčík odpovídá na dotaz, jestli by podle něj gesto filmu vyznělo jinak, kdyby ho zpracoval hranou formou:

"Maturitu v listopadu jsem promítl také některým hercům, kteří žasli nad přesvědčivostí jednotlivých postav a vyjádřili se v tom smyslu, jak by bylo obtížné je herecky ztvárnit. Jinak já jsem počítal, že bych část dialogů ponechal, že by některé role mohly hrát skutečné osoby, a s tímto záměrem jsem také před deseti lety napsal scénář, ve kterém jsem dopsal situace, jichž se aktéři tehdejšího setkání v aule gymnázia jen dotkli a které se týkaly třeba událostí v rodinách. Například jeden z aktivních studentů, který mě mimo jiné chce dnes za zveřejnění materiálu údajně ubližujícího lidem žalovat, přijel po 17. listopadu z Prahy nadšený domů, ale rodiče byli zoufalí, že ho vyhodí ze školy a že si zničil život, a druhý den ho zamkli a nepustili do školy, aby se do ničeho nezapletl." ³⁴

O této zmiňované žalobě jsem bohužel nedohledal žádné další informace.

Jan Gogola ml. odpovídá, že z původní představy vyplývá, že se chystal k prolnutí nejasné hranice mezi postupy hraného a dokumentárního filmu.

"Mým cílem bylo jakési dokumentární drama, snad zázračné v tom smyslu, že by z reálných situací reálných postav povstalo nadčasové gesto. Materiál by mohl i původně zůstat v dokumentárním tvaru, ale hraný film se asi točí proto, že v něm zpracováváte dění, které nelze zaznamenat dokumentárně, což je třeba případ zmiňovaných rodinných událostí nebo telefonátu mezi ředitelem školy a velitelem VB, ve kterém ředitel v souvislosti s demonstrací před gymnáziem nepochybně majora žádal, aby proti studentům zasáhl. Dokáží si v podstatě představit, že by bylo možné kombinovat dokumentární pasáže s hranými sekvencemi." ³⁵

vachka-nepotkal-tocil-bych-mnohem-vetsi-blbosti?fbclid=IwAR0VtE2huQp3kpEdKo7DoMay0rswRfJ0hs8knSpxi7Ne-atEdxO32jm_SJI

³⁴ Lidové noviny: založeny 1893 - obnoveny 1988: [Vydání Praha]. Praha: Lidové noviny, 20.04.2000, 13(94). s. 28. ISSN 0862-5921. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:43040320-a453-11ec-8458-5ef3fc9bb22f>

³⁵ Ibidem

Krejčík odbíhá jinam, možná proto, aby se vyhnul další otázce, která by mohla vést až k odhalení úmyslu vyjmout sebe sama ze zamýšleného hraného filmu. Nicméně ke konci rozhovoru Jan Gogola ml. položí otázku, zdali je Krejčík moralista: "Jestli se tak jevím, tak je to politováníhodné, protože mně jde o morálku ve smyslu pravdy, spravedlnosti a slušného chování, a kdybych se měl vyjádřit metaforicky a vulgárně zároveň, tak já nemohu vyjít s opilci, kteří střídají naříkání s žoviálním plácáním po zádech. A nemorální lidé se chovají jako opilci v tom smyslu, že jsou nepevní. Moje slabina, co se společenského uplatnění týče, spočívá také v tom, že nedovedu vyjít nejen s morálními opilci, ale ani s darebáky a ničemy, kteří fušují svoji práci. Jinak nadčasovost morálního gesta spatřuji v tom, že hrdina jeho prostřednictvím přesahuje svoji dobu, že tímto gestem ztělesňuje ideu, která se staví tlaku osudu i společnosti. Když člověk nepodstupuje určité vážné morální konflikty, tak nežije, ale přežívá a lidské špatnosti tak v podstatě podporuje."³⁶

Nakonec Krejčík zakončuje celou svou pomyslnou explikaci: "Kromě občanské povinnosti máte ovšem samozřejmě i povinnost uměleckou, která se projevuje ve vnitřní přesvědčivosti filmu. Každý záběr je morální či nemorální podle toho, jestli odpovídá tomu, co chcete vyjádřit."³⁷

³⁶ Ibidem

³⁷ Ibidem

5. Etické otázky *Maturity* v listopadu

Zejména tuto kapitolu navrhuji jako východisko pro další bádání. Je zde několik otázek. Nepodařilo se mi dohledat žádné smlouvy k natáčení v České Třebové z roku 1990. Nevíme tedy, jak tam mohl probíhat informovaný souhlas. Je samozřejmě nutné vést v patrnosti historický kontext. Období těsně po revoluci, kdy opadl strach z utiskujícího režimu. Dokumentární film nikdy neměl vzniknout, takže všechny postavy ve filmu počítali možná s úplně jiným vyústěním. Jako eticky problematické pak samozřejmě můžeme vnímat, že Krejčík film realizoval po deseti letech od smrti hlavního antagonisty filmu. Bylo by určitě zajímavé zjistit, jestli je pravda, že se někdo z protagonistů filmu na Krejčíka v době prvního odvysílání chystal podat žalobu. Nepodařilo se mi kontaktovat všechny protagonisty filmu a upřímně jsem tomu nevěnoval ani dostatečné úsilí, rozhodně ne tolik dostatečné, abych mohl činit závěry.

Já jsem ale nikdy nepociťoval, ani při hlubším nahlédnutí do pozadí filmu, že by se Krejčík dopustil nějakého zásadního pochybení. Naopak, on se zachoval eticky v tom smyslu, že usměrnil jednání lidí, kteří ještě nemají pravidla a zákony, o které se mohou opřít. Pakliže bychom museli brát ohled na neviditelné, nedomyslitelné: na aktuální duševní zdraví každého člověka, kterého budeme natáčet, nebudeme pak moci natáčet ani hraný film s profesionálními herci. A to je další podstatný prvek: etické nároky na dokumentární film jsou zcela jiné, než na fikční.

6. Krejčík a jeho historická pozice

Jiří Krejčík o maturitě studoval na pražské technice. Když byly za německé okupace školy zavřeny, dostal se jako statista do barrandovských ateliérů, začal se zajímat o film a realizoval několik krátkých snímků. Po válce pokračoval v krátkometrážní dokumentární tvorbě. Z Krátkého filmu odešel poté, jak sám říká, „Co do něj nastoupili netaentovaní komunisté“. V hraném filmu debutoval v roce 1947 filmem *Týden v tichém domě*. Na Barrandově pak natočil dalších šestnáct celovečerních filmů, z nichž většina získala ocenění doma i v zahraničí. Během své umělecké kariéry byl postižen množstvím zákazů. V období normalizace se mu podařilo natočit pouze dva celovečerní filmy. Krejčík také často působil v televizi, kde režíroval mnohé televizní inscenace, převážně klasických dramatických děl. Pohostinsky občas režíroval v divadle. Vždy byl aktivní ve věcech veřejných, ať už prostřednictvím FITESU či osobního angažmá, například při protestech při privatizaci Barrandova. Režisér Jiří Krejčík st. zemřel 8. srpna 2013 v Praze ve věku vysokých devadesáti devadesáti pěti let.

Pro oživení faktografického životopisu přidávám přepis části rozhovoru s vyjádřením, které považuji za příznačné pro uvažování Jiřího Krejčíka:

„Oni o mně říkají, že jsem maximalista. Ale co to je? Já si myslím, že každý se musí snažit o to udělat věc co nejlíp. Jeden dramaturg se zamyslel nad mým osudem a řekl: „Víte, co je vaše neštěstí? Vaše neštěstí je, že máte přesnou představu, jak to nakonec má vypadat a tvrdošíjně trváte na tom, aby to tak vypadalo. To je vaše neštěstí.“ Ten člověk to se mnou myslel dobře, já jsem se zamyslel a uznal jsem, že to neštěstí je. A myslel jsem si, jak na tom asi je daleko líp režisér tvůrce, který nemá takovou představu, nebo dokonce nemá vůbec žádnou.“³⁸

Tuto jeho odpověď považuji za signifikantní zejména pro způsob, kterým Jiří Krejčík realizoval dotázky *Maturity v listopadu*.

Krejčík v *Muritě v listopadu* coby moderátor debaty mezi studenty gymnázia a jeho vedením zastupuje pozici „vyššího principu“, který se nabízí problematizovat

³⁸ *Na Plovárně*. Na Plovárně s Jiřím Krejčíkem [online]. ČT1, 2002. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20236816007/>

vzhledem k pozici autora v době před sametovou revolucí. Krejčík totiž natočil několik filmů v sedmdesátých i osmdesátých letech. Tehdejší poměry mu však stejně dovolily natočit pouze dva celovečerní. Jelikož jsem vzhledem k ostatnímu obsahu práce, kdy jsem zjistil, že pro její účely jsou otázky k analyzovanému filmu dostatečně nosné, vyčerpал její žádaný rozsah, pouze se dotknu této problematiky v následující části rozhovoru. Odpověď Jana Gogoly ml. považuji za dobré východisko pro další uvažování nad problematikou a rád bych se jí v budoucnu věnoval např. na ploše diplomové práce.

Pro pochopení kontextu raději odcituji vlastní dotaz:

„Petr Kubica mi jednou říkal, že pozici Krejčíka je možné napadat, protože točil i třeba za normalizace nějaké filmy, takže si s tím režimem nějakým způsobem zadal a lze pak problematizovat jeho pozici, když promlouvá k těm studentům. Nevěděl jsem, jak mu odpovědět, jak byste mu odpověděl vy?“

„Ona ta odpověď má dva body. Jestli ten Petr tím myslí to, že každý kdo dělal před rokem 1989 svoji práci, ztrácí nárok na to vynášet morální soudy, takže Chytilová, Vihanová, Třeštíková a fotbalisti a hokejisti, kteří reprezentovali a doktoři, kteří operovali a zachraňovali lidské životy a byli primáři a byli vedoucí nemocničních oddělení. To znamená všichni lidé, kteří byli v systému a ve strukturách a dělali svou práci, tak ztrácí nárok na to, aby se zabývali morální situací té doby. Já si to nemyslím. Jestli si to myslí Petr, tak je to nějaké legitimní východisko, nebo postoj, se kterým já se neztotožňuji z toho důvodu, že si nemyslím, že každý kdo dělal svou práci byl automaticky kolaborant nebo vinen. Já si myslím, že bylo dobře, že točil Jakubisko a Menzel a Chytilová a Vihanová a Jireš, když to teď vztahuji na ten film, Špáta a další. Já se neztotožňuji s Vachkem v tom, že Špáta točil něco, čím by jako kolaboroval, že točil matějskou pouť, nebo spartakiádu, tak Vihanová točila stavbu metra. Takže já potřebuji vidět ty filmy, abych věděl to, jestli Vihanová točí stavbu metra tak, že je to budovatelský film o socialistické partě havířů, kteří budují komunismus anebo jestli je to film o podobě práce, která obnáší jako, já to můžu vnímat jako zápas člověka o jiný svět a teď si to můžu zasadit do té jako doby a odsoudit to a nebo tomu můžu přiznat prostě, že ti lidi odvedli jako skvělou práci. Byli ti co postavili pražské metro kolaboranti jako režimu, protože stavěli socialistickou stavbu, která byla propagandou velmi využívána. Takže se tady neshodují s Petrem jako v tomhle, je pro mě důležité to, jak se kdo choval a to je

právě to, že se dostávám k tomu, že si myslím, že po tom roce 1989 byla příležitost, aby zvlášť ty lidi, kteří byli v těch funkcích a znali ty věci, tak aby si ty věci vyříkali. Kdo co komu udělal, kdo kde, jak působil, kde se vědělo, že někdo někoho vyhodil, někdo někomu něco zakázal, někdo někoho udal. Někdo někde zneužíval to svoje postavení, perzekuoval ty lidi nebo nějak šikanoval. Tak kdyby jako se tohle nedělo Krejčíkovi, že třeba točil filmy, protože se postaral, že někdo jiný točit nemohl, tak jasně. Potom bych na tom těžko třeba já mohl spolupracovat, já o ničem takovém nevím. Natočil Krejčík nějakou kolaborující agitku nebo natočil nějaký kolaborantský film? Já o tom nevím. To je pro mě bod jedna. A teď jsem zapomněl ten bod dva. Bod dva je ten, že ten Čebiš, potažmo policisté nebo ti učitelé, kteří tam byli, měli možnost toto vnést do debaty.

Já vím, že se řekne námitka: „To nemůžeš, Honzo, říct. Přijede tam tak obrovská autorita s tak obrovskou prestiží, tak přece neočekáváš, že ti lidi se vůči ní vymezí.“ Ale na to já řeknu: „Proč ne?“ A jestliže by ten Čebiš považoval sám sebe za natolik nevinného, nebo za neodůvodněné, že se mu klade nějaká vina, protože on byl ředitelem školy, podobně jako tady pan Krejčík točil filmy, tak si dovedu představit, že to téma postaví na stůl: „Pane režisére, nezlobte se, vy mně vytýkáte, že jsem vedl schůze na škole, že jsem rozhodoval nějaké věci, ale já si nejsem vědom toho, že bych se dopustil nějakého přečinu, protože jsem dělal svou práci, podobně jako vy jste točil svoje filmy.

Já si myslím, že to v tuhle chvíli neplatí z toho důvodu, že i kdyby to ten Čebiš řekl, tak mu ten Krejčík okamžitě řekne: „Ano, máte pravdu, ale já jsem nikomu nestrhával trikoloru, já nikoho nenahlašoval na VB a na nikoho jsem nevyvíjel tlak, že třeba neodmaturuje.“ Čili ta Petrova poznámka je dobrá v tom, že nás upozorňuje na to, že součástí reflexe či sebereflexe by měl být každý. To znamená případně i ten, kdo je moderátorem nebo iniciátorem té debaty, aby se neustanovoval nějaký metapohled nebo metakontext. Ale moje odpovědi jsou tyto.”³⁹

³⁹ GOGOLA, Jan. Rozhovor [audioarchiv autora], 15.4.2022

7. Závěr

Závěrem pátrání lze na úvod konstatovat, že prostor bakalářské práce zdaleka nemohl pokrýt celý obsah komplikovaného pozadí filmu *Maturita v listopadu*. Asi nejzajímavějším prvkem se mi jeví Krejčíkova snaha vyjmout se z jakéhokoli vztahu k sebevraždě ředitele Čebíše. Zejména pak v podobě zamýšleného hraného filmu.

Nabízí se uvažovat nad tím, jak by vyzněl Krejčíkův film, kdyby se mu podařilo jej natočit. Můžeme se např. ptát, jestli je vlastně fér, že ve většině filmů je autor zneviditelněný. Bylo by férovější, kdyby každý dokumentarista chodil a jako Michael Moore zasypával dotazy své okolí? Prominuli bychom mu pak, že by se dopustil nějakého přešlapu? Proč by se to mělo lišit od přístupu, kdy je autor schovaný za kamerou, odkud tajně režíruje protagonisty před kamerou a hlavně dělá to všechno, co jsme si již dříve naznačili: komponuje, střihá apod. Využívá stejně tak veškeré své nadřazené moci autora.

Krejčík by nejspíš odpověděl v tom smyslu, že hledal pouze pravdu. Nikomu nepříjel škodit, nepříjel s úmyslem vyvolat v řediteli duševní bouři, aby po natáčení šel domů a spáchal sebevraždu. Důkazem budiž alespoň to, že to nepovažoval ani za tak dobré pro příběh hraného filmu, že to do něj raději nezakomponoval. To píšu s jistou nadsázkou, ty důvody byly samozřejmě složité a já se je pokusil v textu nastínit, ale jak jsem během tohoto putování pochopil Jiřího Krejčíka, on by to do filmu zařadil, kdyby si myslel, že by to látce prospělo.

Ve výsledku je to celé o poctivosti a důslednosti každého jednotlivce, jak se k uvažování nad etickými otázkami staví. Nebýt svévolný, nepromyšlený, neopodstatněný. Netvořit se zlým úmyslem. To z pozice tvůrce. Prospělo by ale, kdyby si divák uvědomil, že stejně jako může manipulovat autor, může manipulovat i protagonista. Konkrétně v tomto filmu měl pan Čebíš možnost nevystoupit.

Dle mého názoru se cynické exploatace Krejčík nedopustil nikdy během natáčení. Ale v moment, kdy sám sebe vyňal z potenciálního příběhu, ve kterém v prvopočátku pátral po pravdě. Určitým způsobem exploatoval jedině sám sebe. Být součástí reflexe a sebereflexe spolu s těmi, které reflexi podrobují. Naštěstí se

mu to ale nepodařilo, protože jeho figura je z realizované Maturity v listopadu nevyjmutelná. Za cynické považuji, když říkám věci, které si myslím, někým jiným, místo toho, abych druhého nechal mluvit.

Krejčíkův hlavní limit lze ale spatřit ve faktu, že se tak usilovně pokoušel vytvořit hraný film, až zapomněl, že materiál, který pořídil je mnohem silnější. I se všemi chybami, které chtěl původně odstranit, protože je považoval za amatérské. Krása nespasí svět, v tom smyslu, jak si možná mohl myslet Krejčík, když se bál, že film nebude stát za to, když je natočený na VHS kameru. To byl pro něj přece rešeršní materiál! Ale jeho krásné pátrání po pravdě, korektní přístup k moderování debaty a umožnění tehdejším studentům vztáhnout se k autoritě, která není tentokrát ta vykloubená. To považuji za faktory, které by spasit svět mohly. Kdyby o to stál.

Nezbývá než se omluvit, že jsem možná nadmíru citoval. Dělal jsem to však s vědomím, že takto i ti nejvíce myslící „dokumentaristé“ pracují, když tvoří film a jak jsem se snažil průběžně vysvětlovat napříč tímto textem: už jen výběr mé reality v hledáčku kamery je autorskou volbou, komponuji a hledám. Stříhám větu za větou, nechám si navzájem odpovídat lidi, kteří se v realitě třeba ani nesetkali, nicméně v mém materiálu získávají nový smysl ve skladbě, kterou určuji já sám. Vše již bylo stejně vymyšleno. Nicméně tato práce by mohla sloužit základem pro další rozšíření, mnoho zůstalo ještě zakryto. Pokoušel jsem se např. nahlédnout vyšetřovací spis sebevraždy ředitele, ale už bohužel neexistuje na základě skartačního zákona a nikoho žijícího už na policii k případu neznají. Smrt ředitele tak nejspíš navždy zůstane v matném šerosvitu. Pořád ale zbývá mnoho žijících a jejich reflexe bude jistě podnětná.

Prameny

Knihy

GOGOLA ml, Jan. *Od díla k dění! Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!* In: KOFROŇ, Václav, ed. *Hranice (ve) filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1999. ISBN 80-7004-096-3.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

SOKOL, Jan. *Etika a život: pokus o praktickou filosofii*. Praha: Vyšehrad, 2010. ISBN isbn978-80-7429-063-3.

Periodika

Lidové noviny: založeny 1893 - obnoveny 1988: [Vydání Praha]. Praha: Lidové noviny, 20.04.2000, 13(94). s. 28. ISSN 0862-5921. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:43040320-a453-11ec-8458-5ef3fc9bb22f>

Lidové noviny: založeny 1893 - obnoveny 1988: [Vydání Praha]. Praha: Lidové noviny, 02.11.2000, 13(255). s. 28. ISSN 0862-5921. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:29a85b40-ac16-11ec-8458-5ef3fc9bb22f>

Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. Praha: [s.n.], 02.02.1990, 70(28). s. 3. ISSN 0032-6569. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:d2598170-f578-11e5-afde-005056820560>

Filmografie

Maturita v listopadu [film]. Režie Jiří KREJČÍK. Česká republika, 2000.

Bohemia Docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)[film]. Režie Karel VACHEK. Česká republika, 2000.

Internetové zdroje

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Kdybych Karla Vachka nepotkal, točil bych mnohem větší blbosti. *Časopis RESPEKT* [online]. 11.1. 2021 [cit. 2021-11-1]. Dostupné z https://www.respekt.cz/kultura/kdybych-karla-vachka-nepotkal-tocil-bych-mnohem-vetsi-blbosti?fbclid=IwAR0VtE2huQp3kpEdKo7DoMay0rswRfJ0hs8knSpxi7Ne-atEdxO32jm_SJI

MAREČEK, Martin a BOJAR, Tomáš. *Etika v dokumentární tvorbě*. In: *DOK.REVUE* [online]. 18. 10. 2021 [cit. 2022-08-07].

Na Plovárně. Na Plovárně s Jiřím Krejčíkem [online]. ČT1, 2002. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20236816007/>

Redakce ČT. *„Dokumentární film nemám rád, říká Karel Vachek.“* [online]. ČT24. 1.10.2015 [cit. 2022-08-07]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1594395-dokumentarni-film-nemam-rad-rika-karel-vachek>

Rozhovor pro MFF KV. *„Nikdy v životě jsem nesloužil bestiím,“ říká Karel Vachek* [online]. ČT24. 9. 7. 2011 [cit. 2022-08-07]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1253347-nikdy-v-zivote-jsem-neslouzil-bestiim-rika-karel-vachek>