

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Diplomová práce

OLMOUC 2010

HANA MATÚŠOVÁ

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Studijní obor filmová věda a sociologie

Diplomová práce

**Sociologické aspekty v dokumentárních
filmech českých režisérek**

Sociological Aspects in Documentary Films of Czech Women
Directors

Diplomantka: Hana Matúšová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury uvedla veškeré použité informační zdroje.

V Olomouci 3. 5. 2010

Podpis

Děkuji svým rodičům za podporu a dobrou výchovu v době
komunismu i demokracie.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Film a sociologie	10
2.1	Střetávání filmu a sociologie.....	10
2.1.1	Filmoví diváci	14
2.1.2	Film jako instituce.....	15
2.1.3	Odraz společnosti ve filmu	16
2.1.4	Film jako objekt sociologické analýzy – vizuální sociologie.....	18
3	Dokumentární film.....	22
3.1	Vztah k realitě	22
3.2	Výzkumný sociologický dokumentární film	24
3.3	Teoretický přístup	28
4	Rodina a totalitní společnost.....	29
4.1	Období normalizace.....	29
4.2	Český dokument a normalizace	31
4.3	Rodina v normalizaci	33
4.4	Helena Třeštíková a tradiční obraz společnosti.....	34
4.4.1	Manželské etudy (1987).....	37
4.5	Olga Sommerová a společnost z pohledu minorit.....	55
4.5.1	S tebou, táto (1981)	59
5	Rodina v porevolučním období.....	67
5.1	Přechod k demokratické společnosti	67

5.2	Český dokument let devadesátých a prvního desetiletí nového tisíciletí	69
5.3	Rodina a nová demokratická společnost	73
5.4	Helena Třeštíková a společenská diverzifikace	75
5.4.1	Manželské etudy po dvaceti letech (2005)	75
5.5	Olga Sommerová a proměna rolí	95
5.5.1	Jak se žije otcům po rozvodu (1997)	95
5.5.2	Otcové na rodičovské dovolené (2005)	99
5.6	Erika Hníková a otevírání společenské diskuze	106
5.6.1	Čeští tátové (2003)	111
6	Závěr	118
	Anotace	120
	Summary	121
	Prameny	122

1 Úvod

Hledat útěchu ve filmu, když sociologie je příliš nejistá, a utíkat do sociologie, když film se nadmíru zmítá v definicích umění. Film a sociologie nejsou dvěma stranami jedné mince, nestojí v opozici a nejsou ani komplementární. Přesto spolu mají vztah, někdy vřelý, jindy odtažitý. Jejich sepětí mě fascinuje. Ve filmu věčně hledám sociologii, společnost, a v sociologii pak film, umění a jeho dopad na ni.

Oba vědní obory se liší svými východisky. Je těžké je propojit a jednomu nebo druhému se přitom nezpronevřit, i tak se o to ve své diplomové práci pokusím. Jedná se nicméně o pole široké, s mnoha styčnými body. Proto jsem se rozhodla načrtnout pouze jeden z nich, a to vztah dokumentárního filmu a společnosti.

Některé dokumentaristky a dokumentaristé bývají oceňováni za schopnost z určitého sociálního prostředí vyzdvihnout a zachytit právě ty jevy, jež daná společnost pokládá za sobě vlastní. U nás je za takovou režisérku pokládána především Helena Třeštíková. Poněkud jiné zrcadlo se snaží nastavovat Olga Sommerová a o kus dále stojí Erika Hníková. Položila jsem si tedy otázku, jakým způsobem dokumentaristky společnost reflektují a zároveň jaký byl a je „skutečný“ stav naší společnosti očima sociologů. Domnívám se, že nejlepší cestou pro takový typ analýzy je prověření zmiňovaných kritérií na základní jednotce společnosti – rodině.¹

Jelikož se jedná o problematiku poměrně komplexní a hůře uchopitelnou, první kapitola podá základní obraz o vztazích mezi

¹ Původně jsem do své diplomové práce chtěla zařadit také režisérku Drahomíru Vihanovou, avšak po dalším uvážení a finální konstrukci struktury jsem bohužel od této myšlenky upustila, protože by zde po roce 1989 chyběla návaznost jejich rodinných dokumentů.

filmem a sociologií. Krátce se dotknu témat jako je filmový divák, film jako instituce, odraz společnosti ve filmu a film jako objekt sociologické analýzy.

Druhá kapitola dále prověří relaci mezi dokumentárním filmem a realitou, zastaví se u definice výzkumného dokumentárního filmu. Závěrem zmíním teoretická východiska hermeneutické analýzy a diskurzivní interpretace, v jejichž intencích bude probíhat následný rozbor filmových děl.

Ke společenským souvislostem vzniku konkrétních dokumentárních filmů se vyjádří kapitola třetí. Od obecného popisu normalizace, tehdejšího způsobu dokumentární práce a instituce rodiny se posunu dále k rozboru snímků Heleny Třeštkové *Manželské etudy* a Olgy Sommerové *S tebou, táto*. Zaměřím se na motivy vzniku filmů, dramaturgickou strukturu, společenský kontext i na to, čím byla rodina pro jednotlivé režisérky.

Obdobnými problémy se bude zabývat i kapitola čtvrtá, která však zaznamená posun od totalitního režimu k demokracii. Nastíní i důsledky transformace, jež měly vliv na český dokument, společnost jako takovou i fenomén rodiny. Opět se vrátím k Heleně Třeštkové a Olze Sommerové a jejich dokumentům *Manželské etudy po dvaceti letech*, *Jak se žije otcům po rozvodu* a *Otcové na rodičovské dovolené*, kterými navázaly na téma rodiny z předešlého období. Nově k nim přibude zástupkyně současné generace dokumentaristů, Erika Hníková. Na jejím snímku *Čeští tátové* pak nastíním další dokumentaristický přístup k zachycení společenské reality, v tomto případě na roli otců.

V závěru se budu věnovat výslednému zhodnocení jednotlivých přístupů.

Zastavím-li se nyní krátce u použité literatury, musím podotknout, že jsem se ve své diplomové práci setkala s oběma póly

dostatku i nedostatku pramenů. Téma filmu a sociologie je v českých zdrojích zachyceno poměrně nesystematicky a útržkovitě.² Čerpala jsem proto převážně ze zahraniční literatury (*Casetti, Sutherland, Feltey, Aucland, Sztompka*). S podobným problémem jsem se setkala i u vztahu dokumentárního filmu a reality (oporou se mi proto stali autoři *Gauthier a Nichols*). Podklady pro výzkumný sociologický dokumentární film bohužel nebylo snadné nalézt ani v zahraniční literatuře (*Sooryamoorthy*). Do specifické kategorie bych zařadila prameny týkající se sociologické reflexe normalizační společnosti, která byla mnohdy zatížena dobovou rétorikou. S jiným problémem jsem se potýkala u děl a odborných článků týkající se současné společnosti. Vzhledem k tomu, že jsem sama jejím účastníkem, nebylo pro mě lehké udržet si od množství informací dostatečný odstup a nadhled, aniž bych měla pocit, že jsem se dopustila zjednodušení.

² Studie z počátku kinematografie nalezneme ve sborníku *Stále kinema*, v šedesátých letech se sociologií a filmem krátce zabývá například Ivo Pondělíček, prameny ze současnosti nicméně chybí zcela.

2 Film a sociologie

2.1 Střetávání filmu a sociologie

„O sociologích se vypráví málo vtipů. Je to pro ně poněkud frustrující.“³ Bohužel ani filmoví vědci se v tomto ohledu nemohou cítit o moc lépe. Nejen smutné povzdechnutí nad absencí anekdot je ale to, co tyto dva vědní obory spojuje. I přes barvitost vzájemných styčných bodů se naneštěstí jedná o provázání velmi často opomíjené. Snad díky oboustranné problematice ne zcela uspokojující vědecké ukotvenosti či prostou nemožností uchopit svět a v něm žijící lidi úplně jasným a vyčerpávajícím způsobem.

Když byla sociologie ještě v plenkách, domnívali se její zakladatelé, že popsat realitu beze zbytku je rozhodně možné. Pozitivisté proklamovali, že při zachování jistých podmínek (pravidel pozorování) budeme moci společenskou realitu třídit, a tak dosáhneme jejího poznání.⁴

I kinematografie byla od počátku spojována s vírou ve vysokou realističnost zachycení skutečnosti ve filmu. *„Filmy jsou odrazem skutečnosti, která je obklopuje. Odrážejí její vlastnosti lépe než jiné druhy textů právě proto, že jsou výsledkem týmové práce a že jsou určeny masové spotřebě; ozřejmují temné a skryté vlastnosti společnosti až do té míry, že v sobě odrážejí nevědomí, ilustrují její historický vývoj a odhalují skryté dynamiky. Film je zkrátka dokonalým svědectvím a v tomto smyslu je také vzácným zdrojem práce nejen pro historika, ale i pro sociologa.“*⁵ Nebo další tvrzení:

³ BERGER, Peter. L. *Pozvání do sociologie*. Praha : Správa sociálního řízení FMO, 1991. s. 12.

⁴ „Termín **pozitivismus** v nejširším slova smyslu označuje každou filozofickou nebo vědeckou teorii dovolávající se čistého a prostého poznání faktů nebo takovou, která se chce opírat o jistoty experimentálního typu.“ (...) „Vědec není podle Comta někým, kdo by se měl vydat dobývat nová území, ale tím, kdo se snaží vytěžit veškeré potenciály reálna a kdo toto reálno uspořádává.“

CUIN, Charles-Henry, GRESLE, Francois. *Dějiny sociologie*. Praha : Slon, 2004. s. 21, 23.

⁵ CASETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : AMU, 2008. s. 151.

„(...) kinematografie je rozhodně sdělovací systém. Především vizuální. Klíčová kvalita spočívá ve schopnosti fotografického přenosu fixovat neobyčejně intenzivní podobu té reality – skutečnosti, již jsme schopni vnímat bezprostředně svými očima.“⁶

S nástupem postmoderních teorií byly původní předpoklady obou vědních oborů zásadně přehodnoceny. Sociologie se smířila se svou multiparadigmatičností (existencí velkého počtu teorií, které popisují společenskou realitu)⁷ a film přiznal manipulaci se zobrazovaným.⁸

Nyní se sociologie i film staví ke skutečnosti s mnohem větší opatrností. Nepřestávají se však pít po její podstatě, pravdě. Nekladou si nárok na zachycení společenské reality v celé její šíři, ale snaží se o validní a reliabilní popis jejích částí.⁹ V případě filmu by měla být tato kritéria zajišťována samotnou podstatou umění - „neopakovatelností, individuálností a originálností.“¹⁰ U sociologie („vědě o obecném, opakujícím se a hromadném“¹¹) pak hovoříme o adekvátnosti techniky výzkumu.¹²

Film a sociologie se na své cestě poznání pravdy potkávají. Mnohdy jde ale o setkání značně problematické. Úskalí totiž spočívá už v samotném základu rozdílných oborových přístupů. *Francesco Casetti* ve své knize *Filmové teorie 1945-1990* odlišnosti shrnuje: „Na jedné straně máme metodu (zde sociologii (...)), která se rozvine v oblastech filmu často velmi vzdálených a která se nově aplikuje

⁶ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha : AMU, 2001. s. 10.

⁷ „(...) multiparadigmatičnost sociologie není ani projevem toho, že sociologie ještě ani není vědou, ani důkazem její metodologické nezpůsobilosti, ale (...) je prostě faktem – kognitivním (...) i sociálním (...) – který nutno vzít na vědomí jako normální stav věci.“

PETRUSEK, Miroslav, MILOTOVÁ, Alena, VODÁKOVÁ, Alena. *Sociologické školy, směry, paradigmatata : Sociologické pojmosloví*. Praha : Slon, 1996. s. 10. Srov. PETRUSEK, Miloslav. *Společnosti pozdní doby*. Praha : Slon, 2007. s. 29.

⁸ Srov. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film jiná kinematografie*. Praha : AMU & MFDF Jihlava, 2004. s. 19-44.

⁹ Srov. DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2002. s. 55-71.

¹⁰ Srov. PONDĚLÍČEK, I. *Svět k obrazu svému : Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998*. Praha : Národní filmový archiv, 1999. s. 97-98.

¹¹ Srov. Tamtéž, s. 97.

¹² Srov. GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha : Argo, 2003. s. 505-530.

*pouze na základě analogie s předcházejícími zkušenostmi. Na druhé straně máme pole bádání (film) s vlastní badatelskou tradicí, s tendencí reflektovat důvody studia a vytvářet si náměty k zamyšlení.*¹³ Společný výchozí bod zkoumání se tak pro tyto dva obory hledá poměrně těžko. Casetti dále pokračuje: „*Vezměme si zvyk filmových badatelů pracovat na zvláštních symptomatických případech oproti vazbě sociologů na statistiku a kvanta údajů: Kvalita a kvantita se těžce snášejí.*“¹⁴ Ivo Pondělíček dochází ve své stati *Sociologie filmu – otázky nad metodou* k obdobnému poznání: „*Jakýkoliv výkon umělecké činnosti a jakýkoliv projev estetické senzibility (...) obsahuje jako jednu nejdůležitějších rodových vlastností originalitu a neopakovatelnost.*“ Naproti tomu staví autor sociologii, která je „*vědou o obecném, opakujícím se a hromadném.*“¹⁵

Výše zmiňovaná tvrzení se samozřejmě pojí především s počátky střetávání filmu a sociologie. V průběhu času dochází k proměně obou oborových přístupů. Casetti podotýká, že se sociologie snaží postupně „*odstranit rozpor mezi jednotlivými oblastmi zkoumání, navrhuje pojmy širšího dopadu, rozšiřuje pole studovaných fenoménů, vymezuje území vhodné k souběhu. V konečném výsledku potvrzuje správnost metodického postupu a zároveň se ho snaží co nejvíce otevřít.*“ „Na druhou stranu film začíná být k sociologii vstřícnější a uvědomuje si, že je za všech okolností vždy součástí společnosti.“¹⁶ Casetti vychází z práce *Friedmanna a Morina* z roku 1955, která přináší myšlenku „o studiu subjektivity filmu, kterou si nese, objektivními hledisky.“¹⁷

V argumentech uvedených výše bylo zmíněno pouze několik bodů, v nichž tkví problematika setkávání filmu a sociologie. Rozhodně nejde o výčet úplný, ale domnívám se, že se jedná o

¹³ CASETTI, cit. 5, s. 131.

¹⁴ Tamtéž, s. 132.

¹⁵ PONDĚLÍČEK, cit. 10, s. 97.

¹⁶ CASETTI, cit. 5, s. 132.

¹⁷ FRIEDMAN, G., Morin, E. In. CASETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : AMU, 2008. s. 132-133.

myšlenky zásadní. Na závěr této podkapitoly bych se chtěla dotknout teorie *reflexivity modernity* Anthonyho Giddense, na kterou můžeme pohlížet jako na určitou zastřešující teorii pro oba obory. *Giddens* chápe sociální svět v jeho proměnné hodnotě. „*Nejde o to, že neexistuje stabilní sociální svět, který bychom poznávali, ale že poznávání tohoto světa přispívá k jeho nestálému či proměnlivému charakteru. Reflexivita modernity, která je přímo spojena s nepřetržitou tvorbou systematického sebepoznání, nezpevňuje vztah mezi expertním věděním a věděním, jež při své činnosti používají laici. Vědění, které formulují odborní pozorovatelé, se (po částech a mnoha různými způsoby) připojuje k předmětné oblasti, a tak ji (rámcově, ale také v praxi) mění.*¹⁸ Přeneseme-li tuto reflexivitu přímo do problematiky vztahu filmu a sociologie, můžeme si koloběh vědění představit jako například soubor postojů, hodnot, představ, informací, které jsou zobrazovány filmem, proudí k divákům, kteří s nimi dále zacházejí, a na základě jejich změněných postojů, hodnot, představ a informací jsou natáčeny další filmy. Tento dynamicky měnící se koloběh zobrazuje vzájemnou závislost mezi filmem a sociologií. Vždy jde o oboustranný vztah, který si musí oba obory uvědomovat.

Z obecné roviny vztahu filmu a sociologie se posunu v následující podkapitole ke konkrétním styčným bodům. Vzhledem k poměrně velké tematické šíři jednotlivých přístupů se detailněji zastavím pouze u těch vymezení, která mají pro téma této diplomové práce větší význam.

¹⁸ GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha : Slon, 2003. s. 45.

2.1.1 Filmoví diváci

James Monaco kapitolu „Kino“: ekonomika v knize *Jak číst film* uvádí větou: „Film byl více než většina ostatních technologických inovací, které tvoří konglomerát moderních elektrických a elektronických způsobů komunikace, společným vynálezem.“¹⁹ Vynálezem, který vznikl na pozadí konkrétní fáze vývoje společnosti,²⁰ a který se stal společenským fenoménem s možnými prvky „uměleckého díla, především ale charakteristikami zboží a vlastnostmi masového produktu.“²¹ Hlavním cílem jakéhokoliv průmyslu je zboží prodat. Cílovým kupujícím je v tomto případě, velmi zjednodušeně řečeno, divák. Zde se dostáváme zřejmě k nejpobulárnějšímu sepětí sociologie a filmu: výzkumu filmového publika. Práce týkající se analýzy filmových diváků nacházíme už od počátku kinematografie²² a jsou s ní spojeny až do současnosti, do doby multiplexů.²³

Ač by se sociologický výzkum publika mohl zdát jakkoliv lehce představitelný, opak je pravdou. Ivo Pondělíček popisuje takzvanou kino-situaci: „Teprve skrze prožitek diváků jednotlivě i skrze jejich kolektivní prožitek ve skupině je možno pochopit strukturu různých forem kulturních seskupení i jevy a procesy, ke kterým v nich dochází.“²⁴ Vzhledem k rozsahu práce uvádím pouze tento jeden příklad ze všech možných úskalí, se kterými se výzkum publika potýká. Zachytit vkus a popsat typologii diváků v souvislosti

¹⁹ MONACO, James. *Jak číst film : Svět filmů, médií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004. s. 230.

²⁰ „**Film jest produktem doby. Šílené tempo její, pozemská fantazie nejprudší kvality jej přinesla. Formovala jej technika a obecenstvo.**“ VÁCLAVEK, Bedřich. K sociologii filmu. In SZCEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *Stále kinema : Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha : Národní filmový archiv, 2008. s. 337.

²¹ Srov. CASSETTI, cit. 5, s. 131.

²² U nás je to například stať: VÁCLAVEK, cit. 20, s. 337-342.

²³ Srov. AUCLAND, Charles R. *Screen traffic : Movies, Multiplexes and Global Culture*. USA : Duke University Press, 2005. s. 3-45.

²⁴ PONDĚLÍČEK, cit. 10, s. 99.

s masovým vlivem reklamy je v v proměnlivosti již zmiňované teorie reflexivity opravdu nelehký úkol.

Ve vztahu k publiku nesmíme opomenout film jako socializační prostředek. *Jean-Anne Sutherland* a *Kathryn Feltey* ve své knize *Cinematic Sociology: Social Life in Film* tyto souvislosti zkoumají. „Filmy označují jako agenty socializace, jejichž vliv bychom rozhodně neměli podceňovat.“²⁵ „Jít do kina je sociální událostí. Díváme se na filmy s významnými druhými a jsme zasaženi tímto zážitkem v sociálním kontextu.“²⁶ *Sutherland* a *Feltey* chápou film jako „text, který nám poskytuje příběhy, konstrukce a reprezentaci sociálního života.“²⁷ Komplexnost pohledu na relaci filmu a socializace pak dokládají tvrzením, že „naše vnímání, čtení, snímku tedy i jeho porozumění, je vždy ovlivněno místem, naší pozicí v sociální struktuře.“²⁸

2.1.2 Film jako instituce

Casetti zaznamenává myšlenku *Friedmanna* a *Morina*: „Hovořit o filmu jako o instituci znamená nepojímat ho jako prostý podnik, ale jako sociální organizaci – jako nástroj, který do sebe na jedné straně jednotlivé účastníky vtahuje a poskytuje jim pocit sounáležitosti, na straně druhé diktuje pravidla chování.“²⁹ O něco dále *Casetti* cituje *Iana Jarvieho*, který chápe film jako instituci v celé jeho komplexnosti od „produkce, marketingu, zastupování a zrcadlení publika a do jisté míry uvažuje i o hodnotách a sociologických faktorech, které objasňují, proč je film dobrý nebo špatný.“³⁰ Chápat film v takovéto šíři znamená na jednu stranu

²⁵ Srov. SUTHERLAND, Jean-Anne; FELTEY, Kathryn. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Thousand Oaks : Pine Forge Press, 2009. s. viii.

²⁶ Srov. Tamtéž, s. 6.

²⁷ Srov. Tamtéž, s. 7.

²⁸ Srov. Tamtéž, s. ix.

²⁹ CASETTI, cit. 5, s. 139.

³⁰ Ian Jarvie In. CASETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : AMU, 2008, s. 140.

zajištění komplexnosti přístupu, na stranu druhou ale může velké rozpětí způsobit nedostatečnou ostrost pohledu. Přesto je sociologie především věda o institucích a dívat se na film jejím zorným úhlem takové vymezení bezpochyby vyžaduje.

2.1.3 Odras společnosti ve filmu

Upustíme-li od obecného kontextu, v němž je film zasazen, a nahlédneme-li na něj především jako na hotové dílo (ať už je jeho umělecká hodnota jakákoliv), nutně narazíme v souvislosti se sociologií na odraz společnosti ve filmu. Současně se ale začneme potýkat s tím, zda je dílo opravdu zrcadlem společnosti, nebo reflektuje pouze její zdeformovaný obraz.

Casetti vychází nejprve z *Kracauera*: „*Filmy nevyjadřují ani tak jasná ‚kréda‘ jako spíše psychologické mentality, které leží pod úrovní vědomí [společnosti, pzn. H.M.]*³¹. *Kracauer* dále své tvrzení podkládá vlastnostmi filmového průmyslu – jednak že film je vytvářen kolektivem pracovníků, a také, že se obrací k masovému publiku – „*tento kolektivní rys stojící jak u jeho vzniku, tak u jeho završení činí z filmu dokonalé svědectví o společnosti.*“³² *Kracauer* se pozastavuje nad zobrazováním narativních motivů ve filmu. „*Časté opakování těchto motivů prozrazuje, že jsou vnějšími projekcemi vnitřních potřeb.*“ Takovým opakováním se podle *Kracauera* vynořuje ve filmu podvědomí kultury. Nakonec se vyjadřuje ke společnosti ve filmu jako k „odrazu historického vývoje.“³³

Ačkoliv na práci *Kracauera* později navazovali další autoři, zmíním pouze některé z nich. *Casetti* dává ve své práci větší prostor až *Marcu Ferroví*, který se na problematiku reprezentace společnosti ve filmu dívá z poněkud širšího hlediska. „Hovoří o obsahu: situace

³¹ KRACAUER, S. In. CASETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : AMU, 2008. s. 149.

³² Tamtéž, s. 149.

³³ Srov. KRACAUER, cit. 31, s. 150.

odehrávající se na plátně vypovídají o tom, co si daná společnost myslí sama o sobě, o své historii, druhých atd.“ Autor také poukazuje na styl snímku, který odkrývá některé utkvělé představy, ale i na samotný výklad filmu, z něhož často prosvítá obecnější situace. Každá společnost totiž interpretuje umělecké dílo po svém. Určité aspekty vyzdvihuje, jiné dává do pozadí a některé úplně ignoruje. *Marc Ferro* nechápe film pouze jako zrcadlo. Zdůrazňuje i jeho potenciál být zbraní. Film totiž umí na společnost zpětně působit šířením ideologie, podněcováním mas, indoktrinací, dezinformací atd.“³⁴

V pozdějších letech se o filmu začalo uvažovat jako o médiu, které spíše než o stavu věcí vypovídá, o tom, co je ve společnosti viditelné, čeho si je sama vědoma a jak se úmyslně prezentuje. „*Film nereprodukuje skutečnost, reprodukuje způsob jejího zpracování.*“³⁵

Z jiného úhlu pohledu se na vztah filmu a sociologie dívá *Pierre Sorlin*. Zohledňuje *filmovou konstrukci*: „(...) ten proces, v němž film v určité době zachytí fragment vnějšího světa, přestaví ho, obdaří ho vnitřní koherencí na bázi kontinua, jímž je smyslový svět, a vytvoří konečný, uzavřený, diskontinuitní a přenosný předmět.“³⁶ *Casetti* jej doplňuje: „*Společnost se nikdy na plátně neobjevuje bezprostředně, ale na základě požadavků dobových výrazových forem, režisérových rozhodnutí, očekávání diváků a samotného konceptu filmu.*“³⁷

Film tedy nutně musíme chápat jako odraz představ společnosti o sobě samé. Zahrnout do této reprezentace pak musíme nejen představy samotných tvůrců filmu, ale také představy diváků, kteří film určitým způsobem vnímají a reagují na něj. Tím se

³⁴ Srov. FERRO, Marc. In. CASSETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : AMU, 2008. s. 153.

³⁵ CASSETTI, cit. 5, s. 155.

³⁶ SORLIN, P. In. CASSETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : AMU, 2008. s. 154.

³⁷ CASSETTI, cit. 5, s. 155.

opět dostáváme k teorii reflexivity. Vědění, v tomto případě reprezentace společnosti filmovými tvůrci, se po částech připojuje k předmětné oblasti, k tomu, jak společnost kolem sebe vnímají samotní diváci. Na jejich proměněné vnímání pak opět reagují filmoví tvůrci.

Film je součástí sociální reality a není možné jej z ní zcela vydělit. Je nutné jej chápat v kontextu dané společnosti, na druhou stranu film sám jako instituce i umělecké dílo společnost ovlivňuje.

2.1.4 Film jako objekt sociologické analýzy – vizuální sociologie

S odrazem společnosti ve filmu úzce souvisí analýza filmového díla metodami vizuální sociologie. Jak uvádí *Piotr Sztompka* ve své knize *Vizuální sociologie*, lidstvo prošlo vývojem tří etap: „orální, verbální a dnešní vizuální.“³⁸ Žijeme ve společnosti, která je obrazy přesycena. Mají v ní místo tak přirozené, že už jej téměř ani nevnímáme. *Sztompka* definuje předmět vizuální sociologie jako „vizuální představy a vizuální projevy, které tvoří dohromady vizuální univerzum společnosti (jinak řečeno sociální ikonoféru).“³⁹ Metody a přístup vizuální sociologie autor ve své knize aplikuje především na fotografii. Domnívám se však, že vzhledem k blízkosti obou médií můžeme některé poznatky tohoto oboru bez potíží vztáhnout i na film.

„*Vizuální sociologii budou zajímat všechny projevy sociálního života, všechno to, co je možno na vlastní oči spatřit k problematice společnosti.*“⁴⁰ Díky takovému vymezení musíme film do pole jejího zkoumání rozhodně zahrnout. Podle *Sztompka* „*Obraz konstruuje, artikuluje naše vnímání světa.*“⁴¹ A jde v tvrzení dokonce i dál, „(...) v

³⁸ Srov. SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie*. Praha : Slon, 2007. s. 11.

³⁹ Srov. Tamtéž, s. 7.

⁴⁰ Tamtéž, s. 17.

⁴¹ Tamtéž, s. 13.

*krajním případě zastupuje obraz skutečnost, zdá se nám reálnější, než svět který představuje.*⁴² Zde se opět dostáváme k problému zobrazování skutečnosti ve filmu. Už jeho podstata absolutní zachycení skutečnosti vylučuje. Autor vychází z díla Susan Sonntagové, která cituje Emila Zolu: „*Nemůžete tvrdit, že jste něco skutečně viděli, pokud jste to nevyfotografovali.*“⁴³ Stejný výrok bychom mohli použít pro film a ještě specifičtěji dokumentární film. Svět zachycený těmito médii nabývá vždy nových kvalit. Nejde o to, že by snad sociální realita nemohla být na filmu a fotografii zkoumána, výše uvedené vymezení však upozorňuje na nebezpečnost zjednodušených tvrzení. Podle Sztopka „*při zachycování společenské reality nepostačuje pouze realistický přístup, protože vždy jde o pohled subjektivní, závislý na tvůrci ať už fotografie nebo filmu.*“⁴⁴ „*Nezbytný je také přístup kritický, to znamená proniknutí do složitých mnohvrstevných významů, které byly zakódovány ve fotografii a překryty kopií vnější skutečnosti.*“⁴⁵

Vizuální sociologie si klade za své dva základní cíle: „*Za prvé chceme odkrýt podstatné rysy společnosti, její kultury či sociální struktury, jejichž projevem a vnějším znakem jsou fotografované jevy. To je cíl popisný (...) směřující k odhalení hlubokých vlastností skrytých pod fotografovaným povrchem jevů.*“⁴⁶ Cíl druhý: „*Toužíme zejména prostřednictvím fotografického obrazu odhalit podstatné zákonitosti sociálního života, kultury či sociální struktury. Jde o zachycení podstatných, pravidelných a opakujících se závislostí mezi sociálními jevy.*“⁴⁷ První cíl může být splněn analýzou jednotlivých filmových děl. Druhý cíl vyžaduje časové srovnání uvnitř snímku případně více filmů najednou. Jako příklad můžeme uvést longitudinální neboli časosběrné natáčení.

⁴² SZTOMPKA, cit. 38, s. 13.

⁴³ SONNTOGOVÁ, S. In. SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie*. Praha: Slon, 2007. s. 13.

⁴⁴ Srov. SZTOMPKA, cit. 38, s. 79.

⁴⁵ Tamtéž, s. 79.

⁴⁶ Tamtéž, s. 35.

⁴⁷ Tamtéž, s. 35.

Jen těžko zde můžeme smysluplně shrnout veškeré výzkumné metody vizuální sociologie. Snad jen ve stručnosti zmíním ty, které ve své knize uvádí *Sztompka* a jež jsou možné pro použití analýzy filmového díla:

Obsahová analýza: „*Předmětem této metody jsou vnější, pohledem zachytitelné, zjevné prvky snímku, naopak pomínuty jsou skryté významové vrstvy.*“⁴⁸ Tuto metodu řadíme do kvantitativního výzkumu. Principem se stává určení zkoumaných prvků a následné stanovení četnosti jejich výskytu.⁴⁹

Hermeneutická analýza: „*Kontext vytváření obrazu musí být reflexivně analyzován s cílem ukázat, jakým způsobem je vizuální obsah závislý na subjektivních postojích a záměrech jednotlivců, kteří se tvorby účastní.*“⁵⁰ Tento druh analýzy vždy bere v úvahu jak údaje o konkrétním tvůrci (jeho psychiku), fotografii nebo filmu, tak o jeho záměru, situaci, ve které vzniklo, i komu bylo adresováno. Hermeneutický přístup vždy chápe dílo v kontextu širokých souvislostí.⁵¹

Sémiologická interpretace: Na rozdíl od hermeneutické analýzy odtrhává předmět interpretace od jejího autora a vnímá jej jako vizuální fakt. „*Základní myšlenka sémiologické interpretace předpokládá, že fotografický obraz je znakem nebo soustavou znaků, za nimiž se skrývají kulturní významy.*“⁵² Snaží se o rozložení obrazu na části, a ty pak vztahuje k širšímu systému významů.⁵³

Strukturalistická interpretace: Jde ještě dál než sémiologická analýza. „*Tato analýza předpokládá, že pozorovatelné (na snímku zachytitelné) situace, jevy sociální události nejsou náhodné*

⁴⁸ SZTOMPKA, cit. 38, s. 60.

⁴⁹ Srov. DISMAN, cit. 9, s. 168-171.

⁵⁰ PINK, Sarah. In SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie*. Praha : Slon, 2007. s. 80.

⁵¹ Srov. SZTOMPKA, cit. 38, s. 80.

⁵² Tamtéž, s. 84.

⁵³ Srov. Tamtéž, s. 84.

*a chaotické, ale představují emanaci určitých hlubokých, před přímým pozorováním skrytých struktur. Tyto struktury určují podobu sociálních situací, formu jevů a průběh událostí; determinují a omezují to, co se může v sociálním životě stát.*⁵⁴ Tato interpretace se snaží popsat abstraktní struktury, které ve společnosti existují, ale na první pohled nejsou zcela zjevné nebo je nevnímáme. Pro jejich zachycení musíme poznatky srovnávat v různých kontextech.

Diskurzivní interpretace: Na fotografický, filmový obraz se dívá ze třetího možného pohledu, a to ze „*stránky publika, k němuž obraz dospívá, a institucí, které vytvářejí rámec vnímání, či vnímání zprostředkují.*“⁵⁵ Publikum zde není chápáno jako pasivní příjemce, ale aktivně se podílí na modifikaci významů, které do díla vložil autor, případně tvoří významy zcela nové.

Definicí konkrétních sociologických výzkumných metod jsme se opět dostali ke stejným bodům, se kterými se postupně snažila vypořádat filmová teorie ve vztahu k sociologii. Film jako prostředek studia společnosti můžeme vnímat v souvislosti s jeho tvůrcem, institucemi, v kontextu jiných filmových děl a nakonec i publika.

Film má navíc na rozdíl od fotografie možnost časovým sledem svých záběrů, příběhovostí, zvukovým záznamem, nastiňovat sociální realitu plastičtěji, ale zároveň musíme vzít v úvahu, že s rizikem větší manipulace.

Vztah filmu a sociologie je vícedimenzionální, vyznačuje se mnoha možnými pohledy na sociální realitu i filmu jako média.

⁵⁴ SZTOMPKA, cit. 38, s. 90.

⁵⁵ Tamtéž, s. 94.

3 Dokumentární film

3.1 Vztah k realitě

V předchozí kapitole jsem obecně nastínila vztah mezi filmem a sociologií. Nyní bych chtěla přejít ke konkrétnější souvislosti sociální reality a dokumentárního filmu. *Rudolf Adler* o tomto vztahu tvrdí: „(...) *neexistuje přesvědčivější, názornější a současně iluzivnější svědectví o uplynulých okamžicích reálného života, než může vydat dokumentární záběr - dokumentární film.*“⁵⁶ Tato relace se už od počátku kinematografie vyznačovala četnými diskuzemi o možnostech a mezích zachycení skutečnosti. Dokumentární film má sice k realitě zdánlivě blízko, tato malá vzdálenost ale může o to více klamat.

Bill Nichols uvádí první kapitolu své knihy *Introduction to Documentary* slovy: „*Každý film je dokument. I ta nejnevzpytatelnější fikce podává svědectví o kultuře, která ji vyprodukovala a reprodukuje podobu lidí, kteří v ní hrají. Můžeme vlastně říci, že existují dva druhy filmů: (1) dokumenty plnící přání [=fikce, pzn. H.M.] a (2) dokumenty sociální reprezentace. Každý z typů vypráví příběh, ale tyto příběhy a vyprávění jsou jiných druhů.*“⁵⁷

Guy Gauthier vychází při své definici dokumentárního filmu z podobného pohledu, jedná se podle něj o: „*menšinové odvětví filmové a později i televizní produkce. Vyznačuje se metodou, vyvíjející se empiricky od snímků bratří Lumiérových až k synchronnímu záznamu, umožněnému lehkou kamerou a videokamerou. Jeho prostor je vymezen sociálními zvyklostmi:*

⁵⁶ ADLER, Rudolf. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu* [online]. Katedra dokumentární tvorby : FAMU, 1998. Docentská přednáška. FAMU. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera/>>.

⁵⁷ Srov. NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2001. s. 1.

*produkcí, distribucí a předpokládanou poptávkou publika. Od narativního filmu (...) se odlišuje metodou a postavením, od didaktického a experimentálního filmu proklamovanými cíli a syntetického filmu téměř výhradním natáčením v terénu.*⁵⁸

Uvedené definice opět shrnují to, čeho jsem se dotkla již v předchozí kapitole, a to že filmové dílo - v tomto případě dokumentární film - vždy vzniká v sociálním kontextu, je ovlivněné tvůrcem, prostředím i budoucími příjemci. Všechny tyto faktory pak mají vliv na výsledný dokumentární film, tedy i na věci jím zobrazované.

Vraťme se nyní k tomu, jak dokumenty sociální reprezentace specifikuje *Bill Nichols*: „Tyto filmy poskytují hmatatelnou reprezentaci pohledů na svět, který obýváme a sdílíme. Látku sociální reality dělají viditelnou a slyšitelnou různým způsobem závislejícím na výběru a uspořádání provedeném režisérem. Dávají smysl tomu, pod čím si představujeme realitu jako takovou, čím je teď anebo čím se může stát. (...) Dokumenty sociální reprezentace nám nabízí nový pohled na náš běžný svět pro jeho objevení a rozumění mu.“⁵⁹ *Nichols* se tedy na dokumentární film dívá jako na nástroj, který nám umožňuje vidět náš žitý svět specifickými úhly pohledu obsahující také naše představy o něm.

Dokumentární film je jako pojem v běžném životě používán intuitivním způsobem. Mnohdy tak obsahuje četné stereotypizace o míře zachycení historické skutečnosti - kdy dokument slouží jako paměť avšak stejně omezená, jako ta lidská. *Bill Nichols* upozorňuje: „Dokument re-prezentuje historický svět zaznamenáváním jeho znakového systému; reprezentuje historický svět tvarováním

⁵⁸ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film jiná kinematografie*. Praha : AMU & MFDF Jihlava, 2004. s. 347.

⁵⁹ NICHOLS, cit. 57, s. 1-2.

záznamu z různých perspektiv a úhlů pohledu. Svědectví re-
prezentace podporuje argument nebo perspektivu **reprezentace**.⁶⁰

3.2 Výzkumný sociologický dokumentární film

Ještě názornější vymezení vztahu dokumentárního filmu a reality získáme ve srovnání dokumentu (jako uměleckého díla) a výzkumného sociologického dokumentárního filmu.

Sooryamoorthy ve svém článku *Behind the Scenes: Making Research Films in Sociology* vychází z MacDougalla a McCluskyho „Filmy nám dávají více či méně kompletní představu o realitě tím, že analytickým datům dodávají smyslový zážitek a prozkoumávají tak různé vrstvy lidské zkušenosti. Fakta prezentují realisticky, dramaturgizují lidské vztahy a události, podněcují emoce, přenášejí zvyky, zaznamenávají a reprodukují fenomény pro vědecké zkoumání a analýzy.“⁶¹ Podle Illyho ale také doplňuje: „Filmy nicméně znamenají různé věci pro různé diváky. Když portrétní sociální podmínky, vztahují se také k osobnímu nastavení a citlivosti diváků.“⁶²

Na druhou stranu, jak už jsem zmínila v minulých kapitolách, sociologie se vždy potýkala a bude potýkat s problematickou validitou i reliabilitou svých výzkumných nástrojů. Nejinak je tomu i u výzkumného sociologického dokumentárního filmu. Sooryamoorthy volně cituje MacDougalla: „Ve světě sociálních věd, kde slova, čísla a diagramy jsou primárními a řídicími složkami přenosu informací a získání poznání, zůstává film stále matoucím a rušivým.“⁶³

⁶⁰ NICHOLS, cit. 57, s. 36-37. Jde tedy o historický obraz, ale jen částečný, omezený a ovlivněný uměleckým či jiným záměrem.

⁶¹ MACDOUGALL, D., MCCLUSKY D., F. In SOORYAMOORTHY, R. Behind the Scenes : Making Research Films in Sociology. *International Sociology* [online]. 2007, no. 22 [cit. 2009-10-12], s. 548. Dostupný z WWW: <<http://iss.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/5/547>>.

⁶² ILL, N., J., D. In SOORYAMOORTHY, R. Behind the Scenes : Making Research Films in Sociology. *International Sociology* [online]. 2007, no. 22 [cit. 2009-10-12], s. 548. Dostupný z WWW: <<http://iss.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/5/547>>.

⁶³ MACDOUGALL, cit. 61, s. 548.

Tento nedostatek exaktnosti byl pro klasické vědecké poznání po dlouhou dobu překážkou. „Situace se změnila až v osmdesátých letech, kdy došlo k posunu v metodologii i v předmětu zkoumání. Příčinou se staly především výhody digitálních technologií, které umožnily nové možnosti studia sociálních věd pomocí filmu.“⁶⁴ Nebudeme zde rozebírat míru využití dokumentárního sociologického filmu v sociologii jako takové. Zmiňme jen, že jeho nástup, jak ostatně vyplývá už z předešlých vět, byl poněkud pomalý a pozdní. *Sooryamoorthy* srovnává situaci s „antropologií, která měla (vzhledem k povaze svého výzkumného předmětu) blíže k využití filmového média (pro etnografický film) a dříve s ním i začala. Přesto ještě na konci sedmdesátých let byl vztah antropologie k filmovému médiu spíše chladný až negativní. Za nevýhody se pokládala především nákladnost, obtížnost a rušivý efekt média. V sociologii se začala podobná debata vést až na začátku nového tisíciletí, kdy byl vznesen požadavek, aby se základní filmařská a fotografická dovednost stala součástí curricula sociologa.“⁶⁵

Na základě tvrzení *Colliera*, *Colliérové* a *Croforda* hovoří *Sooryamoorthy* o výzkumném filmu jako o: „(...) typu, který se snaží o získání informací poměrně nenarušenými postupy a chováním (...). Výzkumné filmy jsou filmy sestříhané, určené pro specifické výzkumné účely a pro zvláštní publikum.“⁶⁶

Sooryamoorthy popisuje postup procesu vzniku výzkumného filmu. „Nejčastěji bývá využito v případě rozhovorů, které nám tak umožní získat empirická data přímo z první ruky. Scénář nemusí být vytvořen předem, ale informace/data přichází spontánně na základě podnětů výzkumníka/filmaře. Aby výsledný film nepůsobil pro diváky monotónně, musí výzkumník zaujmout roli kreativního filmaře.

⁶⁴ Srov. SOORYAMOORTHY, R. Behind the Scenes : Making Research Films in Sociology. *International Sociology* [online]. 2007, no. 22 [cit. 2009-10-12], s. 548. Dostupný z WWW: <<http://iss.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/5/547>>.

⁶⁵ Srov. Tamtéž, s. 549.

⁶⁶ COLLIER, J. Jr., COLLIER, M., CRAWFORD, P., I. In SOORYAMOORTHY, cit. 64, s. 549.

Sooryamoorthy poukazuje na to, že ačkoliv nebývá pracováno se scénářem, dokonalá předběžná znalost podmínek a situace je nutností. Kreativní část práce výzkumníka pak tkví v úkolu promyšleného výběru scén, tak, aby vytvořil divácky zajímavý snímek avšak s nutným předpokladem zachování hodnotného výzkumného obsahu.⁶⁷ Pro konkrétní srovnání rozdílů mezi tvorbou filmů (ve smyslu tvorby uměleckého díla potažmo dokumentárního filmu) a výzkumem cituje Sooryamoorthy Goodmana: jako odlišné vidí „(...) podmínky orientace (vzbuzení pocitů pro film vs získání vědění pro výzkum), cíle (vyprávět příběh a vyvolat sociální změnu vs vysvětlit nebo předvídat fenomény pro výzkum), metody přenosu (obraz, hudba, zvuk a text pro film vs primární text pro výzkum) a zaměření na diváky (odlišné skupiny pro filmy vs specifická výzkumná komunita pro výzkum). Výzkumné filmy jsou nicméně žánrem samy o sobě, odlišují se od dokumentů, které jsou vytvářeny více volně.“⁶⁸

Pro popis výzkumného dokumentárního filmu jsem se rozhodla především proto, že stojí pomyslně na konci škály dokumentárního filmu, tedy na straně, kde validita informací je důležitější než na opačném konci stojící estetická kritéria. Tímto vymezením jsem chtěla upozornit na skutečnost, že dokumentární film je někdy běžně pokládán za sociologický výzkum. Nichols upozorňuje: „Předpokládáme, že dokumentární zvuk a obrazy obsahují autenticitu záznamu, ale musíme být opatrní před takovýmto tvrzením. Musíme vždy zhodnotit argument nebo perspektivu, který je na povrchu a dojít až k faktické přesnosti.“⁶⁹ Pokud shrneme v této a předchozí kapitole uvedená fakta, dojdeme ke dvěma možným přístupům k získávání informací. Kdy je na dokumentární film (umělecké dílo) pohlíženo prismatem vizuální sociologie, která zohledňuje podmínky vzniku, intence tvůrce atd. Jde

⁶⁷ Srov. SOORYAMOORTHY, cit. 64, s. 549.

⁶⁸ GOODMAN, P., S. In SOORYAMOORTHY, cit. 64, s. 549.

⁶⁹ NICHOLS, cit. 57, s. 37.

však o sociologický výzkum až „druhotný“. Anebo k užšímu vymezení výzkumného dokumentárního filmu, který sice za sociologický výzkum pokládat můžeme (je totiž natáčen za vědeckým účelem a vědeckými postupy), ale je také určen především vědecké obci a k běžnému divákovi se tak z pravidla nedostává. *Sooryamoorthy* teoretickou část svého článku uzavírá slovy: „*Vytvářením výzkumných filmů je možné rozšířit znalostní horizont disciplíny a obohatit výstup výzkumů o vizuální imaginaci, která není uměle vytvářena jako v hraném filmu, ale reprezentuje sociální realitu a sociologické rozumění.*“⁷⁰

Jean Breshand na účet dokumentárního filmu vzkazuje: „*Viditelný svět není jen prostorem, po němž téká náš pohled (kam až dohlédneme), ale také zdrojem poznání, spletí obrazů na plátně, které spoluutvářejí naše vnímání. Realita je neoddělitelná od myšlení, kterým se jí zmocňujeme. Proto lze říci, že filmy ukazují určitý způsob jak pohlížet na realitu a jak jí rozumět. Na skutečnosti, o níž se domníváme, je totiž evidentní jen způsob skladby, jímž je nám prezentována. Dokumentární film si to bezpochyby uvědomuje více než film hraný.*“⁷¹

⁷⁰ SOORYAMOORTHY, cit. 64, s. 550.

⁷¹ BRESHAND, Jan. *Dokumentární film, jiná tvář kinematografie : Antologie textů k úvodům*. Praha : AMU, 2006. s. 35.

3.3 Teoretický přístup

Proč jsem se ke vztahu filmu a sociologie vyjádřila takto zeširoka? Domnívám se, že předtím než se začnu zabývat analýzou jednotlivých sociálních dokumentů českých dokumentaristek, bychom si měli uvědomit, že film i sociologie sice hledají a pokoušejí se o zobrazení a zachycení stejné věci – pravdivé reality, ale oba vychází z jiných základů a kladou důraz na rozdílné určující aspekty. Nejde o to, zda se k podstatě dostane lépe dokumentární film nebo sociologický výzkum, který nám podá exaktní, vědecky přesný popis. Jde o to, abychom si vždy byli vědomi rozdílnosti. Film i sociologie si od sebe navzájem mohou vypůjčovat určité postupy, myšlenkové struktury. Je ale nutno tyto postupy nezaměňovat a mít vždy na paměti jejich původní zakotvení. Proto dokumentární film nikdy nemůžeme považovat za sociologickou studii, může se k ní jen přibližovat.

Vzhledem k charakteristice práce není mým záměrem podrobovat následující dokumentární filmy sociologickému výzkumu, metodologická východiska by totiž musela být zcela jiná. Přesto se pokusím popsat jevy, které se ve snímcích vyskytují a které výrazným způsobem zachycují dobovou realitu, respektive představu o ní. Analýza dokumentů se proto bude pohybovat v intencích hermeneutické analýzy a diskurzivní interpretace. První ze zmiňovaných předurčuje zohlednění subjektivních postojů, záměr jednotlivců, jenž se tvorby účastní, i kontext širokých souvislostí, v němž dílo vzniká. Diskurzivní interpretaci pak poskytnu svým úhlem pohledu, pohledem diváka.

4 Rodina a totalitní společnost

V předchozích kapitolách byl nastíněn obecný rámec vztahů, ve kterém se nachází každý dokumentární film se sociální tematikou, jeho tvůrce a zároveň i divák. Nyní bych se chtěla konkrétněji zaměřit na dokumentární filmy v českém prostředí, a to dokumentaristek Heleny Třeštíkové [*Manželské etudy* (1987)] a Olgy Sommerové [*S tebou, táto* (1981)]. Z jejich rozsáhlé tvorby jsem pro svou analýzu vybrala pouze dokumenty s rodinnou tematikou, na kterou bych chtěla pohlížet především z již zmiňovaného, dobového kontextu.

4.1 Období normalizace

Helena Třeštíková a Olga Sommerová začaly své první dokumenty natáčet v období tzv. normalizace. Tento systém s sebou po okupaci v roce 1968 přinesl nové společenské podmínky. *Milan Otáhal* píše: „Po zlomení odporu obyvatelstva a likvidaci opozice v roce 1972 muselo mocenské centrum [KSČ pozn. H.M.] formulovat svou politiku vůči společnosti.“⁷² „Strategií se staly čistky, které odstranily z pozic problematické reformisty. Nedůvěru však vzbuzovala i velká část obyvatel, která v 60. letech aktivně podporovala obrodný proces. „Zablokovat“ takové množství lidí ale nebylo jednoduché, neboť i totalitní systém je na občanech závislý. Cíleným plánem se proto stalo jejich vyloučení z rozhodování o veřejných záležitostech, tedy k celkovému odpolitizování a neutralizaci společnosti. Postupem času lidé ztratili víru v reformovatelnost socialismu, což vedlo k hluboké sklíčenosti a rezignaci na veřejný život, demokracii a svobodu. Jejich útočištěm se stalo soukromí. Přizpůsobili se životu v reálném socialismu.“⁷³

⁷² OTÁHAL, M. *Normalizace 1969 – 1989 : Příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002. s 59.

⁷³ Srov. OTÁHAL, cit. 72, s. 59-60.

Na druhou stranu se v kontextu celého období komunismu tato etapa vyznačovala také, jak zmiňuje *Otáhal*, „[Oslabením, pzn. H.M.] *totální kontroly nad mimopolitickým životem občanů, mizí schopnost a pravděpodobně i ochota státu zasahovat do veškerého společenského dění a přestává absolutní ovládnutí ekonomiky, ideologie ztrácí svůj význam a vládnoucí elity se soustřeďují na „technologii moci.“*⁷⁴ Celý systém se už neopírá o naději nesoucí myšlenky komunismu, ale stojí spíše na setrvačnosti a donucovací moci.

Otáhal jde v charakteristice komunismu ještě dále: „Protože za této situace přestávala hrát ideologie roli – režim netrval na tom, aby mu lidé věřili, stačilo, když plnili rituály, když se k němu veřejně přihlašovali -, hlavním faktorem ve vztahu k obyvatelstvu byla orientace na konzumní společnost, „gulášový socialismus“. Jeho podstatou bylo zabezpečení jisté životní úrovně a sociálních jistot, což ovšem záviselo na výkonnosti ekonomiky.“⁷⁵ Takovéto podmínky vedly k celkové nivelizaci společnosti ve všech možných směrech. Základní jednotkou reprodukcí „gulášový socialismus“ byla samozřejmě rodina.

⁷⁴ *Otáhal* nicméně upozorňuje, že takovýto popis normalizace zastává jen určitá část badatelů, jiní autoři rozdíl mezi dvěma etapami nepovažují za tak závažné. Tamtéž, s. 43.

⁷⁵ Tamtéž, s. 60.

4.2 Český dokument a normalizace

Předtím než přistoupíme k fenoménu rodiny v dokumentech Heleny Třeštíkové a Olgy Sommerové je nutné popsat stav českého dokumentárního filmu v době normalizace. Pro jeho nastínění musíme ale nejprve rozhodně nahlédnout zpět do let šedesátých. Částečné uvolnění totalitního systému se totiž v té době stalo nejen živnou půdou pro výrazný kvalitativní posun v hraném filmu, ale odrazilo se zároveň na práci většiny dokumentaristů. „Na začátku zmiňované dekády pod vlivem nových technologií (lehčích kamer, možností synchronního záznamu zvuku) a zásad takzvaného filmu-pravdy vznikl nový typ dokumentárního filmu - filmová anketa.⁷⁶ Jejím cílem bylo zachytit život v co možná nejautentičtější podobě bezprostředním dotazováním členů společnosti. Principy tzv. filmu pravdy nicméně měly vliv na český dokumentární film šedesátých let jako takový.“⁷⁷ „Dokumentární film začal být chápán jako jednota subjektivity autora, společensky progresivního tvůrčího záměru, poučeného pohledu na fakta a moderní filmové řeči. Dokument se přiblížil vědeckému výzkumu s pokusem odkrýt tvář společnosti.“⁷⁸

Potřeba zachycení společnosti v její autenticitě nepřibarvené komunistickými klíše byla v šedesátých letech velká jak na straně tvůrců, tak i diváků.⁷⁹ Dalšímu vývoji však učinil konec rok 1968, s nímž přišla normalizace, umístění mnohých filmů do trezoru a rozsáhlá cenzura děl vznikajících.⁸⁰ *Martin Štoll* k tomuto tvůrce omezujícímu období podotýká: „*Navzdory restrikcím a propagandistickým filmům vyrobených v Krátkém filmu zůstal pro*

⁷⁶ Srov. NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži: 70. let československého dokumentárního filmu*. Praha : AMU, 2002. s. 250.

⁷⁷ Srov. Tamtéž, s. 242-245.

⁷⁸ Srov. Tamtéž, s. 245.

⁷⁹ *Navrátil* popisuje tzv. „Aktivní publikum. Dokumenty nepracovaly s hotovými závěry, ale se surovinou faktů a diváka nutily a učily zaujímat k nim vztah a reálně je hodnotit.“

Srov. Tamtéž, s. 245.

⁸⁰ Srov. SCHLEGEL, Hans-Joachim. *Podvratná kamera: Jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy*. Praha : Malá skála, 2003. s. 231

*autorskou výpověď omezený prostor.*⁸¹ Dále situaci popisuje. „Režiséři si začali vybírat náměty nespojované s ideologií, často unikali k estetice. Film-pravda byl pro stranu nebezpečný, a proto u mnoha tvůrců došlo k opuštění filmové ankety a synchronního záznamu názorů.“⁸²

„Konec sedmdesátých let podle Štolla naštěstí znamenal částečné uvolnění politického tlaku. FAMU umožnilo režisérům vytvářet filmy víceméně podle jejich vlastních estetických hledisek a často dokonce obsahující politické významy. Začala zde studovat nová generace kreativních a imaginativních tvůrců. Mezi nimi se ujaly slova také ženské režisérky jako Olga Sommerová a Helena Třeštíková, které se připojily k hlasu starších režisérek, a to především Věry Chytilové a Drahomíry Vihanové. Tyto režisérky nebyly seskupeny v organizovaném hnutí, ale stal se jim společný originální a jemný pohled na sociální témata, lásku, smrt, nemoci a také na pozici ženy.“⁸³

⁸¹ Srov. ŠTOLL, Martin. *Hundred Years of Czech Documentary Film 1898-1998*. Praha : Malá skála, 2000. s. 25.

⁸² Srov. Tamtéž, s. 26.

⁸³ Srov. Tamtéž, s. 28-29.

4.3 Rodina v normalizaci

Vraťme se nyní zpět k rodině. Ač se jako instituce jeví jako stabilní neměnný prvek veškerých společností, opak je pravdou. Právě dvacáté století přineslo vyvrácení této jistoty. Ivo Možný se k problematice vyjadřuje: „(...) počínaje sedmdesátými lety minulého století (...) opouštíme perspektivu vývoje „sociologické teorie rodiny“ a začínáme sledovat jednotlivé jevy lidského snubního a reprodukčního chování. Jednotná sociologická teorie rodiny dnes totiž již neexistuje, stejně jako neexistuje jednotná „rodina“.“⁸⁴ Hovořit o konkrétních obecných pravidlech týkající se této instituce už proto není možné. Rodinu jako jednotku nicméně vždy můžeme částečně chápat a definovat v rámci dobového a společenského kontextu.

⁸⁴ MOŽNÝ, Ivo. *Rodina a společnost*. Praha: Slon, 2008. s. 25-26.

4.4 Helena Třeštíková a tradiční obraz společnosti

Téma rodiny v souvislosti s režisérčiným dramaturgickým konceptem je neodmyslitelně spjata s časosběrným dokumentem. „Časosběr“ jako metoda má velmi blízko v sociologii používaném tzv. longitudinálnímu výzkumu.⁸⁵ K jedinci, případně skupině, se vracíme v určitých intervalech a sledujeme jeho proměnu. Dokumentární film nám tak umožňuje komplexně vidět nejen proměnu časovou – vizuální, ale také auditivní. Proměnu jazykových, hodnotových a názorových struktur.

Nyní pouze stručně nastíním cestu, která vedla Helenu Třeštíkovou k volbě sběrné metody. Režisérka velmi často zdůrazňuje, že se na počátku nechala inspirovat způsobem psaní svých deníkových záznamů. Deník jako celek podle ní umožňuje zaznamenat vývoj, posun, poskytuje srovnání různých životních etap. Pro režisérku se tyto přednosti staly zásadními i v její filmové práci.

Ještě za studií na FAMU natočila dokumentaristka svůj první časosběrný snímek *Živá voda* (1972) o zatopení vesnice na Želivce při stavbě nové přehrady. Tematicky bližším se nicméně pro její pozdější tvorbu stává až dokument *Zázrak* (1975). Několik měsíců natáčela svou těhotnou kamarádku a sledovala proměny její psychiky. Dokument nekončí porodem, ale věnuje se matce a jejímu potomkovi další čtyři měsíce po něm.

Třeštíková zjistila, že právě dlouhodobý způsob natáčení vyhovuje jejím dramaturgickým záměrům a umožňuje jí dosáhnout hodnověrné výpovědi.

„Cítím v něm [v časosběrném postupu, pzn. H.M.] větší autenticitu. „Klasický dokument bývá jednorázovým popisem

⁸⁵ „V tomto výzkumu jsou subjekty opakovaně sledovány v průběhu času. Zájemem výzkumu je pak především zaměření se na vývoj subjektů v uplynulém čase.“ KAPLAN, David. *The SAGE Handbook of Quantitative Methodology for the Social Science*. London : Sage Publications, Inc., 2004. s. 215.

nějakého problému, na který je většinou předem jasný názor. Já nechávám pracovat čas, aby problém „popsal“. Nikdy nevíte, jak to dopadne.“⁸⁶

Časosběrný dokument je formou poněkud problematickou. Zatěžuje režiséra, co se týče dramaturgických aspektů, např. neochotou hrdiny k natáčení v určitých životních etapách. Je finančně náročný, rozpočet musí být plánován na mnoho let dopředu atd. Na druhou stranu jde o způsob zaznamenávání reality opravdu zajímavý a v mnoha ohledech přínosný. Ať už tím, že za určitý čas můžeme pozorovat chování stejných hrdinů ve stejných nebo naopak rozdílných situacích, podle toho, kam se jejich život posunul. Sledovat můžeme proměnu tělesné schránky, historického pozadí i hodnotové orientace. Někteří hrdinové v průběhu času mění svůj život velmi radikálně, přesto během změn vidíme, i po letech stejné charakterové vlastnosti typicky strukturující chování v různých situacích. Můžeme si také všimnout, jak kolem některých životů „velká“ historie pouze kráčí, aniž by si uvědomovali, že se jich také dotýká. Jen pár jedinců si ji vpouští do života a přikládá jí význam.

Pokusím-li se metodu natáčení Heleny Třeštíkové vymezit sociologickými termíny, nacházím zde významovou paralelu s antipozitivismem,⁸⁷ myšlenkovou strukturou, která zastřešuje určitou část sociologických teorií. „Antipozitivismus se zaměřuje na jedince ve společnosti, který přiděluje věcem, jevům a lidem kolem sebe význam a smysl. Na základě hodnot hodnotí všechny objekty a subjekty, se kterými se setkává. Bez těchto významů, které uděluje, by společenská realita postrádala smysl. Cílem

⁸⁶ HOMOLOVÁ, Marie. Dějiny nedělají jen slavní a významní lidé říká v rozhovoru pro Lidové noviny dokumentaristka Helena Třeštíková *Lidové noviny*. 16.12.1999, roč. 12, č. 292, s. 1.

⁸⁷ „Otcem tzv. chápaní sociologie se stal Max Weber.“ Srov. CUIN, GRESLE, cit. 4, s. 67.

sociologa pak je odhalit ony významy, hodnoty a smysl, pomocí kterých lidé vytvářejí sociální realitu.⁸⁸

Režisérka se o porozumění realitě snaží podobným způsobem. Ze společenského kontextu si vybírá jeho reprezentanty. Snaží se pod obecným popisem hledat motivy jednání. Porozumět hodnotám, které hrdinové jejich dokumentů přisuzují světu kolem sebe. Nechává své hrdiny jednat, aby na základě tohoto jednání odkryla určité obecné souvislosti. Třeštíková se k této problematice vyjadřuje: „*Mně hrozně baví rozmanitost lidských osudů. Odedávna jsem si dávala za cíl pokusit se na jednotlivých příbězích vystihnout obecnější trendy a témata doby, která si možná člověk v tu chvíli neuvědomuje, ale která z filmu vyplnou z odstupu.*“⁸⁹

Přístup nezávislého pozorování, který režisérka prezentuje při své práci, by se mohl z počátku jevit jako pozitivistický. Vezmeme-li však v úvahu výše uvedené argumenty (výběr hrdinů, zohlednění jejich hodnot, hodnot dokumentaristky atd.) měly by být její snímky vztahovány spíše k antipozitivismu.

Podívejme se nyní konkrétně na časosběrný cyklus *Manželské etudy*, kterým se režisérka pokouší zkoumat fenomén rodiny v osmdesátých letech dvacátého století.

⁸⁸ Srov. KUBÁTOVÁ, Helena. *Úvod do sociologie : studijní texty pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. s. 38.

Také viz Weber: „*Sociologie [...] má znamenat vědu, která chce sociálnímu jednání porozumět pomocí výkladu, a tím ho kauzálně vysvětlovat v jeho průběhu i jeho účincích. ‚Jednání‘ má přitom znamenat lidské chování [...], tehdy a potud, pokud jeden nebo více jednajících spojují toto jednání s nějakým subjektivním smyslem. ‚Sociální‘ jednání má však znamenat takové jednání, které se svým smyslem míněným jedním nebo více jednajícími vztahuje k chování jiných a na základě toho se orientuje ve svém průběhu.*“

WEBER, Max. In CUIN, Charles-Henry; GRESLE, Francois. *Dějiny sociologie*. Praha : Slon, 2004. s. 265.

⁸⁹ PROCHÁZKA, Michal. Helena Třeštíková: Jsem hodná teta z televize a vlezla bych i do toho nejpříšernějšího prostředí. *Právo*. 23.10.2003, roč. 13, č. 249, s. 1.

4.4.1 Manželské etudy⁹⁰ (1987)

Téma rozvodovosti mladých manželských párů si, jak uvádí sama Helena Třeštíková, nevybrala na základě vlastního intenzivního zájmu o rodinnou problematiku. Stalo se spíše společenskou objednávkou. Popud k natáčení projektu dal na konci sedmdesátých let doktor Dittrich, který se pozastavoval nad vysokou, téměř padesáti procentní rozvodovostí. Za nejkrizovější v té době považoval prvních pět let od svatby.⁹¹ Otázkou následujících osmdesátých let však nebyly pouze příčiny rozvodovosti, ale také nový trend brzkého v uzavírání sňatků. Jaroslava Bauerová ve svém článku *Mladá rodina a společnost* z roku 1984 uvádí: „Pro dnešní mladé generace, a tím i pro dnešní mladé rodiny, jsou charakteristické některé specifické rysy. Jedním z nich je **dřívější uzavírání sňatků a dřívější rození dětí.** (...) Údaje o snoubencích ukazují, že do věku 19 let uzavírá manželství přibližně 5% mužů a asi 28% žen. (...) přibývá mladých, stejně starých dvojic.“⁹² Zdůvodnění tohoto trendu se našlo několik. Bauerová je vyjmenovává: „Mezi nejdůležitější patří sociální jistoty, tj. především zaručené právo na práci, sociální zabezpečení matky a dítěte, novomanželské půjčky, popřípadě možnost získání bytu. Jinou příčinou dřívějšího uzavírání manželství je akcelerace fyzického dospívání a větší volnost v sexuálních vztazích.“⁹³ Tehdejší sociologické reflexe samozřejmě opomíjely ještě další pohnutky, jako byla například nemožnost osobně se realizovat se v socialismu jiným způsobem.

⁹⁰ „Etuda je drobný prozaický, filmový a jiný útvar, zpravidla řazený v cyklus, rozvíjející určité téma.“

PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří. *Akademický slovník cizích slov: I. díl, A-K*. Praha: Academia Praha, 2005. s. 207.

Natáčeno v průběhu let 1980 – 1986

⁹¹ Srov. TŘEŠTÍKOVÁ, Helena, TŘEŠTÍK, Michael. *Manželské etudy*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2006. s. 13.

⁹² BAUEROVÁ, Jaroslava. *Mladá rodina a současnost*. *Sociologický časopis*. 1984, 20, 3, s. 258.

⁹³ Tamtéž, s. 260.

Třeštíková popisuje začátek práce na *Manželských etudách* takto: „V dramaturgii Krátkého filmu Praha, tehdy téměř monopolního producenta dokumentárních filmů, vznikl záměr zpracovat tuto problematiku filmovým dokumentem, který měl sledovat několik manželství od svatby následujících pět let a pokusit se dokumentovat hlavní příčiny manželských konfliktů.“⁹⁴ V té době to byla právě Třeštíková, která jako jediná měla zkušenosti s natáčením dlouhodobých dokumentů. Koneckonců některými svými snímky se už sama z vlastní iniciativy snažila zachytit vztahy mezi mladými lidmi a jejich osudy, např. *Romeo Julie a děti* (1975) a *Ženy – zaměstnání, rodina* (1975). Experimentální projekt byl proto nakonec svěřen jí a pro tehdy třicetiletou, pět let vdanou dokumentaristku s malými dětmi se příběhy o manželství staly stěžejním dílem kariéry.

Etudy v osmdesátých letech spojily film a sociologii novým způsobem. Jak zmiňuje sama režisérka v úvodu ke své knize *Manželské etudy*: „Longitudinální studie tehdy již byly běžné ve vědeckých, sociologických pracovištích, ale na úrovni dokumentárního filmu šlo o naprostou novinku.“⁹⁵

Projekt potkalo nebyvalé štěstí navíc v tom, že Helena Třeštíková měla pro natáčení svým způsobem volné ruce. Josef Chuchma v závěru knihy *Manželské etudy* popisuje: „Autorská svoboda byla režisérce poskytnuta jakýmsi nedopatřením, chaotismem stávajícího komunistického systému. V Gorbačovově Rusku tehdy začínalo postupné tání, a to samozřejmě mělo vliv i Československo. Hovořilo se o specifikách každého státu tzv. „socialistických táborech“. I v kultuře došlo k jistému polevení restriktivních pravidel, a tak mohly být v roce 1987 *Manželské etudy* dokonce uváděny v České televizi v měsíčním intervalu v rámci pořadů pro mladé o mladých. Zaznamenaly na tu dobu poměrně

⁹⁴ TŘEŠTÍKOVÁ, TŘEŠTÍK, cit. 91, s. 13.

⁹⁵ Tamtéž, s. 13.

velkou sledovanost a vyvolaly nebývalý zájem.“⁹⁶ Ukázaly totiž prostý život bez výchovných prvoplánově socialismus proklamujících momentů, každodenní starosti, s nimiž se tehdy potýkali všichni, ale vzájemně o nich jen více či méně věděli.

Pro výběr novomanželských párů si Třeštíková zvolila symbolicky Staroměstskou radnici. Páry oslovovala nejprve náhodně, ale později si začala vybírat tak, aby získala pestrý vzorek profesních skupin. V důsledku nedostatku financí musela nakonec z původních deseti párů počet snížit na šest:

Stanislava (19 let, elektromechanik) a

Zuzanu (18 let, studentka gymnázia),

Pavla (21 let, strojní zámečnick) a

Ivanu (22 let, prodavačka),

Antonína (20 let, dispečer) a

Mirku (17 let, učnice-kadeřnice),

Vladimíra (21 let, stavbař) a

Zuzanu (23 let, stavařka),

Václava (24 let, student architektury ČVUT v Praze) a

Ivanu (21 let, studentka architektury ČVUT v Praze).

Takový vzorek sice nemůžeme pokládat za reprezentativní pro celou společnost, nicméně i tak se Třeštíkové podařilo dosáhnout značné plastičnosti a pestrosti. Výběrem svých aktérů získala skupinu osob nesoucí typické znaky sociálního prostředí (nesmíme ale zapomínat, že se jednalo pouze o páry z Prahy). Na druhou stranu šlo zároveň o individuality pro dokumentární cyklus dostatečně výrazné a nosné. Tato kombinace se Třeštíkové stala základní devizou.⁹⁷

⁹⁶ Srov. CHUCHMA, Josef. Závěr knihy. In TŘEŠTÍKOVÁ, Helena, TŘEŠTÍK, Michael. *Manželské etudy*. Praha : Česká televize, 2006. s. 262.

⁹⁷ Srov. ADLER, cit. 6, s. 46.

Třeštíková není režisérky, která by se snažila být provokativní, „burcovat“ své hrdiny. Sama vždy tvrdí, že jí jde o to, aby co nejméně zasahovala. Právě její neprovokativnost v osmdesátých letech znamenala úplné vyhnutí se problematickému tématu politiky v *Manželských etudách*. Všechny příběhy se točí kolem rodiny, práce a koníčků. Veřejný život jako by neexistoval. Přesto s odstupem času z dokumentů „gulášový socialismus“ vyvěrá z každé rodinné i pracovní problematické situace, jež musely mladé páry řešit. Nutno říci, že prvotní intencí Heleny Třeštíkové bylo zaznamenat typickou rodinu osmdesátých let, avšak pravých kvalit historického svědectví dosáhly dokumenty nutně až v zrcadle současnosti. Samozřejmě vždy musíme brát v úvahu, že i toto svědectví je, vzhledem k problematičnosti vztahu reality a filmového média, omezené.

Konstrukce rodiny v osmdesátých letech

Sociolog Ivo Možný popisuje společenskou situaci 70. let: „*Tehdy [v období populačního boomu, pozn. H.M.] však prakticky každý, kdo měl tělo, jež ho doneslo na sňatkovou matriku, na ni také došel. Sňatečnost dosáhla rekordní výše: Devadesát pět procent mužů i žen z té generace uzavíralo manželství. A dvě třetiny nevěst bylo těhotných. Bezdětná nezůstala z té generace žen nakonec ani každá dvacátá. Prvorodičky byly mladinké, s výjimkou Turecka, které tak docela do Evropy nepatří, byly Češky nejmladšími maminkami v Evropě“ nejčastější věk matky při narození prvního dítěte byl dnes neuvěřitelných dvacet let.⁹⁸*

Jak zachytit fenomén rodiny osmdesátých let v dokumentárním filmu bylo Třeštíkové od začátku poměrně jasné. Pro časosběrnou metodu zvolila dramaturgickou linii „významných událostí“. Nepozorovala rodinu jako celek, nesnažila se vytvořit její obraz postupným sbírání každodenního materiálu, ale navštěvovala

⁹⁸ MOŽNÝ, Ivo. Prolog. In TŘEŠTÍKOVÁ, Helena, TŘEŠTÍK, Michael. *Manželské etudy*. Praha : Česká televize, 2006. s. 7.

páry především ve zlomových situacích. Sama režisérka o sobě v tomto ohledu ráda hovoří jako o kronikářce nebo také nezávislé pozorovatelce. „*Nic nekonstruuji, jen zachycuji příběh, který se odvíjí nezávisle na mně.*“⁹⁹ „(...) *na rozdíl od některých kolegů, kteří se snaží natáčet více osobně a vyjádřit se ve filmech vlastní postoje, já usiluji o objektivitu, třebaže leckdo může namítnout, že objektivita neexistuje, že už tím, jak se na realitu dívám, ji deformuji.*“¹⁰⁰ V obou tvrzeních se nicméně skrývá paradox. Už tím, že Třeštíková natáčí metodou významných událostí, zužuje divákovu možnost poznat rodinu v takříkajíc rutinním životě. „Nezachycuje příběh“, ale konstruuje jej za pomoci svých návštěv. Jde samozřejmě o logický krok. Natočit nekonečný příběh a být přítomna ve všech situacích prostě není možné. A jak jsme již uvedli, i vědecký dokumentární film nutně vyžaduje sestřih. Film je médiem, které se domáhá dynamiky a tenze, bez nichž by divácká pozornost opadla. Jak uvádí *Bernard* ve své knize *Documentary storytelling* „napětí existuje pouze v konfliktu, v souboji opozičních sil.“¹⁰¹ V *Manželských etudách* napětí vytváří určitým způsobem jednak vědomí plynutí času (divák je zvědavý, zda manželství vydrží nebo ne, jak dlouho budou partneři k sobě tolerantní) a pak také významné události (charakterizované změnou ať už v pozitivním nebo negativním slova smyslu – porod dítěte, rozvod).

Třeštíková se snaží být v dokumentu co nejméně rušivým elementem. Své hrdiny nicméně vede a zasazuje určitým způsobem do prostředí, třebaže jde o prostředí jejím aktérům vlastní. Rytmus filmu se pak odvíjí od návštěv filmového štábu. Režisérka spouští vyprávění, monology jednotlivých aktérů otázkami typu: *Tak jak se vám žije?* a organizuje natáčení. Takovýto způsob práce řadíme do kategorie participujících/ zúčastněných dokumentů. Jak uvádí *Bill*

⁹⁹ KŘEČEK, Bohumil. Tramvaj bych řídit nechtěla. *Zemské noviny*. 20.4.2001, 11, 68, s. 5.

¹⁰⁰ PROCHÁZKA, cit. 98, s. 1.

¹⁰¹ Srov. CURRAN BERNARD, Sheila. *Documentary storytelling : Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Oxford: Elsevier Inc., 2006. s. 25.

Nichols ve své knize *Introduction to documentary*: „Co můžeme pokládat v takovémto typu dokumentárního filmu za pravdu je pravdivost formy interakce, která by bez kamery nemohla neexistovat.“¹⁰² „V participujícím dokumentu to, co vidíme je to, co můžeme vidět pouze, když je na daném místě přítomna kamera nebo režisér místo nás. Jean-Luc Godard jednou prohlásil, že kinematografie je pravdivá dvacet čtyři krát za sekundu: zúčastněné dokumenty potvrzují pravdivost Godardova tvrzení.“¹⁰³ U dokumentů Heleny Třeštíkové tedy nemůžeme mluvit o „čisté“ objektivitě, tak jak ji sama proklamuje, neboť je problematizována režisérčinou participací v dokumentu, kterou se zvolenou metodou natáčení snaží zakrýt.¹⁰⁴

Režisérčin záměr o objektivní zachycení rodiny v osmdesátých letech se odrazil i ve volbě unifikovaného způsobu natáčení. Všechny příběhy Manželských etud mají obdobný scénář. Expozice začíná záběry budoucího manželského páru těsně před svatbou. Režisérka se ptá po motivech zásadního životního kroku i po pocitech obou snoubenců. V zápětí nato následuje svatební obřad, hostina a první společné bydlení. Takto režisérka každý manželský pár představí a zároveň jej zasadí do jim vlastního prostředí. Během následujících pěti let je se svým štábem navštěvuje ve významných chvílích, když se přestěhují do vlastního bydlení, nebo se jim narodí dítě. To je způsob, jakým režisérka konstruuje ve svých dokumentech společenskou realitu a zároveň udržuje dynamiku.

¹⁰² Srov. NICHOLS, cit. 57, s. 118.

¹⁰³ Tamtéž, s. 118.

¹⁰⁴ Jak už jsem zmínila, dokumentaristka usiluje o to, aby její vliv na natáčení byl co nejméně vidět. Téměř všechny své otázky z dokumentu vystřihává a její hlas uslyšíme opravdu velmi výjimečně. Změnu v tomto přístupu přináší až natáčení *Manželských etud po dvaceti letech*. Osobnost Třeštíkové, už známé režisérky, zde vystupuje do popředí. Také hrdiny divák posuzuje jako její „staré známé“. Nové díly jsou proto více výsledkem přímé interakce dokumentaristky a jejích hrdinů. Ačkoliv se stále snaží o nezávislé pozorování, máme možnost ji i krátce zablédnout před kamerou.

Manželské etudy oslovovaly diváky v předrevoluční době dvojím způsobem. Jednak na plátně viděli realitu, ve které všichni bez rozdílu žili (byly to dokumenty o nich samých), na druhou stranu poskytovaly obraz o tom, jak různé charakterové typy dovedou danou situaci řešit. Třeštíková vytváří děj etud až dětsky prostými otázkami, které svým hrdinům klade. Taková strategie jí jednak umožňuje se v dokumentu ještě více zneprítomnit, ale především udržet rovnou linii děje ve všech šesti příbězích. Otázkami se režisérka ptá na postoje a pocity aktérů. Nejde komplikovaně do hloubky, ale nechává prostor pro volný monolog nebo dialog páru.

Jak jsme již zmínili, Třeštíková je v etudách maximálně apolitická. Tuto strategii lze pokládat za snahu získání si důvěry hrdinů, kteří se tak necítí ohroženi. Absenci ožehavých dotazů můžeme ale vidět jako další konstrukt společenské reality. Co není vyřčeno je přesto přítomno. Nemožnost volně hovořit o věcech veřejných, které zásadně komplikují aktérům život (malá šance na získání vlastního bytu, o svobodné volbě profesního zaměření ani nemluvě), paradoxně uvolňuje prostor i zábrany pro vyjádření pocitů z manželských i rodičovských vztahů. Na druhou stranu se můžeme jen dohadovat, nakolik důsledky vnějšího politického systému vnitřní vazby vztah utužují a nakolik jej poškozují.

Kromě dramaturgické koncepce auditivní složky výpovědi hrdinů musíme zmínit i třetí zásadní komponentu, a to vizuální pojetí. *Třeštíková* se o natáčení etud vyjadřuje: „*Já jsem si také dost dávala záležet na tom, abych zachytila i to, jak vypadaly byty, prostředí měst, dobové společenské rituály. Dokument tím dovede zachytit vizualitu doby, je to jeho velká možnost a přednost, kterou nic jiného dokonce ani literatura, ani hraný film, nemohou nahradit.*“¹⁰⁵ Hlavní dějová linie přesto v *Manželských etudách* stojí především na dialozích hrdinů, vizuální složka je jen dokreslujícím elementem.

¹⁰⁵ PROCHÁZKA, cit. 89, s. 1.

Jako čtvrtou komponentu vezměme režisérčin nejsubjektivnější vstup do celkového cyklu, a to závěrečný stříh. Všechny zmiňované složky pak dohromady tvoří konstrukci rodiny osmdesátých let podle Heleny Třeštíkové.

Podívejme se nyní blíže na jednotlivé typické fenomény, které se v etudách pravidelně objevují. Pomyslně si je můžeme rozdělit na svět vnitřní, rodinný, a svět vnější, historické svědectví.

Pro následující analýzu jsem si zvolila dva páry, na nichž se pokusím obecné jevy popsat. Jak už jsem zmínila, vzorek šesti manželských dvojic nelze pokládat za dostatečně reprezentativní pro celou společnost. Rodina v době normalizace se nicméně vyznačovala značnou unifikací, a tak jsme schopni typické fenomény pozorovat stejně dobře jak na šesti, tak i na dvou párech. Na druhou stranu je každá rodinná jednotka unikátní, a proto na zvoleném příkladu bude možné vysledovat i individuální rozdíly, přestože ne vždy režisérkou záměrně zdůrazněné. Pro lepší ilustraci budu v určitých případech oba páry dávat do kontextu dalších osmi novomanželů.

Expozice

Třeštíková nahlíží na svatbu jako na rituál, který měl v osmdesátých letech celospolečensky daná pravidla. Dokument otevírá záběry na budoucí manželský pár většinou mimo jejich vlastní prostředí. Jsou ještě nesezdaní, proto bydlí každý zvlášť. Pokud bylo režiséře umožněno natáčet partnery den nebo více před svatbou, snímá páry společně na neutrálním pozadí. Ivana a Pavel jsou v metru a vezou psa ke známým. S druhým párem máme možnost se seznámit až těsně před obřadem. Stanislav stojí před radnicí a Zuzana už přichystaná v obřadní síni.

Třeštíková se obou párů ptá: „Proč se vy dva vlastně berete?“ Jde o otázku z prvního pohledu poněkud otřepanou, ale vlastně stěžejní a její odpověď by měla být důvodem, proč se oba snoubenci na tak významný životní krok chystají. Dokumentaristka ale dotazem na motivaci sleduje i další podtext. Většina aktérů odpovídá, že se berou přirozeně z lásky. U části z nich však zazní další důvod - že čekají dítě.

Jaroslava Bauerová za motivaci uzavření sňatku pokládá: „(...) citové vyústění partnerského vztahu. Problematičtější je již „gravidita snoubenky“, neboť může být jak součástí hlubokého vztahu, tak i vysoce rizikovým momentem nastávajícího manželství, neboť může obsahovat nátlakový náboj.“ Tedy stát se destabilizačním prvkem v manželství. „Ukazuje se také, že část snoubenců řeší sňatkem i některé racionální problémy, jako je ekonomická a bytová situace, přání rodičů, nátlak snoubence nebo snoubenky apod.“¹⁰⁶

Hrdinové Manželských etud se o motivaci vyjadřují takto:

Stanislav: „Tak jednak spolu už chodíme tři roky a jednak čekáme rodinu.“

Zuzana (studentka): „Protože musíme!“

Pavel: „Protože se máme rádi. Už spolu chodíme čtyři roky. (...) Ale taky jiný starosti... Dítě.“

Ivana: „Protože se máme rádi.“

Třeštíková tak jedinou otázkou jednoduše a bez vytáček seznamuje diváky s celkovou situací. Zároveň výpovědi zřetelně odrážejí nepsanou společenskou normu, a totiž obecně tolerovaný předmanželský sex, ale s podmínkou budoucího sňatku v případě

¹⁰⁶ BAUEROVÁ, cit. 92, s. 264.

těhotenství. Z odpovědí vyplývá, že ne ve všech případech tato norma koresponduje se skutečným přáním a volbou snoubenců.

Svatba

Svatebnímu obřadu je v etudách ponecháno pouze několik kratších záběrů. Stává se předělem a definitivně potvrzuje rozhodnutí manželů, které nabývá oficiální společenské platnosti. Obřadní síň ani úřednost dobového ceremoniálu neumožňovala nikterak se vydělit ze zaběhnutých daností a stereotypů. V rámci celého cyklu se objevuje stejný oddávající s obdobným proslovem, hudba elektronických varhan. Novomanželský pár má v takovýchto podmínkách jen minimální šanci jakkoliv se vyčlenit ze zaběhnutých konvencí. Stanislav si nechává zahrát píseň Yesterday od Beatles. Více invence se do totalitní obřadní síně nevejde.

V kontrastu k unifikovaným obřadům pak dokumentaristka staví svatební veselice, kde ilustruje ani ne tak finanční situaci rodin, jako spíše šíři kontaktů a možností, kterými rodiny disponují. Ukazuje na jednu ze skutečností reálného socialismu, kdy peníze pozbývají svou funkci (není za ně možné koupit to, co je potřeba) a na hodnotě získává síť „užitečných“ známých. Ivana a Pavel mají „typickou“ svatební hostinu v miniaturním bytě Ivaniných rodičů, protože příliš velkými kontakty zřejmě nedisponují. Stejně tak Marcela a Jiří. Naproti nim naopak stojí Mirka a Antonín, kteří mají bouřlivou svatbu v hospodě. Ivana a Václav si navíc mohou dovolit velkou oslavu s početnou rodinou.

Jiří Večerník se k majetkovým dispozicím rodin vyjadřuje ve svém článku Materiální podmínky mladých rodin takto: „(...) přestože nelze úplně pominout souvislost vlastnictví většiny předmětů s příjmovou úrovní, majetek v zásadě není odrazem aktuální ekonomické situace. Není ovšem ani výrazem sociálního statusu, pokud jej hrubě měříme vzdělanostní úrovní partnerů. Hlavní zdroje

*disperze jsou statisticky neměřitelné dispozice mladých domácností, vyplývajících jednak z možností a ochoty příbuzenské rodiny, jednak z jejich vlastní šikovnosti uplatnit se v druhém ekonomickém systému. Není samozřejmě překvapením, že vzdělání muže se uplatňuje v diferenciaci majetku nejen velmi málo, ale často i záporně, přičemž vzdělání ženy nemá na rozměry vlastnictví vliv vůbec žádný – již z diferenciacie souboru plyne handicap mladých rodin vysokoškoláků, kteří ekonomicky startují později než jiní, a to startem nikterak strmým.*¹⁰⁷

Je evidentní, že v době socialismu tedy rozhodně záleželo na vlastní iniciativě, síti výhodných kontaktů a schopnosti orientovat se na tomto poli. Třeštíková zaznamenáním průběhu svatebních veselí alespoň částečně odkrývá šíři možností jednotlivých rodin.

Realita života a „problém bydlení“

První návštěvu novomanželů uskutečňuje režisérka čtrnáct dní po svatbě. Chce zachytit čerstvé dojmy z reality života v manželství. Opět se ptá nekomplikovanou přímou otázkou „Jak se vám teď žije?“ Páry začínají řešit především existenční problémy jako jsou finance, vojna a hlavně bydlení. Přáním všech je bydlet samostatně a mít tak svobodu. U mnohých se byt stává nejpřednějším také kvůli budoucímu dítěti.

Ivo Možný komentuje tehdejší situaci takto: „*Hmotné podmínky, do kterých se tehdy děti rodily, byly z dnešního hlediska naprosto příšerné – osm z deseti mladých rodičovských párů nemělo svůj vlastní byt.*“¹⁰⁸ Bydlení bylo přidělováno pouze na základě žádosti a v takových případech byl výsledek velice vrtkavý. Většina párů proto tehdy řešila situaci svépomocí. *Možný* dále pokračuje:

¹⁰⁷ VEČERNÍK, Jiří. Materiální podmínky mladých rodin. *Sociologický časopis*. 1989, 25, 5, s. 504.

¹⁰⁸ MOŽNÝ, cit. 98, s. 7.

„(...) na českém venkově zedničili všichni, bez rozdílu povolání a kvalifikace: druhé dítě se rodilo už vesměs „do vlastního“. Připočteme-li k tomu, že povinná dvouletá vojenská služba muže visela nad mladými páry jako skličující hrozba drtivé rány rodinnému životu, je vlastně svědeckvím nezdolnosti rodiny, kolik párů při sobě vydrželo.“¹⁰⁹

Problematikou získání bytu se zabývají i dobové sociologické studie. Bauerová píše: „Získání bytu je pro mladou rodinu většinou nejtěžším problémem. (...) v době uzavření sňatku má samostatný byt cca 30% mladých manželů. Tři čtvrtiny z nich žijí svá první léta manželství v rodičovských rodinách.“¹¹⁰

Aktéři jednotlivých etud berou problém s bydlením jako nepříjemný fakt, který je nicméně společný všem bez rozdílu už několik let, a tak jej vnímají spíše jako něco normálního. Věří, že v rámci možností situaci nakonec vyřeší.

Zuzana a Stanislav nebydlí po svatbě spolu, ale stále každý zvlášť u rodičů. V nejbližších letech ani společné bydlení zatím neplánují. Pro Stanislava je jednodušší najít si práci v Praze a sehnat byt v Bělehradě, kde bydlí Zuzana, není tak jednoduché. Navíc jej čeká vojna.

Ivana a Pavel měli naproti tomu štěstí, získali byt po babičce. Vojnu už má Pavel za sebou, takže víceméně jim nic nestojí v cestě. Problém je ale v tom, že byt potřebuje radikální rekonstrukci a pár tedy stejně zůstává u rodičů Ivany.

Kamera projíždí po bytech tak, aby divákovi poskytla celkový dojem z bydlení mladých párů. Občas akcentuje jeden nebo více vypovídajících prvků o majiteli bytu. Stanislavovu zálibu v elektronice

¹⁰⁹ MOŽNÝ, cit. 98, s. 7.

¹¹⁰ Zdůvodnění nicméně Bauerová už nepodává, konstatuje pouze, že bytová výstavba je v ČSSR na vysoké úrovni a ve výstavbě v Evropě patříme na jedno z předních míst. I přesto je bytů nedostatek. BAUEROVÁ, cit. 92, 264-265.

nebo Ivanin a Pavlův svatební dar – těžko sehnatelnou sérii hrnků atd.

Stereotypy rolí

Natáčení před, během a krátce po svatbě seznámilo diváky s charaktery hrdinů. Bylo plné akce, vzrušení a očekávání. Po svatbě všechno pomalu utichá a hrdinové si začínají zvykat na běžný rodinný, mnohdy poněkud stereotypní život. Třeštíková páry pravidelně navštěvuje v době významných událostí: když se konečně stěhují do „svého“, narodí se jim dítě, nebo se rozvádějí. Změna zaměstnání jako významná událost nemá v době reálného socialismu valnou hodnotu. Většina životních příběhů doby totalitní se proto točí kolem jednoho středobodu – rodiny a režimem tolerovaných koníčků. Režisérka chybějící dynamičnost děje v této etapě nahrazuje snahou zachytit hrdiny při jejich běžných každodenních činnostech navazujících na určené role ve vztahu a „společenské zvyklosti“. Třeštíková v etudách kopíruje tradiční rozdělení na muže živitele a ženy pečující děti a domácnost. Neřeší adekvátnost tohoto rozdělení, ale spíše jim přizpůsobuje strukturu dokumentu. Muže vnímá jako více aktivní, čemuž podřizuje i situace, při nichž je natáčí. Pasivnější ženy pak naopak zachycuje hlavně v domácím prostředí.

Práce

Komunistický režim sice oficiálně zrovnoprávnil muže a ženy, ale skutečnost tomu zcela neodpovídala. Ženám totiž de facto kromě jejich péče o rodinu přidal také zaměstnání. *Emilian Hamerník* v sociologické stati *Postavení ženy v rodině za socialismu* z roku 1975 píše: „*Ekonomická aktivita žen je v ČSSR jedna z největších na světě. V roce (...) 1970 činila 85,3% z celkového počtu žen*

v produktivním věku.“¹¹¹ Ivo Možný ve své knize *Sociologie rodiny* z roku 1987 viděl hlavní problém především v nepružnosti rodinné instituce, která stále kopírovala konzervativní uspořádání a nereagovala na změnu v oblasti práce. „(...) *sféra rodinného života se změnám povaze práce přizpůsobovala váhavě a právě na postavení muže v současné rodině je vidět, jak houževnatou inercií projevily některé velmi staré struktury rodinného chování. Komplementarita mužské a ženské role je v rodině stále značná a celá sféra rodinného života nese dále stopy bývalé výrazné dominance ženy v této sféře.*“¹¹²

Běžná „socialistická“ žena tak nějakou dobu po porodu zůstávala doma s dítětem, nicméně hospodářský systém byl nastaven tak, že vyvolával nutnost dvou příjmů v domácnosti. Žena proto velmi brzy odcházela opět pracovat. Muž jako živitel rodiny už nebyl zcela dostačující. *Machonin* a *Tuček* situaci popisují: „*Zapojení žen do pracovního procesu byly přizpůsobeny služby (jesle, mateřské školky, pracovní doba obchodů atd.). Ekonomická aktivita ženy byla stimulována sociální politikou (...). Práce žen byla vyzdvihována státní ideologií, glorifikována v umění.*“¹¹³

Proto Ivana s Pavlem začínají hledat „nějaké to uklízení“, aby vylepšili nízký příjem muže. Ženě práce nikterak nepřidávala na kreditu ani v rodině, ani v jiných sociálních vztazích. V době komunismu nebyla práce místem seberealizace ani pro muže, ani pro ženy. Do práce se chodilo za účelem výdělku, jiná motivace byla minimální. *Večerník* a *Matějů* píší: „*Pracovní smlouva nebyla smlouvou osobní, nýbrž smlouvou sociální i politickou. Formálně se týkala zaměstnání, fakticky však také sloužila jako nástroj společenské kontroly. Pracovníci v ní jakoby slibovali svoji toleranci*

¹¹¹ HERMENÍK, Emilian. Postavení ženy v rodině za socialismu. *Sociologický časopis*. 1975, 12, 1, s. 5.

¹¹² MOŽNÝ, Ivo. *Kapitoly ze sociologie rodiny*. Brno : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně , 1987. s 87.

¹¹³ MACHONIN, Petr, TUČEK, Milan. *Česká společnost v transformaci*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1996. s. 262.

k totalitnímu establishmentu výměnou za zaměstnanecké jistoty a zároveň přijímali omezené spotřební možnosti výměnou za toleranci zaměstnavatele ke svému nízkému výkonu.“¹¹⁴

Přístup k práci se zřetelně odráží i v dramaturgické struktuře, kterou Třeštíková v etudách volí. Místo pro ni nachází víceméně pouze v rovině vizuální. Hrdinové o svém zaměstnání téměř nemluví. Jen jej několika málo větami zmíní. U uklízejí Ivany jako by nebylo na co se ptát. Její zaměstnání je přizpůsobeno rodinným požadavkům (uklízí vždy večer) a potřebě vylepšení rozpočtu. Více není třeba komentovat. Další motivy bychom v socialistickém systému těžko hledali a Třeštíková po nich záměrně ani nepátrá.

Ani mužům „živitelům“, kteří tráví v práci většinu dne, nevěnuje Třeštíková v tomto ohledu příliš prostoru. Ano, ukazuje Pavla rozvážejícího sodovky, ale neptá se ho do hloubky, jak je v práci spokojen, nebo co by chtěl případně dělat jiného. V příběhu Stanislava a Zuzany Třeštíková dokonce hrdiny v práci vůbec nenatáčí a ani se jich příliš na práci neptá.

Pracovní záběry v důsledku konkrétních profesí probíhají převážně v exteriérech. S trochou nadsázky by se ale dalo říct, že u většiny kromě ilustrace práce mají spíše funkci záběrového zpestření než hlubokou výpovědní hodnotu o profesním uspokojení.

Koníčky

Právě proto, že životní realizaci socialismus nenabízel v pracovní poloze, ale obrátil život z vnějšku dovnitř, tedy do rodiny, zaměřuje se Třeštíková intenzivněji na jinou složku osobní realizace, a to na koníčky. Můžeme říci, že rozsah, který v několika životních příbězích režisérka věnuje ilustraci trávení volného času, má dvě zásadní výpovědní hodnoty. Jednak jasně dokumentuje způsob,

¹¹⁴ VEČERNÍK, Jiří, MATĚJŮ, Petr. *Zpráva o vývoji české společnosti 1989-1998*. Praha : Academia Praha, 1998. s 23.

kterým jednotlivé osobnosti v době komunistické éry uskutečňovali svou seberealizaci (v práci jim nebyl dán prostor), za druhé reprodukuje a potvrzuje obraz muže jako osobnosti dynamické, tvůrčí a aktivní. V kontrastu k němu pak stojí již zmiňovaná neaktivní, pasivní žena.

Je logické, že Třeštíková výběrem natáčených témat a stříhem dává přednost dynamice a unikátnosti. Neposkytuje však v takovém případě vyvážený obraz obou manželů. Nejmarkantněji můžeme sledovat tento rozdíl v příběhu Ivany a Pavla. Režisérka natáčí hrdinu při hraní divadla, při hokeji i fotbale. Ivanu sledujeme jen krátce při cvičení. Dynamická kamera, která je v této sekvenci použita, navíc ubírá pozornost od hrdinky.

Zuzana žádné výrazné koníčky nemá. Ráda chodí na procházky a strádá tím, že její manžel tráví veškerý čas u motocyklu nebo ve své dílně, kde vytváří různé stroje. Režisérka v kontextu celého příběhu opět nechává převažovat záběry na Stanislavovy četné výtvary od syntetizátoru, přes počítač až po obrovský dalekohled pro pozorování hvězd.

Funkce ženy a muže v rodině

Vraťme se nyní zpět k ženě-matce. Ponechme stranou, jak rovnoprávné postavení s muži jí bylo umožněno v práci, zda dostávala za stejnou práci stejné ohodnocení jako muž a zda měla šanci získat zaměstnání odpovídající její kvalifikaci.

Ivo možný v knize *Rodina a společnost* píše: „(...) české feministické hnutí [v období komunismu, pzn. H.M.] zůstávalo relativně slabé. Jak poznamenala Alena Wagnerová [1995], čeští muži, zbavení režimem ekonomické moci, nepředstavovali hrozbu a výzvu; bylo proto obtížnější chápat je jako (třídní) nepřítel.“¹¹⁵

¹¹⁵ MOŽNÝ, cit. 84, s. 99.

I to byl faktor, který zásadně ovlivňoval stálou reprodukci tradičního konzervativního rozdělení rolí v rodině. Dokonce i tehdejší zrovnoprávnění žen v sobě stále neslo obraz ženy především v souvislosti s rolí pracující matky, bez toho aby příliš akcentovaly práva a povinnosti muže jako otce. *Emilián Hermeník* píše: „*Socialistická společnost vytváří ženám rovnocenné podmínky pro zapojení a plné uplatnění ve všech oblastech hospodářského, kulturního a politického života. A přitom nikdy nezapomíná na specifickou, nezastupitelnou funkci ženy v rodině. Ve své sociální politice usiluje o to, aby žena mohla právě tuto funkci dobře plnit, aby se stále posilovala vážnost řádné rodiny v naší společnosti.*“¹¹⁶

Manželské etudy na jednu stranu poskytují potvrzení tradiční role ženy v rodině, na stranu druhou rozdělení opět reprodukuje. Třeštíková natáčí ženy hlavně při vykonávání domácích prací a péči o dítě.

Ivana se v záběrech vyskytuje, když vaří, stará se o dítě, jde s ním k lékaři, zašívá prádlo. Pavla zachycuje Třeštíková při „mužských činnostech“ - opravách a rekonstrukci bytu. Režisérka jej sice také natáčí při přípravě jídla pro syna, nicméně z Pavlova komentáře vyznívá, že se tak děje pouze výjimečně, jen když Ivana není přítomna. I tak z dopisu Ivany, který Pavlovi nechává před odchodem do zaměstnání, vyplývá, že kontrolu nad chodem domácnosti má především ona.

V případě Zuzany a Stanislava je pomoc muže v domácnosti také otevřena. Její faktická realizace je ale ztížena počátečním oddělením bydliště manželům. Třeštíková se Zuzanou vede rozhovor, opět při typických činnostech jako je praní, máchání, věšení prádla, zašívání, pečení, krmení a péči o děti. Stanislav se při těchto činnostech vůbec neobjevuje a v souvislosti s dětmi je opět

¹¹⁶ HERMENÍK, cit. 111, s. 8.

zachycen minimálně. Jeho vztah k nim je evidentně pozitivní, ale záběrově minimální.

Závěr

Zmínila jsem zde několik důležitých sociologických okruhů, jimiž se Helena Třeštíková ve svém cyklu zabývá. Rovin reflexe společnosti bychom v *Manželských etudách* mohli najít mnohem více a i tato analýza poskytuje stále prostor pro zevrubnější poznání. Téma mé diplomové práce je nicméně zaměřeno na srovnání s dalšími režisérkami. Domnívám se, že uvedené okruhy jsou ty nejzásadnější a pro obraz dramaturgické práce Heleny Třeštíkové tedy dostačující.

4.5 *Olga Sommerová a společnost z pohledu minorit*

Přestože Helena Třeštíková i Olga Sommerová studovaly na FAMU ve stejné době, jejich tvůrčí východiska jsou poměrně odlišná. Helena Třeštíková vždy usilovala o co možná největší objektivitu, jak sama tvrdí, způsobem tzv. „nezávislého pozorování.“¹¹⁷ Naproti tomu stojí se svým tvrzením Olga Sommerová, která právě v režisérském osobním přístupu vidí jediné možné východisko, jak sdělit divákům pravdu. „*Kdyby nebylo tohoto subjektivního hlediska, nemělo by význam se na dokumenty dívat.*“ Sommerová dodává: „*Dokumentární film je subjektivní výpověď autora. Nemluvím o historickém nebo výukovém filmu, nýbrž o eseji, v němž si autor s „ulovenými“ autentickými záběry hraje jako se stavebními kameny – a buduje z nich dům k obrazu svému.*“¹¹⁸

Tak jako je pro Třeštíkovou typický časosběrný dokument, vyznačuje se Sommerová filmovým esejem. Sama jej ve své diplomové práci s názvem *Filmový esej* definuje takto: „*Esej má nároky na umělecké hodnocení, tíhne k estetickému efektu, ale pracuje s autentickými fakty. Dalo by se říci, že stojí na rozhraní vědy a umění, oběma, vědou i uměním, je vázán. Neobjevuje jako věda nová fakta, nové skutečnosti, ale fakta a skutečnosti klade, tak jako umění, do nových souvislostí, osvětluje je novým pohledem, pohledem přísně autorským. Pokouší se o nové vidění známého, své problémy neřeší, klade otázky.*“¹¹⁹ Právě v kladení otázek nalezneme

¹¹⁷ „*Já vyznávám naopak přísnou objektivitu a svůj osobní pocit se snažím maximálně potlačit.*“ (...) „*Nemám ráda přílišné moralizování. Jsem radší, když si jako divák mohu vytvořit svůj soud na základě zhlédnutého sama a přílišné „tlačení na pilu“ mne spíš odpuzuje.*“ *Tak se snažím postupovat jako autor. Natáčení může ovlivnit osudy snímaných objektů a filmař si to musí neustále uvědomovat.*“ Na kolik je objektivita takového typu možná, je ovšem otázkou. Dokumentární film dnes: Anketa filmu a doby. *Film a Doba*. 2002, 1, s. 15

¹¹⁸ Tamtéž, s. 14

¹¹⁹ SOMMEROVÁ, Olga. *Filmový esej*. Praha : Malá Skála, 2000. s. 11.

princip tvorby Sommerové a zároveň paralelu s léty šedesátými. Filmový esej¹²⁰ totiž nutně předpokládá divákovu aktivní účast.

Sommerová zdůrazňuje, že esej není forma, nýbrž styl, který je založen na dvou skutečnostech: „*na jedinečnosti autorského přístupu a na zlomkovitosti eseje a jeho mnohopohledovosti.*“¹²¹ Autorka cituje Rohnera: „*Autor uplatňuje svou individualitu, nazývá předmět svým temperamentem, poměřuje sama sebe na svém předmětu.*“¹²²

Největší přínos eseje proto tkví v unikátnosti a novosti osobního pohledu režiséra. Tento pohled pro svou úplnost předpokládá, jak už jsme zmínili výše, také aktivní účast diváků.

Co tedy znamená filmový esej v souvislosti s reflexí společnosti? Sommerová se k ní staví jiným způsobem než její kolegyně. Třeštková se svými *Manželskými etudami* snažila o podchycení celospolečenských jevů. Už výběrem natáčených párů usilovala o to, aby „výzkumný vzorek“ byl co nejpestřejší a podával tedy o společnosti co nejširší výpověď. Záměrem Sommerové je naopak pozorovat společenské jevy v odrazu menšinových skupin subjektivním úhlem pohledu.¹²³ Skupin určitým způsobem handicapovaných a opomíjených. Právě zde, na problematických

¹²⁰ Jak zmiňuje ve své práci sama Sommerová, filmový esej je v dokumentárním filmu používán spíše zřídka. K jeho rozšíření dochází až později. Ellis a McLane píší, že v druhé polovině osmdesátých let dostává v západních zemích díky nové technologii videa esej nový rozměr. Hovořit můžeme o tzv. osobní eseji, kdy možnost natáčet je poprvé široce dána i veřejnosti. Osobní dokumentární eseje se staly součástí trendu, ať už jejich témata byla intimita nebo celospolečenské problémy. Jejich cílem se stalo sdílení porozumění významům. Zároveň byly nevyhnutelně upřímně osobní.

Srov. ELLIS, Jack C., MCLANE, Betsy A. *A new history of documentary film*. New York : The Continuum International Publishing Group, 2005. s. 262.

¹²¹ SOMMEROVÁ, cit. 119, s. 12.

¹²² ROHNER. In SOMMEROVÁ, Olga. *Filmový esej*. Praha : Malá Skála, 2000. s. 12.

¹²³ „*Pro mě je dokumentární film synonymem osobního názoru. Můžu do díla vložit jen to, co je ve mně. Můj vztah k filmu je vášnivý, což s sebou nese značné riziko omylu, ale nemůžu jinak. Dřív jsem pozorně poslouchala výtky, které mně byly adresovány, ale pochopila jsem, že trápit se jimi nemá cenu, protože v tomhle se nepředělám. Ani nechci.*“

CHUCHMA, Josef. Olga Sommerová a dokumenty z vášně. *Mladá fronta Dnes*. 27.6.2003, 14, 149, s. B6.

oblastech společnosti, prověřuje Sommerová její podstatu. Tato dramaturgická koncepce nebyla motivována pouze jejím tvůrčím záměrem, ale znamenala zároveň únik před totalitní nemožností svobodně se vyjádřit k tehdejšími problémům.¹²⁴ Sommerová sama zmiňuje: „*My jsme věděli, že nemůžeme natočit film proti režimu. Tak jsme točili sociální dokumenty, ty uražený a ponížený. Společnost se chovala k tělesně a mentálně postiženým, kteří byli zavřeni v ústavech, bezohledně, nikdo je neznal, nesměl vidět. To byla jediná možnost, jak přijít s kritikou.*“¹²⁵

Za první filmovou esej můžeme označit Sommerové *Konkurz na rok 2000* (1979), v tomto krátkém snímku dává režisérka do souvislosti svět dětského myšlení a her společně se záběry přírody, ať už harmonické, nebo poškozené lidskou rukou. Sommerová se zde zabývá nejen tématem ekologie, ale i jinakostí a unikátností dětského vnímání.

Dalšími dokumenty režisérka nastupuje cestu témat „uražených a ponížených“. Uvedme jen několik málo nejdůležitějších. V roce 1982 vznikl film *Ty to překonáš* o lidech, kteří se po nehodě ocitli ve zcela nové životní situaci odkázáni na invalidní vozík. Právě zde Sommerová odkrývá ignoranci totalitního systému vůči handicapovaným skupinám. K filmové anketě ze šedesátých let se režisérka navrácí v předvečer sametové revoluce, kdy natáčí snímek *Máte rádi Smetanu?*. Zde se Sommerová blíží více celospolečenské otázce národní identity a hrdosti.

Vraťme se nyní opět reflexi společnosti. Jak jsem již dříve citovala Ivo Pondělíčka: „*sociologie je věda o obecném, opakujícím se*“. Postupuje-li Sommerová metodou, kdy nad všemi kritérii stojí

¹²⁴ „*My jsme věděli, že nemůžeme natočit film proti režimu. Tak jsme točili sociální dokumenty, ty uražený a ponížený. Společnost se chovala k tělesně a mentálně postiženým, kteří byli zavřeni v ústavech, bezohledně, nikdo je neznal, nesměl vidět. To byla jediná možnost, jak přijít s kritikou.*“

LESCHTINA, Jiří. Olga Sommerová, Dokumentarista nikdy nemůže být objektivní. *Hospodářské noviny*. 22.9.2006, víkend 38, s. 8.

¹²⁵ Tamtéž, s. 8.

autorský záměr, můžeme jen těžko hovořit o přibližování se sociologickému výzkumu případně studii. V odrazu vybraných témat, způsobu jejich zpracování, dojmu jaký z dané situace/í Sommerová má, jsme přesto schopni jisté obrysy společenských poměrů zahlédnout. Sama režisérka tvrdí: „*Dokument byl vždycky odrazem společenské situace včetně pravdivosti nebo tendenčnosti její interpretace.*“¹²⁶ Režisérčiným častým tematickým rámcem se stávají již zmiňovaní „uražení a ponížení“. Shrneme-li tedy přístup dokumentaristky ke společnosti, dojdeme k závěru, že na ni pohlíží převážně skrze minority.

V dalších částech mé diplomové práce bych se chtěla opět více zaměřit na téma rodiny. Způsob, jakým tuto sociální jednotku Sommerová zachycuje, přesně zapadá do jejího konceptu menšinových, určitým směrem znevýhodněných skupin. Pozastavím se proto zde u dokumentu *S tebou, táto* z roku 1981, kde režisérka zkoumá rodinu neúplnou - handicapovanou a zároveň se zamýšlí nad tradičním rozdělením rolí.

¹²⁶ NYKLOVÁ, Milena. Je lehké být dokumentaristkou?. *Květy*. 1989, 15, s. 38.

4.5.1 S tebou, táto (1981)

Hlavními protagonisty dokumentárního filmu *S tebou, táto* jsou rozvedení otcové a jejich děti. Problematika poměrně vysoké rozvodovosti konce sedmdesátých a osmdesátých let se stala tématem nejen Heleny Třeštíkové, ale i Olgvy Sommerové. Důkaz, že šlo o jev, který tehdejší společnost opravdu tížil, nalezneme i v dobových sociologických studiích. Jiří Haderka se k tomu vyjadřuje: „(...) lze vyslovit hypotézu, že mladší sňatečné ročníky, zvláště od poloviny šedesátých let, daleko méně rozpačitě přistupují rozvodu jako prostředku řešení svých manželských potíží,¹²⁷ než činily sňatečné ročníky z předchozích decenií.“¹²⁸ O něco dále pokračuje: „V širokých vrstvách je pak rozvod stále více přijímán jako běžný jev rodinného života.“¹²⁹ Sommerovou nezajímají obecné, celospolečenské pohnutky vedoucí k časté rozvodovosti, svou dramaturgickou strukturu zaměřuje mnohem specifičtěji na důsledky rozvodového řízení, a to konkrétně v souvislosti s otci a jejich péčí o dítě. Obecné téma tedy opět zkoumá z pohledu handicapované menšinové skupiny. V tomto případě se handicapem stává stereotypní pojmání mužské role a s ním předpoklad nedostatečné kompetentnosti pro výchovu dětí.

Vzhledem k tomu, že *S tebou, táto* je snímek pouze 15minutový, nedostalo se mu v dobovém tisku oproti *Manželským etudám* téměř žádné pozornosti. Snad také proto, že ani odborné studie se touto problematikou příliš nezabývaly. Jedinou zmínku

¹²⁷ Jaroslava Bauerová definuje příčiny manželských neshod vedoucí k rozdělení partnerů takto: „Mezi základní objektivní okolnosti zapříčiňující rozvod lze řadit například bytovou, finanční a zdravotní situaci, pracovní zatížení, obtížnou profesi apod., které mohou významně negativně ovlivnit manželský soulad. Objektivní problémy však u nás nejsou nejdůležitějšími faktory ovlivňující rozvodovost. (...) Hlavní příčiny rozvodovosti leží ve sféře subjektivní, tj. jsou dány především povahovými vlastnostmi partnerů a jejich hodnotovými orientacemi.“
BAUEROVÁ, cit. 92, s. 272.

¹²⁸ HADERKA, Jiří. K některým právně sociologickým aspektům rozvodovosti. *Sociologický časopis*. 1984, 20, 1, s. 60

¹²⁹ Tamtéž, s. 61

nacházíme ve *Filmovém přehledu*. Článek přesně shrnuje a naznačuje roviny, kterými Sommerová podává zprávu o diskriminaci otců.¹³⁰

Pokročilá emancipace žen, trend jejich zaměstnanosti, sociální struktura podporující zaměstnanost žen neznamenal zároveň velký posun ve změně rolového chování mužů. Poměr podílu účasti na fungování domácnosti se změnil (muži kvůli odchodu žen do zaměstnání začali více participovat na domácích pracích¹³¹), ale co se týče výchovy, byl jejich vliv na děti stejně minimální. Hlavní kontakt s potomky zůstal na matce, stejně tak jako obecný názor na jejich schopnosti o děti pečovat.

Na tuto problematiku poukazuje již v osmdesátých letech Ivo Možný: *„Ze všech soudobých sociálních institucí jedna jediná zřetelně nemůže být uspokojivě analyzována na základě zamlčeného předpokladu mužské perspektivy: rodina. Proto také speciální zřetel k ženské specifice je vesměs spojován a analýzou této instituce: „žena a rodina“ tvoří i při formulaci našich výzkumných cílů přirozené spojení.“*¹³² Rodina vnímaná především skrz roli ženy tehdy mnohdy ovlivňovala i sociologický výzkum. Možný píše: *„Sociologie nereflktovaně přejímá perspektivu laické veřejnosti, které činí de facto sociálně odpovědnou za úroveň fungování rodinné instituce ženu. U muže se pak klade jen otázka, jak v této obtížné sociální roli ženě pomáhá; že - z jiného aspektu – je to zrovna tak muž, kdo je za fungování rodinné instituce plně odpovědný a žena mu „jen pomáhá“,*

¹³⁰ Srov. S tebou, táto. *Filmový přehled*. 1982, 7, s. 43-44.

¹³¹ Zajímavý je poznatek v odborné stati Jaroslavy Bauerové: *„(...) ukazuje se, že čím kvalifikovanější ženy jsou, tím méně času vynakládají na domácnost a tím častěji se jim dostává pomoci muže. Tak zatímco vysoce kvalifikované ženy vynakládají na domácnost 2,5 až 3,5 hodin denně, nekvalifikované ženy 3,5 až 5 hodin denně.“* Bauerová na druhou stranu o něco dále doplňuje: *„Vedle problémů spjatých s dělbu práce v rodině se ukazuje, že z myslí lidí dosud zcela nevymizel model rodiny, v němž rozhodující, řídicí úlohu sehrává muž, který má být vždy respektován, zatímco žena má v rodině postavení druhořadé.“*

BAUEROVÁ, Jaroslava. Vznik a vývoj rodiny a její funkce v socialistické společnosti: Rodina a její proměny. *Sociologický časopis*. 1979, 15, 3-4, s. 269

¹³² MOŽNÝ, cit. 112, s. 82.

to v této perspektivě ustupuje do pozadí.¹³³ Autor upozorňuje na nevhodnost zmíněného přístupu.¹³⁴

Ženina role v rodině, potažmo při výchově dětí byla proto považována za nenahraditelnou. Mužova funkce v ní byla sice pokládána za důležitou, nicméně neschopnou v určitých případech matku plnohodnotně nahradit.

Poukázat na nepravdivost výše zmiňovaného stereotypu se Sommerová pokusila právě snímkem *S tebou, táto*. Zaměřila se na rodinnou jednotku, která se ocitla v krizi, kdy „žena – matka“ jako základní stavební kámen naprosto selhala a její roli musel plně převzít „muž – otec“. *S tebou, táto* je složeno pouze z mužů, kteří se v nové situaci plnohodnotně zadaptovali. Má být jasnou zprávou o tom, že ve společnosti hluboce zakořeněné předurčené rolové očekávání by mělo být přehodnoceno.

Expozice

Snímek je uveden jednoznačným tvrzením MUDr. Eduarda Bakaláře a nekompromisními čísly. *„Ze zkušenosti své znalecké praxe psychologa vím, že otec o svěřením dětí vůbec ani nežádá. Ví, že má naději jen tehdy, když matka naprosto zklame.“* 56 000 dětí ročně prožívá rozvod. 91% 51 000 zůstává s matkou, 6% 3 200 s otcem.

Tento předpoklad potvrzuje i odborný článek *Vlasty Brablcové*: *„Většina dětí svěřených do výchovy otcům prošla delším kritickým obdobím narušeného výchovného prostředí než děti svěřené*

¹³³ MOŽNÝ, cit. 112, s. 82.

¹³⁴ Možný upozorňuje, na to, že jeho teoretické východisko je jiné. Vychází z předpokladu mužovy „zvláštní a nezastupitelné odpovědnosti za fungování rodinné instituce, jež není o nic menší než odpovědnost ženy, když je nutně kvalitativně odlišná.“

Tamtéž, s. 82

*matkám. Vliv matek dětí svěřených otcům nebyl většinou dlouhodobě dobrý. Situace otců byla proto relativně obtížnější.*¹³⁵ *Vlasta Brablcová dále píše: „Kdysi se předpokládalo, že především každá neúplná rodina je rodinou problémovou. Takové zobecňující tvrzení však není na místě.*¹³⁶

Sommerová *S tebou, táto* sestavuje jako koláž ze životů mladých otců. Útržkovitě nechává zaznít dojmy z rozvodového řízení, rodinného života, vztahu k dětem, domácím pracím atd. Divákovi dává najevo, že muž rozhodně může plnit roli rodiče stejně dobře, jako to dokáže žena. Zároveň upozorňuje na nepřípravenost české společnosti na tento model.

Téma rozvodu

Záměrem režisérky nebylo vyřešit stávající situaci postavení muže v rodině - pouze v náznacích poukázat na určité fenomény. I téma rozvodu (samozřejmě i vzhledem k délce filmu) zpracovává jen velmi lehce a stejně tak se dotýká i problému svěřených dětí do péče. Otcové hovoří takto:

„No, já když jsem se do toho dával nebo dostával, tak jsem žil v domnění, že jako šance nemám vůbec žádný. (...) a je to všeobecně známý, že chlapi vůbec nevyhrávají takovýchle věci.“

Další názor zaznívá: *„Kdyby žena věděla, že to dítě nezíská, tak těch rozvodů by taky tolik nebylo.“*

„Já jsem třeba musel dokazovat spoustu věcí, který moje manželka dokazovat vůbec nemusela. (...) při tom posuzování, komu děti přidělit a komu ne. To bylo až někdy nepříjemný, protože jsem musel třeba dokazovat, že jestli umím vařit. Zatímco nikdo podobný

¹³⁵ BRABLCOVÁ, Vlasta. K problematice neúplných rodin z hlediska dětí. *Sociologický časopis*. 1979, 15, 3-4, s. 386.

¹³⁶ Tamtéž, s. 388.

otázky na druhý straně nezkoumal vůbec. (...) Nikdo nebyl moc vážně schopen uvažovat o tom, že by mohl vychovávat otec.“

Sommerová tvrzení o tom, že muž musí prokazovat své rodičovské schopnosti deklarací domácích prací, počtem zavařenin a jiných symbolů „dobrého zázemí“, ilustruje záběrem na spíž plnou jídla. Otec se chlubí číslem pět set zavařenin od malin, přes houby až po kapie.

Rezolutní je i další výpověď: *„No u toho soudu, když jsme, tak tam je půl hodiny na každé rozvod a vono ty soudy na to nemaj čas podle mě si to tak nějak ulehčujou práci.“*

Takto kondenzovaně na několika málo výrocích avšak poměrně přesně vidíme ztíženou rozvodovou pozici otců samoživitelů v tehdejší socialistickém Československu. Režisérka se nesnaží problém rozvodu řešit, ale dává divákovi možnost se nad ním zamyslet.

Muž a domácí práce

Dokumentaristka prověřuje schopnosti mužů ideálem „zabezpečené, fungující“ rodiny. Kritériem se jí nepřekvapivě stávají domácí práce. Tak jako Třeštíková zachycuje mladé páry při „běžném“ chodu domácnosti, natáčí i Sommerová muže při činnostech, které jsou ve společnosti pokládány za znaky dobré péče o děti. Otcové v záběrech vaří a vysvětlují své metody a recepty. Jeden smaží palačinky, druhý podává návod, jak jednoduše upéct dětem chutný štrúdl, třetí vaří kuře na paprice podle své oblíbené kuchařky. Z projevů vyplývá, že po jisté době si všichni muži vytvořili určitý systém a vaření jim nedělá žádné větší potíže. Děti si pochvalují, že tatínek vaří dobře, působí spokojeně a překotně vyjmenovávají svá oblíbená jídla. Jakkoliv by se tato informace

mohla zdát banální, nenápadně tak Sommerová boří stereotypní pohled na muže jako na nešikovné kuchaře.

Další prověrkou je úklid. Na řadu přijde vytírání, věšení prádla, žehlení. Sommerová opět nechává prostor mužské invenci, jeden z otců vysvětluje: *„Tak já žehlim v sedě, protože jako abych se moc neunavil, hlavně nohy.“* Hrdinové promlouvají o svém vztahu k domácím pracím: *„(...) ženy si hrozně stěžujou, že hrozná práce, přijdou z práce do další, druhá směna všechno. Já takle, dělám to taky a nepřijde mi to, že bych se nějak honil.“*

Dochází dokonce i na šití. Otec přímo v záběru zašívá dítěti knoflík na rukávu. Jiný muž holduje šicímu stroji. *„Šiju na stroji i knoflíky a dírky.“* Muž vysvětluje, jak musel synovi z trička a podvlékacích kalhot ušít rybeno na hokej, protože se tak malé nedá sehnat. V Německu si pro dceru na halenku nechal koupit gumičky. Bezděčně tak potvrzuje nedostatkovost zboží v tehdejší Československu. Sommerová poskytuje divákovi i záběr na čerstvě vytřenou podlahu a mytí oken, čímž uzavírá kompletní výčet možných domácích prací.

Výchova a vztah k dětem

Třetím zásadním tématem dokumentu *S tebou, táto* je prověření výchovných schopností otce a jeho vztahu k dětem. Jeden z otců se hájí: *„Podle mého názoru teda mužský zvládnou tu výchovu těch dětí. Bych skoro řek, možná že i líp než ženský, protože ta žena to je takový cimprlín.“*

Otec tří dětí popisuje zcela otevřeně svůj problém s nejmladším synem, který se v noci pomočuje. Vyhledal dokonce už i odbornou pomoc. *„Tak si dělám, červená tečka se počůral, černá tečka jo se nepočůral.“* Jiný otec se ptá starostlivě syna, zda ho stále bolí v krku.

Muži řeší svůj vztah k dětem: „Člověk není tak opuštěnej v tom životě.“

Jiný odpovídá zcela sebevědomě: „Nemám pocit žádnéj u mejch dětí, že by nějakým způsobem citově trpěly. V tomhleto směru já jsem úplně klidnej.“

V souvislosti s láskou rodičů se nicméně otevírá problém chybějící matky. Jejímu odchodu od dětí muži nedokážou porozumět.

„Nevím, když žena dokáže opustit děti, prostě tak si myslím, že to není matka.“

„Mazlíme se a myslím si, jako že ten citovej vztah mezi mnou a Hankou by měl teda tu mámu jako nahradit, že jo. Přeci jenom je vidět, že ta žena nějaká jí teda schází.“

Děti ve škole všechny maj mámu a von jako se cejtí tak nějak jako poškozenej, že tu mámu nemá.

Z dokumentu nakonec přesto vyznívá, že muži jsou se svou rolí smířeni. Našli způsob jak nejlépe obstát v situaci, kdy je na výchovu dětí jen jeden rodič. Působí poměrně spokojeně a zároveň je z nich cítit zkušenost a reálný pohled na věc.

Sommerová podtrhuje funkčnost rodiny převážně vizuální složkou - protipólem k domácím povinnostem - volnočasovými aktivitami. Otcové s dětmi jezdí na kole, hrají hokej, chodí na procházky, čtou si, tančí.

Dokument režisérka uzavírá záběrem na chlapce, který čte básničku a zpovzdálí jej otec kontroluje od vaření. Básnička končí: *Ty jsi naše sluníčko, láskou zahříváš, díky mámo, že nás tak velmi ráda máš*“. Tímto paradoxem Sommerová jasně nastoluje otázku o správnosti rolového očekávání v praxi tehdejší společnosti.

Závěr

Olga Sommerová nepředstavuje rodinu klasickým způsobem, nepopisuje její obecné charakteristiky tak, jak jsou nahlíženy většinou společností. Právě naopak. Zkoumá ji z pozice minority, otců v roli matek. Vyzdvihuje tak téma, které je určitým způsobem společností opomíjeno a potlačováno. To je způsob, kterým režisérka přispívá k osvětlení fenoménu rodiny.

5 Rodina v porevolučním období

5.1 Přejít k demokratické společnosti

Rok 1989 přinesl definitivní konec normalizačního období. Nově otevřená společnost započala radikální transformaci politickou, ekonomickou, normativní i sociální. „*Po přeměnách v politických institucích následovaly velmi brzo neméně významné změny v institucionálním uspořádání ekonomiky a také v institucích kulturních.*“¹³⁷ Nástup kapitalismu, funkční volební systém, otevření hranic, svoboda slova je jen několik málo pojmů charakterizující českou společnost v době po revoluci. Šlo o změny natolik významné a komplexní, že zasáhly téměř všechny složky.¹³⁸ Mnohé ze systémů musely začít fungovat od základů úplně opačně, než tomu bylo v době komunismu. „Ideálem se stala otevřená společnost založená na individuální odpovědnosti.“¹³⁹ Celou transformační změnu není možné shrnout pouze do několika málo odstavců. Přinesla s sebou příliš mnoho pozitiv i negativ zároveň, které musíme nutně vnímat v jejich komplexnosti a provázanosti. V knize *Vývoj sociální struktury v České společnosti 1989-1999* je obecný pocit obyvatel země z transformace vyjádřen takto: „*Česká veřejnost pozitivně hodnotí možnost otevřeně říkat své názory, možnost cestovat a tzv. osobní pohodu; neutrálně možnost ovlivňovat politický život, materiální životní úroveň, prožívání volného času a proměny vlastního života celkově (...), záporně možnost pracovního uplatnění, velmi záporně*

¹³⁷ TUČEK, Milan, et al. *Dynamika české společnosti a osudy lidí na přelomu tisíciletí*. Praha: Slon, 2003. s. 25.

¹³⁸ Nový systém znamenal: „*vytvoření demokratického pluralitního parlamentního systému (...) denacionalizace, deetizace, dekolektivizace, privatizace a liberalizace ekonomiky a její otevření zahraničním trhům, vznik nových kapitálových zdrojů (mj. importem ze zahraničí), proměny zahraničně politické orientace, změny duchovní či morální tváře kulturně společenských institucí. Liberalizace kulturního života, nebo jakkoli jinak, celý velký komplex institucionálních proměn a na ně navazujících dalších společenských pohybů (...).*“

Tamtéž, s. 25.

¹³⁹ Srov. MOŽNÝ, Ivo. *Proč tak snadno? : některé rodinné důvody sametové revoluce : sociologický esej*. Praha : Slon, 1999. s. 11-25.

*pocit bezpečí a sociální jistoty.*¹⁴⁰ Jedná se přesto pouze o hrubé zjednodušení. V rámci skupiny nalezneme další podskupiny, které revoluční změny vnímají s jinou mírou entuziasmu.¹⁴¹

„Změna systému s sebou přinesla značný ekonomický propad. Došlo k reálnému snížení mezd a důchodů, což se odrazilo v oblasti spotřeby i životní úrovni. V průběhu času pak docházelo k růstu mezd, avšak v roce 1998 přichází další ekonomická recese. Od roku 1999 se pak česká ekonomika postupně zotavuje, nezaměstnanost ale stále narůstá. Rozvoj podle HDP zaznamenáváme až do roku 2008, kdy je česká ekonomika ovlivněna světovou krizí.“¹⁴²

Jak jsem již zmínila, postihnout transformaci v celé její šíři je obtížné a v současné době ještě poněkud nemožné, neboť se stále nacházíme v jejích procesech. Proto se zde opět omezím pouze na popis několika rámcových bodů, jež jsou stěžejní pro pochopení posunu instituce rodiny.

Než začnu s další analýzou děl českých dokumentaristek v souvislosti nového společenského uspořádání, ráda bych nastínila nejprve proměnu dokumentárního filmu v kontextu let devadesátých a prvního desetiletí nového tisíciletí.

¹⁴⁰ MACHONIN, Pavel, GATNAR, Lumír, TUČEK, Milan. *Vývoj sociální struktury v České společnosti 1989 – 1999 : Sociologické texty*. Praha: Sociologický ústav Akademie věd České republiky, 2000. s. 45.

¹⁴¹ Srov. Tamtéž, s. 45.

¹⁴² Srov. TUČEK, cit. 137, s. 110-113.

Srov. SPĚVÁČEK, Vojtěch, et al. Makroekonomický vývoj České republiky v letech 1996-2004. *Politická Ekonomie*. 2006, 54, 2, s. 147-169.

Srov. *Český statistický úřad* [online]. 11.3.2010 [cit. 2010-04-11]. Makroekonomické ukazatele. Dostupné z WWW: <www.czso.cz>.

5.2 Český dokument let devadesátých a prvního desetiletí nového tisíciletí

Porevoluční změny se samozřejmě dotkly i filmového průmyslu. Krátký film, pod kterým pracovalo mnoho dokumentaristů, byl zprivatizován a s ním zmizela i někdejší jistota prostředků na natáčení. Východisko z této situace začali někteří režiséři hledat v nových distribučních společnostech a grantovém systému. „Takovým případem se stala i Helena Třeštíková, která společně s dramaturgyní Alenou Mullerovou a sociologem Josefem Alanem přišla v roce 1991 s nápadem na vznik nadace *Film a sociologie*. Zakladateli se stala Univerzita Karlova a Krátký Film Praha a.s.“¹⁴³ Na začátku devadesátých let v období plném nadějí, očekávání a chuti do vytvoření nové, morálně a ekonomicky zdravé společnosti, měla tato nadace za cíl propojit sociologii s dokumentárním filmem. Pomoc sociologů byla vyžadována za účelem lepšího a odbornějšího přístupu k natáčeným tématům.¹⁴⁴ Dokumentární film pod odborným dohledem pak naopak mohl sociologii přinést užitečný materiál.¹⁴⁵

¹⁴³ Srov. Cestou nezávislé produkce. *Cinepur*. 2002, 19, s. 38.

V průběhu let došlo díky novým normativním podmínkám k určitým změnám a vytvoření dvou forem filmu a sociologie: „**AFIS (Asociace Film & Sociologie)** je zaměřena hlavně na tvorbu a produkci dokumentárních filmů, sociologických studií, pořádání tematických seminářů a filmových přehlídek. **Nadační fond Film & Sociologie** zapsaný do nadačního rejstříku u krajského obchodního soudu dne 10. března 1999 se věnuje především grantové činnosti.“

Film a sociologie [online]. 2000 [cit. 2010-04-06]. Film a sociologie. Dostupné z WWW: <<http://www.afis.cz/index.html>>.

¹⁴⁴ Třeštíková tvrdí: „*Máme však určitou koncepci, společné snažení: zabývat se aktuálními společenskými problémy především ze sociologického hlediska.*“ PILÁTOVÁ, Agáta. Sociální dokument a jeho cesta za divákem. *Video + Film*. 1991, 23, 6, s. 126.

¹⁴⁵ Třeštíková: „*Především vizuální dokumentace je pro sociologii velkým přínosem.*“

Tamtéž, s. 126

Třeštíková: „*Záměrem je sblížit a propojit „logiku“ obrazové a slovní výpovědi tak, jak to odpovídá vývoji v současné vědě a masové komunikaci. Jádrem tohoto propojení je vizualizace poznání.*“

Cestou nezávislé produkce, cit. 143, s. 38.

Třeštíková v průběhu let postupně zakládala další organizace - vždy podle potřeby lépe vyhovující jejím tvůrčím záměrům.¹⁴⁶

Nejen filmový systém se změnil, i dokumentární film zaznamenal nové přístupy. Prostor dostala moderní technologie videotechniky.¹⁴⁷ Klasický film byl vždy poměrně finančně náročný a muselo se s ním šetřit. Video svou dostupností přineslo možnost neomezeně natáčet dlouhé časové úseky, což na jednu stranu poskytlo velkou výhodu, na stranu druhou začalo klást nároky na střih

a postprodukcí. Riziko se objevilo především v rozmělnění tématu. Helena Třeštíková pokládá tuto změnu spíše za výhodu: „(...) *film je pro řemeslo velmi dobrý základ, ale jeho nevýhoda je v tom, že je to technologie strašně drahá a bohužel se pořád zdražuje.*“¹⁴⁸ Za ještě větší handicap pak považuje nepružnost operování s filmem. (...) *je to věc, která strašně ruší atmosféru. Lidé jsou rozpovídání, něco se děje, vy to utnete a měníte materiál. Mezitím vám uteče milion dobrých věcí, které video chytí.*¹⁴⁹ Podobný názor má i Olga Sommerová, která v novém trendu devadesátých let nachází více pozitiv než negativ: „*Dřív bylo potřeba i v dokumentu mnoho věcí aranžovat, většina zajímavých akcí proběhla, když byla kamera vypnutá. Video je v tomhle ohledu mnohem blíže k realitě.*“¹⁵⁰ Mohli bychom tak shrnout, že přes veškeré technické nedostatky, které v sobě video obsahuje (především horší kvalita při projekcích na

¹⁴⁶ V roce 1994 Třeštíková se svým manželem zakládá další nadaci s názvem *Člověk a čas*, která měla za úkol podpořit její časosběrné dokumenty a stát se kronikou společnosti.

ŠTORBOVÁ, Alena. Člověk v čase pohledem Heleny Třeštíkové. *Lidové noviny : Příloha Echo*. 27.5.1994, 7, 124, s. 1.

Tato nadace byla bohužel v roce 1999 zrušena. Dokumentaristka dnes pracuje pod firmou Helena Třeštíková Studio čas.

NEŠLEHOVÁ, Kateřina. Zaznamenat současnost pro budoucnost. *Katolický týdeník*. 11.5.2004, 15, 20, s. 12.

¹⁴⁷ Srov. ŠTOLL, cit. 81, s. 33.

¹⁴⁸ KAŠPAR, Jan. Sběrné suroviny Heleny Třeštíkové. *Mladý svět*. 27.10.1994, 36, 44, s. 57.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 57.

¹⁵⁰ RŮŽIČKOVÁ, Alena. Současný český dokumentární film a ČT (anketa). *Cinepur*. 2002, 19, s. 35.

plátno), dokumentaristé zaměřující se na natáčení sociálních témat společnosti jej upřednostňují. Především kvůli flexibilitě i většímu upozadění natáčecí techniky umožňující autentičtější pozorování.

Po pádu železné opony neunikl změnám ani distribuční systém. Většina nových děl začala být vysílána v České televizi, přičemž do kin se dostalo jen malé procento nových snímků. „Aktuálními se staly historické pořady. Vyrovnat se s minulostí se snažila jak Helena Třeštíková (*Sladké století, Paměť 20. století, Hitler, Stalin a já* atd.) i Olga Sommerová (*Sedm světel, Ženy Charty 77, Moje 20. století* atd.).“¹⁵¹ „Sledovanost si získaly cykly pravidelně informující o divácky atraktivních tématech – portréty známých osobností, cestování, společnost, zdraví atd. Zmínit můžeme například pořady *GEN, Jak se žije..., Diagnóza, OKO, Genus, Nevyjasněná úmrtí, 13 komnata* atd.“¹⁵² Právě zde se realizuje především Olga Sommerová. Přes omezení, která televizní formát přináší, se však dále snaží nahlížet svět z úhlů pohledu, jež jí připadají aktuální a významné.¹⁵³

Situace Heleny Třeštíkové byla poněkud odlišná. „Její časosběrné dokumenty vyžadují jiný a především dlouhodobější přístup, proto své snímky dodnes realizuje za podpory České televize, ale i pomocí grantů, mnohdy pod záštitou své nadace.“¹⁵⁴ Televizní cykly a projekty nejednou vycházely z její iniciativy. Jako

¹⁵¹ Československá filmová databáze [online]. 2001-2010 [cit. 2010-04-06]. Helena Třeštíková. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/reziser/15379-trestikova-helena/>>.

Československá filmová databáze [online]. 2001-2010 [cit. 2010-04-06]. Olga Sommerová. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/herec/24030-sommerova-olga/>>.

¹⁵² Za většinou těchto cyklů stála producentská společnost FEBIO založená v roce 1992

Srov. ŠTOLL, cit. 81, s. 34-35.

¹⁵³ „*Moje filmografie kopíruje můj životopis. Něčím právě žiju, nebo se chci něco dozvědět, natočím film. Zní to jako fráze, ale je to tak, jeden život, jeden film. Dokumentarismus je způsob života.*“

ŽANTOVSKÁ, Kristina. Pravý muž konce 20. Století je feminista. *Lidové noviny*. 19.2.2000, 42, s. 19.

Olga Sommerová [online]. 2000 [cit. 2010-04-06]. Filmografie. Dostupné z WWW: <<http://www.sommerova.cz/stranka.php?page=filmografie>>.

¹⁵⁴ RŮŽIČKOVÁ, cit. 150, s. 36.

příklad uveďme: *Řekni mi něco o sobě*, *Ženy na přelomu tisíciletí*, *Manželské etudy po dvaceti letech* atd.¹⁵⁵ Ve třech případech pak časosběry (o Reném - nenapravitelném recidivistovi, Katce - narkomance, která se nemůže vymanit ze své závislosti a Marcele - hrdince etud, natáčené původně pro televizi) byly upraveny pro uvedení v kině.¹⁵⁶

Zmínila jsem, že Helena Třeštíková se k restrukturalizaci české společnosti snaží přispět nadací *Film a sociologie*. Olga Sommerová také usiluje o určitou změnu. Volí ale odlišnou cestu. Jejím cílem je vyprovokovat diskuzi nad zaběhnutými stereotypy. Největší přínos proto u ní nacházíme v dokumentech otevírající problematiku postavení ženy a muže ve společnosti a feminismu *O čem sní ženy (1999)*, *O čem sní muži (1999)*. Jedná se o psychologické sondy, které ale v celkovém kontextu jednoznačně otevírají otázku funkčnosti stávajícího patriarchálního systému.

„Na závěr kapitoly o českém dokumentu let devadesátých a prvního desetiletí nového tisíciletí je nutné zmínit, že k nové situaci došlo i na FAMU. Od roku 1994¹⁵⁷ (celkem osm let) v čele Katedry dokumentární tvorby stála Olga Sommerová. Helena Třeštíková pak od roku 2002 začala vést realizační dílnu.“¹⁵⁸ Obě tvůrkyňe tedy měly možnost působit na novou generaci režisérů. K tomuto vlivu se vrátím o něco později.

¹⁵⁵ *Československá filmová databáze* [online]. 2001-2010 [cit. 2010-04-06]. Helena Třeštíková. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/reziser/15379-trestikova-helena/>>.

¹⁵⁶ *Marcela (2006)*, *René (2008)*, *Katka (2009)*

Tamtéž.

¹⁵⁷ *Olga Sommerová*, cit. 153.

¹⁵⁸ *FAMU* [online]. 2010 [cit. 2010-04-22]. Pedagogové katedry a kontakty. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/vse-o-kdt/pedagogove-katedry-a-kontakty/>>.

5.3 Rodina a nová demokratická společnost

Nové demokratické ovzduší přineslo příležitosti a informace, které měly primární nebo sekundární vliv i na instituci rodiny. Přibližme si nyní nejzásadnější trendy, které se rodiny dotkly v devadesátých letech a prvním desetiletí nového tisíciletí.

Základní směr po roce 1989 popisuje Ivo Možný: „*Veřejný prostor se otevřel a nabídl nové možnosti, kdežto mít děti znamenalo vyšší náklady – nejenom ve stoupajících cenách, ale zejména ve ztrátě ušlých příležitostí. Mladá generace náhle mohla cestovat, podnikat, i studium se stalo dostupnější.*“¹⁵⁹ „V důsledku toho se častým stalo odkládání narození prvního dítěte i sňatku. Nezřídka se děti také dnes rodí do neformálních soužití. Vysoká je rozvodovost, ale na druhou stranu také vysoká druhá sňatečnost.“¹⁶⁰ Možný k tomu dodává: „*Přesto čtyři z pěti Čechů i Češek pokládají nadále založení šťastné rodiny za to hlavní ve svém životě a nejméně třem ze čtyř se to i podaří, i když ne všem na první pokus.*“¹⁶¹

Rodina ani po roce 1989 neztratila na svém kreditu. S větší svobodou se paradoxně objevila jen větší zodpovědnost k jejímu založení. Možnost volby a široká nabídka pro seberealizaci potvrdila pravdivost o výroku o normalizační rodině, kdy jediným možným únikem z totality byl sňatek. Po sametové revoluci ztratila tato atraktivita na smyslu. Protože však má instituce rodiny mnohem hlubší kořeny, hlubší než je aktuální politické uspořádání, zůstala i přes četné změny prioritou většiny lidí.

V dalších kapitolách se budu opět zabývat analýzou dokumentárních filmů Olgy Sommerové, Heleny Třeštíkové a nově i Eriky Hníkové v porevolučním období. Opět se zaměříme na

¹⁵⁹ MOŽNÝ, Ivo. *Česká společnost: Nejdůležitější fakta našeho života*. Praha : Portál, 2002. 207. s. 23-24.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 24.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 24.

dokumenty týkající se především rodiny. U Heleny Třeštíkové půjde o ***Manželské etudy po dvaceti letech*** (2005), u Olgy Sommerové se znovu dotkneme problematiky otců ve snímcích ***Jak se žije otcům po rozvodu*** (1997) a ***Táta jako máma – Otcové na mateřské dovolené*** (2006). Erika Hníková jako představitelka nové generace českých dokumentaristek pak se svým dokumentem ***Rodinné křížovatky – Čeští tátové*** naznačí současný přístup nové generace dokumentaristů k zachycení společnosti.

Uvolnění občanského prostoru po pádu komunismu s sebou přineslo pluralitu nejenom názorovou, ale především životních stylů. Tak jak bylo možné v době normalizace celkem jasně předpovídat životní trajektorii každého jedince, po roce 1989 už to tak jasné není. To je také jeden z důvodů, proč se k další charakteristice rodiny dále nebudu vyjadřovat obecně, ale zaměřím se na jednotlivé trendy týkajících se přímo analýzy zmiňovaných dokumentárních děl.

5.4 Helena Třeštíková a společenská diverzifikace

Formát časosběrného dokumentu přímo vybízel k tomu, aby se Třeštíková k tématu rodiny vrátila v nově transformované společnosti. Motivace pro natočení manželských párů po dvaceti letech se nicméně v porovnání s léty osmdesátými proměnila. Nešlo už o společenskou objednávku. Natáčet dokument pro společnost, snažit se přijít na příčiny rozvodovosti pomocí šesti manželských párů by dnes vyznělo poněkud naivně. Největším impulsem se proto stala nejen zvědavost samy režisérky, ale i předpokládaný zájem diváků o pokračování osudu hrdinů.¹⁶² Česká televize tento projekt podpořila.¹⁶³

5.4.1 Manželské etudy po dvaceti letech (2005)¹⁶⁴

Třeštíkové se podařilo přesvědčit všechny páry ke spolupráci až na bývalého manžela Marcely Jiřího, který odmítl natáčení vzhledem k obvinění, že zneužil svou dceru. Vidět posun ve svém životě byl atraktivní i pro hlavní hrdiny. Nicméně s novou občanskou společností se značně proměnil také celospolečenský přístup k filmu a televizi. Režisérka v jednom rozhovoru uvedla: *„Oslovili jsme znovu všech šest manželských dvojic a všichni, s výjimkou jednoho muže, byli ochotni s námi spolupracovat. Ale – každý do jiné míry. To byl základní rozdíl s dobou před dvaceti roky, kdy souhlasili s filmováním všichni bez rozdílu a podmínek. Za těch dvacet let se zásadně změnil vztah k médiím. Lidé jsou mnohem více ostražití, víc chápou, co to znamená, dát se všanc kameře.“*¹⁶⁵ Svoboda slova a projevu s sebou zároveň přinesla i pocit nutnosti chránit si vlastní soukromí,

¹⁶² Mohli bychom předpokládat, že Třeštíková vyzve ke spolupráci české sociology, tak jak to byl původní předpoklad fungování nadace Film a sociologie. Režisérka se však o odborných konzultacích nikde nezmiňuje.

¹⁶³ „Když jsem v roce 1998 přišla s nápadem točit *Manželské etudy po dvaceti letech*, televize ho vzala a dala mi peníze.“

JIRKŮ, Irena. Musíme vždycky hledat cestu. *Přítomnost*. 2005, zima, s. 13.

¹⁶⁴ Natáčeno v průběhu let 1999 – 2005

¹⁶⁵ JIRKŮ, cit. 163, s. 12.

mnohdy především z případné hrozby ekonomické ztráty. Problém už netkví v politické represi, ale v možném negativním soudu okolí. Třeštíková dále pokračuje: „*A tak se u někoho nesmělo natáčet v bytě, někde se nesměly natáčet děti.*“¹⁶⁶ Otevírá se zde opět otázka o pravdivosti zaznamenané reality, která není manipulována pouze režiséřským výběrem scén, střihem, výpověďmi hrdinů, ale také jejich častějším přáním zamlčovat určitou skutečnost.

Na jednu stranu má omezení značnou výpovědní hodnotu o tom, jak politická změna ovlivnila náhled jedince na sebe a své místo ve společnosti. Začal se chápat jako mnohem větší individualita, avšak svým způsobem zároveň začal být více svázaný nejistotou a rizikem imanentní nové společnosti.

Konstrukce rodiny současnosti

V předchozí kapitole jsem naznačila proměnu rodinného chování. „Životní strategie občanů České republiky přestaly mít unifikovanou podobu. Manželství získalo formu volby nejen úniku před totalitním režimem.“¹⁶⁷ Děti se lidem rodí v po pozdějším věku a tito lidé se také později žení a vdávají.“¹⁶⁸ Srovnávat novomanžele v osmdesátých letech a dnes by ale jistě bylo téma pro jinou práci. Třeštíkovou naopak zajímá jiná dimenze, a to, jak se dřívější novomanželé vyrovnávají s životem jednak v proměněné společnosti,

¹⁶⁶ HOVORKA, Marek, SLOVÁKOVÁ, Andrea, KUBICA, Petr. Časosběr vzbuzoval pocit ohrožení a neklidu. *Literární noviny*. 16.2.2006, 17, 6, s. DOK revue.

¹⁶⁷ Třeštíková zmiňuje: „*Dnešní mladí, alespoň z mých filmů – s výjimkou jedné rodiny, kde se vdávala v sedmnácti - se svatbou otálejí. Raději se vypraví cestovat nebo něco podnikají.*“

PROCHÁZKA, Michal. Pro moje hrdiny je to psychoterapie. *Právo*. 31.12.2005, 15, 304, s. 14.

¹⁶⁸ Srov. MOŽNÝ, cit. 159, s 7-14.

Jako příklad si můžeme uvést postoj dvaadvacetiletého syna Dominika z Manželských etud po dvaceti letech z příběhu Ivany a Pavla: „*Ale já mám do ženění daleko ještě určitě.*“ Třeštíková se ptá: A čím to, že dřív se rodiče brali tak mladí, a teď jejich potomci s tím tak čekají? Dominik: „*Asi ta jiná doba, jak se říká. Možná v tom byla trochu ta výhoda komunismu, nevím, zajištěná rodina. (...) No nevím, uvidím, třeba to na mě čeká někde teprve. A možná ještě to pravý [prvou lásku, manželku pzn. H.M.] úplně nehledám, ještě možná.*“

v manželství jako takovém a s životními strategiemi svých už dospělých nebo téměř dospělých dětí. Jejich finanční podmínky se změnily, jsou jistější ve svých rolích, disponují většími zkušenostmi a mají utvořen poměrně jasný názor na svou životní situaci.

Režisérka opět zvolila strategii nezasahujícího pozorování a významných událostí. Třeštíková o způsobu natáčení hovoří: „(...) *dohoda byla, že za nimi s kamerou přijedeme jednou za půl roku nebo nám dají vědět, když se něco zajímavého bude dít. Ne vždy to dělali a my jsme si to občas museli sami zjistit. Měla jsem režiséra, který po lidech chodil a ptal se, co je nového. Já už pak šla na jistotu (...).*“¹⁶⁹

Znovu zvolila taktiku všeobecných otázek: Co se v tvém životě změnilo od té doby, co jsme se neviděli? Jak se vám teď žije? Co je nového? Stavba struktury jednotlivých příběhů *Manželských etud po dvaceti letech* už ale není tak jasná, jak tomu bylo v prvním případě, kdy normalizace víceméně určovala životní scénáře. Revoluce připravila pro manželské dvojice výzvu chytit se nových šancí a mnohdy i splnění potlačovaných tužeb a přání. Poskytla prostor pro osobnostní diferenciaci jednotlivých představitelů, které zároveň zapříčinily porevoluční rozrůznění jednotlivých etud i příběhů mužů a žen.

Třeštíková si v nových dílech mohla nově dovolit být politická. Její etudy tak dostaly prvek, který v předchozích dílech z let osmdesátých chyběl. Ne každý z představitelů má chuť se k politice vyjadřovat, ne každý se o ni zajímá a je schopen o ní mluvit, ale je evidentní, že režisérka se na toto téma ptá zcela bez problémů. Někteří hrdinové mají naopak dokonce sami potřebu svůj život k politické situaci vztáhnout a popsat pocity, které z ní mají. Sama dokumentaristka se o *Manželských etudách* z osmdesátých let

¹⁶⁹ ŠPRINCL, Jan. Nechci dávat návod na život: S Helenou Třeštíkovou o Manželských etudách, hyenismu a kverulantství. *Nedělní svět*. 15.1.2006, 3, 2, s. 11.

vyjadřuje: „*Má to jeden důležitý rys: intenzivní prožívání soukromých životů bez sebemenší reflexe veřejného.*“¹⁷⁰ Právě zde můžeme najít jednu z největších odlišností od natáčení manželských párů po dvaceti letech.

Dramaturgie etud se díky pestrosti životních osudů a svobody natáčet téměř veškerá témata (problematickou se zůstala pouze otázka etiky) značně proměnila. *Dufková* a *Tuček* charakterizují trendy proměn životního způsobu¹⁷¹ takto: „*Přechod od značné uniformity k pluralitě, značné rozšíření jak možností volby (rozšíření spektra možných variant životního způsobu), tak svobody volby samotné (demokratizace společnosti). Z tohoto a z probíhající diferenciací objektivních podmínek vyplývající výrazná (...) diferenciací způsobů života jednotlivce a sociálních skupin (...). Výrazný růst významu síly ekonomických a sociálně ekonomických kritérií diferenciací způsobu života.*“¹⁷² Někdejší vzájemná podobnost příběhů se vytratila. Osnova – svatba, shánění bytu, první dítě, práce, koníčky - už není funkční. V rámci dramatizace jednotlivých příběhů *Třeštíková* méně podává komplexní obraz rodiny a volí spíše linii atraktivních aspektů. Materiálu i témat je mnoho, proto se zaměřuje mnohem specifičtěji. Tak se například do popředí nerovnoměrně dostává jeden z úspěšnějších partnerů, rodinný konflikt, potomci v kontrastu k rodičům, kariéra atd.

Tomuto konceptu je také podřízena kamera. Z počátku se nás snaží informovat především o způsobu současného bydlení hrdinů. Mnohdy se ocitáme v původním bytě, záběry se snaží o srovnání s bydlením v osmdesátých letech. Později se více zaměřuje na atraktivnější exteriéry nebo interiéry. Vizuální složka navíc zcela

¹⁷⁰ KAŠPAR, cit. 148, s. 57.

¹⁷¹ *Dufková* a *Tuček* životní způsob charakterizují jako: „*strukturovaný souhrn relativně ustálených každodenních praktik, způsobů realizace činností a způsobů chování v různých sférách lidské existence.*“

TUČEK, Milan, DUFKOVÁ, Jana. Proměny způsobu života: Základní pojmy. In TUČEK, Milan. *Dynamika české společnosti a osudy lidí na přelomu tisíciletí*. Praha: Slon, 2003. s. 168.

¹⁷² Tamtéž, s. 169.

změnila svou podobu díky nové technologii filmu. Původní černobílý materiál je nahrazen barevným videozáznamem, což podstatně transformovalo vnímání natáčeného materiálu. Pokud dáme nové díly do kontextu těch starých, uvědomíme si, jak zkreslujícím dojmem může rozdílná technologie působit. Jinými slovy: Opravdu byla normalizace tak šedivá? Do jaké míry na ni vzpomínáme především pod impresí černobílých záběrů? Do jaké míry nám nové barevné etudy připadají reálné a bližší našemu současnému vnímání světa? Připadají nám reálné také proto, že jsou bližší našemu současnému vnímání světa?

Dramaturgickou linii etud v porevolučním období značně strukturovalo také uvolnění pracovního trhu a s tím související příjmová diferenciací vztahující se k sociálně profesnímu postavení.¹⁷³ Příjem je jeden z ukazatelů, od kterého se v posttotalitní společnosti odvozuje způsob a kvalita života. Pro příběhy *Manželských etud po dvaceti letech* se proto stává zásadním. Nové šance daly naplno vyniknout jednotlivým povahám hrdinů. Jak režisérka prozaicky shrnuje: „*Jestliže si mám troufnout trochu zobecnit, tak bych snad řekla, že kdo byl šikovný za socialismu, tak je dnes schopný a šikovný i za kapitalismu.*“¹⁷⁴ Rozdíl nacházíme v tom, že šikovnost po roce 1989 může znamenat také posun ve společenském žebříčku a zároveň vyšší příjmy, což za totality nebylo vždy rovnítkem.

Na druhou stranu musíme zmínit poznatky výzkumu o vybavení domácností a majetkových rozdílech, jak jej popisuje *Milan Tuček*: „*Výsledné zjištění znamená, že do celkového majetku*

¹⁷³ „Výrazně nižších příjmů dosahují domácnosti dělnické, z nichž polovina má celkové rodinné příjmy do 15 tisíc korun, přičemž čtvrtina z nich do 10 tisíc korun. Na opačném pólu jsou domácnosti vyšších odborníků a manažerů, které ze dvou pětín mají příjmy nad 30 tisíc korun, následovně domácnosti podnikatelů a samostatně činných odborníků, mezi kterými dosahuje příjmu nad 30 tisíc kolem třetiny domácností.“

TUČEK, Milan. Vybrané charakteristiky současné české rodiny: a jejich vývoj v posledním desetiletí. In ČERMÁKOVÁ, Marie, et al. *Proměny současné české rodiny: Rodina - gender - stratifikace*. Praha: Slon, 2000. s. 41.

¹⁷⁴ JIRKŮ, cit. 163, s. 12.

*rodin se jen velmi mírně promítly prohlubující se příjmové nerovnosti, že trvá setrvačnost daná majetkovou nivelizací společnosti před rokem 1989.*¹⁷⁵ Toto ostatně můžeme vyčíst i z *Manželských etud po dvaceti letech*.

Nedá se říct, že by Třeštíková výrazně změnila systém natáčení tak, aby oproti zkušenostem z první série intenzivněji zachovala svědectví minulosti pro budoucnost. Stále jsou pro ni stěžejní především aktéři a jejich výpovědi - ne prostředí, v němž se pohybují. Vizuální složka je tak většinou podřízena jednotlivým monologům nebo dialogům. Na druhou stranu, „vzhled“ doby je vždy čitelnější s časovým odstupem. Možná právě tato vzdálenost v příštích letech umožní vizualitě přelomu tisíciletí vystoupit zjevněji do popředí.

Před samotnou analýzou dokumentárních snímků se ještě pozastavme u stříhu. Tak, jak jsme již na začátku kapitoly naznačili, digitální technologie znamená pro dokumentaristu na jednu stranu větší svobodu, možnost přiblížit se snáze realitě. Lepší operativnost natáčecího materiálu totiž může dát hrdinům někdy zapomenout na přítomnost kamery. Na druhou stranu je celkový proces mnohem náročnější pro finální stříh. Přestože by se mohlo zdát, že tento způsob umožní v dokumentu zaznamenat všechny hrdiny rovnoměrně, je to právě režisérčin stříh, který selektivně vybírá a nevytváří tak objektivní svědectví, nýbrž příběh, poskládaný z toho, co jí připadá pro diváky nejpřitažlivější. Takovýmto způsobem pak konstruuje obraz rodiny na přelomu tisíciletí.

V další kapitole se opět zaměříme na dva vybrané páry. Půjde opět o Ivanu a Pavla a Zuzanu a Stanislava. Rozhodla jsem se pro tyto dvojice, neboť se domnívám, že jejich příběhy obsahují nejvíce prvků vhodných pro před a po revoluční srovnání.

¹⁷⁵ TUČEK, cit. 173, s. 43-44.

Expozice

První díly etud byly na začátku plné oboustranné nejistoty. Hrdinové se seznamovali s kamerou, ostýchavě se představovali a režisérka nevěděla, co přesně od jejich životů může očekávat. Druhé díly působí naopak jako shledání starých přátel. Do intimního rozhovoru teď už patří i divák, který se již s osudy hrdinů seznámil. Tato „stará známost“ umožňuje navíc Třeštíkové stát se více součástí děje. Její osoba je nyní elementem, kterého jsou si všichni vědomi. Režisérka se sice stále objevuje před kamerou minimálně, ale její přítomnost je zřetelnější z rozhovorů s aktéry.

Vstupujeme do bytu Ivany a Pavla. Je to tentýž byt, jaký známe z předrevolučního období. Pavel štáb provádí, ukazuje jednotlivé místnosti a popisuje, kde se co změnilo. Ze záběrů je evidentní, že je mnohem zabydlenější, než byl v osmdesátých letech. Což můžeme pokládat za důsledek jednak větší domácnosti, kterou dnes obývají čtyři členové s nároky na svůj prostor, ale zároveň snazším přístupem ke spotřebním věcem. O tom vypovídá například postel plná plyšových hraček, kde spí dcera Růženka. Uvolnění systému poznáme v plakátech zahraničních skupin, nálepkách, prostírce Coca Cola i balené vodě v plastové láhvi. Nová je televize, CD, videokazety i rotoped. Ivana má na sobě mikinu Kelvin Klein. To je jen zlomek symbolů, které se staly typickými pro západní globální kulturu.

O chvíli později sedí celá rodina v obývacím pokoji a Třeštíková se jako obvykle ptá, co se změnilo. Pavel, dnes už čtyřicátník, otec a podnikatel, působí sebejistě a často hovoří za celou rodinu. Popisuje, jak se jeho život během dvaceti let změnil. Výčet zahrnuje především pracovní kariéru. V kontrastu k manželovi se velice krátce znovu představí Ivana. Není tak aktivní jako její muž, a proto se omezí na konstatování, že je doma, stará se o celou rodinu a především o dceru. Děti už jsou nyní velké, a proto hovoří

samy za sebe. Dokument už není koncipován se zaměřením pouze na manželskou dvojici, ale na rodinnou jednotku čtyř samostatných individualit s různými postoji a cíli. Dcera Růženka mluví o svých koníčcích. Je evidentní, že rodiče jsou na ni pyšní a ve všem ji podporují. Syn Dominik se taktéž krátce představuje. Učí se prodavačem jako kdysi jeho matka. Víc o sobě nemluví. Z celkové atmosféry je cítit, že Pavel je hlava rodiny a všichni se snaží žít, jak nejlépe umí – pracovat a vynikat ve svých zálibách.

Stanislava natáčí Třeštíková v novém prostředí. Nachází se v bytě své přítelkyně. Kamera neprochází celý dům, ale zůstává v pokoji, kde má Stanislav vlastnoručně vyrobenou audio zvukovou soupravu. Již zmiňovaný posun v odlišném přístupu k médiím po revoluci je zde evidentní. Nová přítelkyně Jitka a její děti nejsou divákům vůbec představeni a stejně tak se nic nedozvíme o novém způsobu bydlení.

Na otázku, co se vlastně změnilo od dob, kdy se s režisérkou viděli naposledy, Stanislav odpovídá: *„Na to se dá odpovědět jedním slovem: všechno. Úplně všechno prostě, rodinný poměry, bydliště, zaměstnání. Společenský zřízení samozřejmě, zaplatpánbůh.“* Z této shrnující výpovědi můžeme jasně dešifrovat oblasti, které jsou pro Stanislava v současnosti významné. Je také evidentní, že svou osobu vnímá v kontextu celospolečenského zřízení. To, co se v původních etudách dalo vyčíst z vizuálních náznaků (dlouhé vlasy, brýle „lenonky“, píseň Yesterday při svatebním obřadu atd.), dnes Stanislav svobodně vyjadřuje verbálně. Z vizuální složky současných etud dává Třeštíková vyčíst jistou paralelu s minulostí v podobě přetrvávajícího kutilství (zvuková souprava). Stanislav má krátké vlasy, což můžeme vnímat jako znak nepotřebnosti revolty tímto způsobem.

Zuzanu natáčí režisérka v původním bytě. Prochází jej spolu. Většina věcí zůstává nezměněna. Časový posun a zároveň proměnu

politického systému tak můžeme zachytit z předmětů techniky (nový počítač, televize, video, přehrávací souprava atd.) a pak z drobností: plakát filmové hvězdy, množství CD u syna Honzy, časopis pro ženy Chvilka pro tebe atd. Dokumentaristka se ptá na stejnou otázku jako Stanislava. Zuzana odpovídá: „*No tak hlavně, že jsem se teda rozvedla v devadesátém pátém roce a pak tak nějak dohromady, děti vyrostly.*“ Politickou situaci nezmiňuje. Její vztah k novým poměrům vyplývá až později z dalších výpovědí.

Bydlení

Krušné začátky spojené s novou situací soužití manželského páru a s tím tolikrát zmiňovaný problém bydlení je pryč. Hrdinové už jsou ve svých rolích zaběhlí, je z nich cítit zkušenost. Bytová otázka se z roviny základního životního problému přesunula k otázce peněz. Získání bytu už nebrání stát, ale záleží na situaci jednotlivce. Pro Třeštíkovou proto toto téma značně ztrácí na zajímavosti. Omezuje se na již zmiňované krátké zobrazení bydlení na začátku, jak jsme již zmínili v expozici, a dále se k němu vrací jen nahodile. U Stanislava například proto, že usiluje o svůj vlastní nízkoenergetický domek. Zcela neplánovaně pak také v rozhovoru otce Pavla a syna Dominika o hledání vhodného životního partnera. Pavel paradoxně zapomíná na to, jak obtížně s bydlením v osmdesátých letech bojoval, a popisuje tehdejší situaci: „*Bylo to jednodušší s bytem po babičce, bylo to jednodušší se zaměstnáním, v podstatě, když člověk chtěl dělat za víc peněz, tak mohl dělat za víc peněz, jak to vidím v okolí, dneska je to trochu všechno jiný.*“

Stereotypy rolí

V *Manželských etudách* jsme naznačili, že Třeštíková volbou svých záběrů konstruuje tradiční rozdělení rolí muže a ženy. V *Manželských etudách po dvaceti letech* praktický chod domácnosti

ustoupil do pozadí. Na jednu stranu zřejmě díky tomu, že byl již zachycen v předchozích dílech a děti vyrostly, na stranu druhou se objevilo mnoho jiných poutavějších témat, kterým dala režisérka přednost. Přesto prezentace muže jako úspěšnějšího, průraznějšího, ambicióznějšího a ženy spíše submisivní, pečovatelské, v etudách přetrvávají. Režisérka jednoznačně upřednostňuje úspěšnějšího z partnerů - muže.

Práce

Rok 1989 v mnoha ohledech změnil charakter práce a zaměstnání. *Kuchař píše: (...) těch činností, v nichž velká většina obyvatelstva nachází obživu a které současně ve značné míře utvářejí jeho způsob života. tzv. plnou zaměstnanost vystřídaly dopady vztahu mezi nabídkou pracovní síly a poptávkou po ní, které vedly ke vzniku nejprve dobrovolné, později stále častěji vnějšími podmínkami vynucené nezaměstnanosti. Rychle se utvářející skupina živnostníků a soukromých podnikatelů významně vstoupila na nově se vytvářející trh práce a zejména v první polovině 90. let minulého století vstřebala velké skupiny lidí odcházejících z neperspektivních, či po zhroucení východních trhů, předimenzovaných nebo z jiných důvodů stagnujících odvětví (např. zemědělství), ať už jako samostatně činné nebo zaměstnance v soukromém sektoru.*¹⁷⁶

„Práce po pádu železné opony dostává úplně jinou hodnotu. Mění se ve svých horizontálních (odvětvových) i vertikálních (složitosti práce a postavení v řízení) strukturách. Práce se obecně sofistikovala, i nižší pozice nyní vyžadují specifickou formu vzdělání a dovedností.“¹⁷⁷

¹⁷⁶ KUCHAR, Pavel. Ekonomická a křivita a neaktivita : změny v práci a zaměstnání. In TUČEK, Milan, et al. *Dynamika české společnosti : a osudy lidí na přelomu tisíciletí*. Praha : Slon, 2003. S 90.

¹⁷⁷ Srov. KUCHAR, cit. 176, s. 100-109.

Otevřel se pracovní trh nejenom v rámci země, lidé mají možnost získat zaměstnání i v zahraničí. Bohužel tato svoboda je podmíněna. Posttotalitní společnost ani dnes neposkytuje všem rovné šance pro dosažení úspěchu. *Machonin* vychází z *Možného*: „*Soudíme, že o tom, nakolik a pro koho je prostor svobodné volby přístupný, ve velké míře rozhoduje právě ekonomický růst a spravedlivá distribuce jeho přínosů, pokud se ovšem promítne samostatně do ostatních podmínek (...) dosažené míry rovnosti šancí, občanské svobody, právní jistoty a v přístupu k vyššímu vzdělání.*“¹⁷⁸ Ve všech těchto směrech podle Machonina nicméně česká společnost i dnes zaostává za vyspělými evropskými zeměmi.¹⁷⁹

Jde o problematiku velice komplexní, která by si zasloužila podrobnější rozbor. Můžeme říct, že rok 1989 přinesl otevření pracovního trhu a tím umožnil svobodnou volbu povolání. Tato svoboda však někdy není svobodou v pravém slova smyslu, neboť závisí

na dalších faktorech, jako je například přístup ke vzdělání. Nabídka a poptávka po práci sice přinesla pozitivní konkurenci, avšak zároveň nedobrovolnou nezaměstnanost. Pro mnohé lidi získala práce kromě obživy opět význam a možnost seberealizace.

Právě z toho důvodu se práce v *Manželských etudách* stává významným aktérem. Koníčky, které během totality částečně substituovaly toto uspokojení, ustupují u některých z hrdinů do pozadí. Možný definuje trend počátku devadesátých let jako „smršť nově otevřených příležitostí“: „*Manželské poradny v té době dostaly nový typ klientely. Byly to rodiny s manželem, pro kterého užívaly termín „odbrzděný muž“. I „odbrzděné ženy“ se vyskytly, a*

¹⁷⁸ MACHONIN, Pavel. *Česká společnost a sociologické poznání: Problémy společenské transformace a modernizace od poloviny šedesátých let 20. století do současnosti*. Praha : ISV, 2005. s. 227.

¹⁷⁹ Srov. Tamtéž, s. 227.

*muži ten náhlý záchvat hyperaktivity, která doháněla zmeškané, snášeli u partnerky vesměs hůře než ženy takových mužů.*¹⁸⁰

Již na začátku jsem zmínila, že zobecňovat poznatky z *Manželských etud* na populaci není možné. Unifikovanost normalizace nicméně jisté hrubé zobecnění přesto dovolila. V době porevoluční se pak životní osudy začaly silně rozcházet, a proto musíme s případnou generalizací nakládat velice opatrně.

Příběh Ivany a Pavla je novou společenskou situací proměněn značně. Pavel se na začátku devadesátých let chytil podnikatelské příležitosti: *„V té době jsem, jak se říká, potkal prostor na Štvanici, na zimním stadiónu a rozhodl jsem se nejdřív, že tam udělám squashovej kurt, ale nakonec se z toho stala kuželková herna, kde lidi měli čekat u kulečnicku na to, až se ty kuželky uvolněj. Ale bylo to obráceně a nakonec se kulečnick stal tím, co mě dneska živí.“*

Kulečnicková herna a s ní související Pavlovy podnikatelské vzlety a pády volí Třeštíková jako stěžejní a významnou linii *Manželských etud po dvaceti letech*. Ostatní děj je proto tomuto dramaturgickému konceptu téměř zcela podřízen.

Ivana: *„Takže já jsem vlastně doma. Vařím, uklízím, peru na všechny a jako věnuji se dceři. No jinak nevím, co bych tak ještě řekla.“* Třeštíková v jednu z rozhovorů ale prozrazuje: *„(...) jedna žena pracovala dříve jako uklízečka v telefonní ústředně, a teďka jako uklízečka v kulečnickové herně svého muže, ale to se taky už nesmělo točit.“*¹⁸¹ Můžeme se pouze dohadovat, zda podnikateli Pavlovi přišlo pro jeho novou pozici nepřípustné, aby svou manželku zaměstnával jako uklízečku. Bez tohoto sdělení naopak rodina působí stabilně, demonstruje, že dokáže fungovat pouze z příjmu muže. Zde můžeme jasně pozorovat, jak si hrdinové dobře

¹⁸⁰ MOŽNÝ, cit. 98, s. 9.

¹⁸¹ HOVORKA, SLOVÁKOVÁ, KUBICA, cit. 166, s. DOK revue.

uvědomují možný vliv médií na jejich postavení ve společnosti, potažmo ekonomickou situaci.

Podat vyčerpávající výčet Pavlových podnikatelských aktivit by vyšel na několik stran textu. Proto se zde omezím pouze na stručný nástin. Kromě kulečnickové herny zařídil Pavel také střelnici, jezdí se zábavní hernou po večírcích (její součástí je například „živý jukebox“), pořádá kulečnickové soutěže, vydává vlastní časopis atd.

Jako byl pro *Manželské etudy* typický domov, pro *Etudy po dvaceti letech* se stávají významnými místa mimo něj. Třeštíková natáčí Pavla na cestě do práce na motorce či v autě, vidíme jeho různá pracoviště. Pracovními atributy se nově stává počítač, mobilní telefon a auto. Na pozadí atraktivní kulečnickové herny Třeštíková natáčí výpovědi aktéra o jeho podnikatelské kariéře a rodině. Svou životní strategii vyjadřuje: „*Já právě proto chci, dokavad to bude, tak chci udržet lvu doma, abych měl klid od toho, co se děje s Růženkou. „(...) Protože nejdůležitější pro práci je mít tendleten klid, že s tou rodinou se nic neděje.*“ Práce už pro Pavla není jen prostředkem, ale také cílem. V průběhu etud pozorujeme jeho kariérní posuny, ale i částečné neúspěchy. Stále jsou pro něj výzvou.

Třeštíková dává prostor i synovi Dominikovi, který dospěl do věku, kdy se žení jeho otec. Dominik už pracuje a jasně vyjadřuje svou životní strategii: „*Nebavilo by mě chodit někam na školu, na vysokou a žít z nějaký studentský podpory. Já nevím kolik to je, tři tisíce... A vědět, že si nemůžu nic koupit a že si nemůžu nějak užít, nemůžu jet třeba na dovolenou, to by mě nelákalo. Spíš jsem v tomhle takovej víc materiální (...). Prodávám mobily. Kupuju a prodávám. Dělán tři dny v tejdnu většinou, takže mám i čas a můžu tak nějak si užít.*“ Na pozadí jeho slov můžeme paradoxně odhalit nový fenomén současnosti, a totiž že vzdělání je v současné společnosti vyžadováno a nároky na kvalifikaci rostou. Nestudovat

tak znamená značný handicap. Dominik proto cítí potřebu si své rozhodnutí obhájit. Ví totiž, že je to právě on, kdo za svou pracovní kariéru nese odpovědnost. Jeho rodiče tuto potřebu, když také nestudovali, neměli, zodpovědnost za ně měl částečně stát v podobě pracovního umístění.

Stanislav se žíví tlumočením ve Škodovce. Je tam spokojený, protože je to „(...) *jedna z mála firem v Český republice, která si myslím, že funguje tak, jak by ty firmy fungovat měly (...)*.“ Před tím se pět let věnoval podnikání, s německým přítelem měl firmu, která dodnes existuje. „*Já už se toho ale neúčastním, protože po těch pěti letech mě to přestalo uspokojovat. Člověk se v tý práci, v tom podnikání, do tý míry utopí, že mu vlastně nezbejvá čas na nic jinýho. A ono je to sice na jednu stranu rajcovní, bejt celým okolím považovanej za workoholika a úspěšnýho člověka, ale všechno má svý meze.*“ Později se přesto Stanislav do oblasti managementu vrací, ale po dvou letech je zpět na své tlumočnické pozici. Režisérce však není umožněno hrdinu při práci zachytit.

Zuzana se také k podnikání jako novému fenoménu devadesátých let a své práci, úklidu v lékárně, vyjadřuje: „*Já jsem sama, já prostě si dělám stále tu svojí práci, nejsem ten typ, co by chtěl jako podnikat. Já absolutně to ani nemám ráda. Mobily u ucha a od nevidím do nevidím v práci, na to prostě nemám žaludek (...)*.“ Třeštíková hrdinku natáčí v lékárně při její práci, sterilizaci lahvíček, utírání prachu, stříhání gázy atd. „*Docela mě to baví. Osm a půl hodiny u počítače by se mi asi nechtělo moc sedět.*“

Manželské etudy po dvaceti letech zachycují diverzifikaci, kterou přinesla revoluce do životních strategií. Již v osmdesátých letech, kdy Třeštíková natáčí Zuzanu a Stanislava, je evidentní jejich povahová rozdílnost. Zuzana má ráda svůj klid a pomalé tempo života. Stanislav svůj potenciál realizuje v různorodých vynálezech. Rok 1989 rozdílnost mezi partnery ještě prohloubil. Stanislav situaci

popisuje: „*Já jsem v podstatě ještě před revolucí postavil nějaký ten satelitní přijmač. A tehdy vlastně najednou se nám obývací proměnil v místo, kde se míhaly pestré obrázky s doprovodným slovem, kterému jsme nerozuměli. A teď co s tím? Tak jsme si koupili učebnici němčiny a začali jsme se učit. A Zuzana toho prostě nechala. No a já se dneska žívím jako tlumočník. Tím nechci říct, že Zuzana měla stejnou šanci. Jasně starala se o děti, měla jiný věci na práci a nakonec ne asi každé k tomu má předpoklady. Ale prostě to tak je.*“

Dramaturgická linie příběhu Zuzany a Stanislava je více než prací určena rodinným problémem rozvodu, samoty Zuzany a pro popis hrdinů vztahu k práci tak nezbyvá tolik prostoru. Třeštíková se snaží zachytit i ambice nové generace dcery Zuzany, kterou ve studiu sociální práce podporuje otec, a syna Honzy, jenž částečně kopíruje vytrvalou snahu svého otce něčeho dosáhnout. Zabývá se počítači a softwarem. Na rozdíl od Stanislava v době normalizace se mu jeho koníček z části stává i obživou. Po dlouhodobějších cílech však Třeštíková nepátrá.

Přes veškeré změny, které jsem více či méně popsala výše, je nutné zdůraznit jednu z charakteristik týkající se proměny způsobu života, a totiž, jak píše *Dufková a Tuček*, „(...) změna životního způsobu nemusí mít tutéž míru a kvalitu jako změna životních podmínek¹⁸² a nemusí se také projevit v okamžité časové návaznosti – příčinou je především určitá setrvačnost navyklého životního způsobu, neochota, popřípadě i snížená schopnost změnit své dosavadní chování (...). Životní podmínky se nemění stejně pro celou populaci.“¹⁸³

¹⁸² „vytvářejí jakési mantinely, v nichž se život člověka pohybuje, naznačují možnosti a meze pro činnosti a způsoby chování (právě v tomto smyslu lze chápat životní způsob i jako reakci člověka na životní podmínky).“ TUČEK, DUFKOVÁ, cit. 171, s. 168.

¹⁸³ Tamtéž, s. 168.

Manželské etudy po dvaceti letech nám tento jev částečně rozkrývají. Životní způsob Pavla a Stanislava se zásadně změnil v reakci na změnu životních podmínek. Zuzaně je nová dynamika společnosti evidentně poměrně nepříjemná, a tak se snaží udržet si svůj předešlý životní způsob. Zatím se jí to poměrně daří, ale už teď je znát finanční tlak, který bude mít dopad na její zaběhnutý rytmus. Zuzana vyjadřuje obavy: „*No všechno je jakoby dražší, že jo, ale tak nějak ještě... Ještě není nejhůř zatím. Samozřejmě, že to všechno jde nahoru, takový ty různý poplatky, potom, co máte, plyn třeba (...).*“

Koníčky

V *Manželských etudách* jsme definovali koníčky jako jednu z oblastí možného úniku před nenaplňující normalizací. Revoluce proměnila jak kvantitu, tak kvalitu volného času. U mnohých zaměstnání se zvýšila doba přesčasů, zmenšil se tedy podíl volného času.¹⁸⁴ Podle *Dufkové a Tučka* lze říci: „*že lidé s vyšší kvalifikací a vzděláním (...) mají méně volného času*“¹⁸⁵ Což například jednoduše identifikujeme u Stanislava, který pro své vynálezy už nenachází tolik prostoru. Mluví o své hvězdárně: „*Ten důvod, proč se moc nepoužívá je jasnej, protože od revoluce není na nic čas.*“

„Na druhou stranu generalizovat způsob trávení volného času podle socioprofesionálních kategorií je poměrně problematické, neboť výsledky potvrzují značnou míru individuálních rozdílů, které nesouvisejí se sociálním postavením. Pravděpodobně jde stále o tendenci, která byla typická pro sedmdesátá a osmdesátá léta minulého století.“¹⁸⁶

¹⁸⁴ „Výrazně vyšší pracovní vytížení (...) podnikatelských skupin pozorujeme ve snížené orientaci na aktivity orientované na zábavu a odpočinek.“ TUČEK, DUFKOVÁ, cit. 171, s. 185.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 176.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 185.

Manželské etudy po dvaceti letech jsou, co se týče volného času, podobně různorodé. Třeštíková zařazuje koníčky podle zajímavosti do děje dokumentů. Zuzana často a ráda sleduje televizi, především romantické seriály. Proměnu společenského zřízení zachytíme díky typům seriálů, na které se hrdinka dívá (pro devadesátá léta již dnes snad můžeme říci, že klasickým se stal například seriál Beverly Hills 90210). Zde se dostáváme k novému jevu, který s otevřením hranic přichází, a to je masová kultura. Později Třeštíková krátce přibližuje další populární fenomén nového tisíciletí, a to Pána prstenů. V semináři s jeho tematikou se realizuje Honza.

Stanislav, jak už jsme zmínili, své původní záliby částečně kvůli pracovní vytíženosti opustil, zůstala mu ale hudba a přibyly zahraniční hudební nosiče. Přání, které si před rokem 1989 jen těžko plnil.

Pavel u svých koníčků, jako byl fotbal a divadlo, setrval, ale přibyly mu k nim i nové atraktivní vyplývající z jeho práce. Jde o již zmiňovaný billiard. K podnikatelské image se ale pojí i squash nebo golf. Pavel u svých koníčků jako byl fotbal a divadlo setrval, ale přibyly mu k nim i nové, atraktivní, související s jeho prací. Jde o již zmiňovaný billiard. K podnikatelské image se ale pojí i squash nebo golf. Přestože jsme na začátku zmínili, že koníčky nemůžeme zcela jednoduše vztáhnout k socioprofesionálnímu zařazení, je evidentní, že určité záliby jsou dražší a mohou se proto pojit pouze s určitou výší příjmu. Na druhou stranu prezentace na těchto aktivitách může zvyšovat kredit daného jedince.¹⁸⁷

Ivana stojí, co se koníčků týče, opět v pozadí. Její touhou je mít jednu psa, na něj ale kvůli rodinným povinnostem nemá čas.

¹⁸⁷ S vytvořením nové podnikatelské vrstvy se souběžně začala vytvářet také představa nejen o tom, jak se má podnikatel chovat, ale kde se má stravovat, v čem jezdit, jak trávit volný čas atd. Teorii o tom, jak místo v sociální struktuře určuje chování jedinců, podrobně promyslel *Pierre Bourdieu*. BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha : Karolinum, 1998. 179 s.

Snad se můžeme odvážit tvrdit, že svou seberealizaci sekundárně uskutečňuje skrze svou dceru Růženku, která závodně tančí, hraje billiard a krasobruslí. Matka ji na všechny sporty doprovází.

Na poli způsobů trávení volného času přibyly po roce 1989 nové možnosti. Hrdinové zároveň často pokračují ve zvycích, které měli již před revolucí. Zásadní změnu nacházíme v tom, že koníčky už nejsou jediným z mála možných míst seberealizace.

Funkce muže a ženy v rodině

Podle výzkumu z roku 1997 se v České republice uplatňuje převážně tradiční patriarchální model rodiny.¹⁸⁸ „Jedná se nicméně pouze o ideál, který se rodinám ne vždy daří dosáhnout vzhledem k nutnosti dvou příjmů, růstu vzdělanosti a kvalifikace žen a individualizace jejich životního stylu. Muži v oblasti zajišťování rodiny ztratili svůj monopolní přínos, na druhou stranu v každodenní dělbě práce v péči o domácnost i výchově dětí jsou stále ještě pouze pomáhajícími členy.“¹⁸⁹ „Česká rodina je tedy spíše patriarchální, pokud jde o domácí činnosti, ale značně liberální v rozhodovacích pravomocích.“¹⁹⁰

Konstrukce rolí v rodině v *Manželských etudách* osmdesátých let byla z dramaturgické koncepce Třeštíkové velmi zřetelná. Aktivní,

¹⁸⁸ Rendlová píše: „Násilná likvidace životního stylu rodin s jedním příjmem v předválečném Československu vedla k zakonzervování tohoto patriarchálního modelu, který svou silou vystoupil po pádu komunistického režimu, ve změněných ekonomických a politických podmínkách současné doby.“

RENDLOVÁ, Eliška. Společenské postoje a životní hodnoty mužů a žen : poznatky z výzkumů veřejného mínění. In MANSFELDOVÁ, Zenka, TUČEK, Milan. *Současná česká společnost : Sociologické studie*. Praha : Sociologický ústav AV ČR, 2002. s. 162.

¹⁸⁹ Srov. Tamtéž, s. 163.

¹⁹⁰ Srov. Tamtéž, s. 163.

Další poznámku k tomuto tématu podává i jiný výzkum: „V roce 2003 si stále 91 % mužů a 89 % žen v České republice myslelo, že hlavním úkolem muže je finančně zabezpečit svoji rodinu, a 79 % mužů a 78 % žen se domnívalo, že péče o malé děti je převážně ženskou záležitostí (Naše společnost 2003).“ DUDOVÁ, Radka. Co znamená rozvod pro ženy a co pro muže. *Scioweb* [online]. 2008, 4, [cit. 2010-04-18]. Dostupný z WWW:

<<http://www.scioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=233&lst=120>>.

v domácnosti vypomáhající muž, a žena, na které ležela hlavní zodpovědnost péče o domácnost a výchova dětí. V nových etudách už genderové rozdělení není prezentováno tak evidentně. Třeštíkovou už nezajímá běžný chod domácnosti. Děti vyrostly a není tedy potřeba o ně pečovat. Nabízí se jí „lákavější“ témata podnikání, manželské krize, způsob života a cíle mladé generace.

Patriarchální model nicméně zcela jasně rozkrýváme v příběhu Pavla a Ivany. Pavel pro svou činnost našel uplatnění už ve zmiňovaném podnikání, což mu přineslo nejen prestiž, ale i finanční posun. V dokumentu je prezentován jako sebevědomá hlava rodiny. Naproti tomu Ivana se svým relativně nezajímavým životem ustupuje ještě více do pozadí, než tomu bylo v díle prvním. Třeštíková pro ni nachází prostor pouze v debatách o koníčcích její dcery. Režisérka svou dramaturgickou linií jasně preferuje dynamického aktivního muže, aniž by dala divákům možnost vidět problematiku z jiného úhlu pohledu.

V případě Zuzany a Stanislava je situace odlišná. Pár se rozešel a bydlí samostatně. Prostor v dokumentu věnovaný oběma exmanželům působí poměrně vyváženě. Třeštíková řeší problémy jejich rozvodu. Běžný chod domácnosti už není pro popis způsobu života podstatný. Zuzana taktéž působí submisivněji než její manžel, ale Třeštíková ji nechává hovořit o svých starostech, zálibách, lásce a snech.

Závěr

V rozboru *Manželských etud po dvaceti letech* jsem opět dodržela strukturu sociologických okruhů, které byly vymezeny v analýze etud z let osmdesátých. Normalizační systém v sobě nesl struktury, které se zasadily o rozsáhlou nivelizaci společnosti. Rok 1989 se naopak stal počátkem rozsáhlé diferenciaci. A zde se dostáváme k již zmiňované problematice reprezentativnosti vybraného vzorku šesti manželských párů, navíc pouze pražských. Příběhy se začínají v závislosti na charakterových rysech jednotlivých hrdinů rozrůžňovat a aplikace společných charakteristik je tak mnohem problematičtější.

5.5 *Olga Sommerová a proměna rolí*

Jak Helena Třeštíková, tak i Olga Sommerová se později částečně vrací ke svým předrevolučním tématům. Vzhledem k zaměření mé diplomové práce jsem si proto pro analýzu vybrala další dokumentární snímky o otcích, částečně navazující na dokument *S tebou, táto*. Mohlo by se zdát, že jde o paradox, když ji feminismus (jako jedno z režisérčiných stěžejních témat devadesátých let) dovedl k mužům, ale opak je pravdou. Sommerová jen stále následuje předmět svého zkoumání, a to „utlačované a ponížené“. *Radka Radimská* píše: „*emancipace žen a hlavně jejich profesionální aktivita připravila muže o značnou část jejich bývalé moci v rodině. Je pravda, že absolutistická otcovská moc v rodině byla nahrazena společnou rodičovskou zodpovědností a autoritou. Navíc, ženy jsou častějšími žadatelkami o rozvod než muži, a muži jim zpravidla nemohou v jejich rozhodnutí zabránit.*“ Dokumentaristka si je tohoto problému vědoma, a proto se k rozvodu opět vrací, zároveň pak odkrývá nové téma otců na mateřské dovolené.

5.5.1 **Jak se žije otcům po rozvodu (1997 – cyklus *Jak se žije*)**

V osmdesátých letech byli otcové, kteří své děti získali do péče, raritou. Sommerová proto prověřovala jejich roli z různých úhlů. Hledala odpověď na to, do jaké míry může otec nahradit matku. Je otázkou, jakým způsobem by se funkčnost a přínos otce ve výchově změnila nehledě na rok 1989, každopádně pád železné opony do této problematiky přinesl jednu velkou změnu, víru v demokracii a justici, pocit, že nyní pravda přece musí zvítězit.

Režisérka si tentokrát vybrala skupinu mužů, jejichž rodinu rozvrátila bývalá manželka a ovlivnila tak i jejich kontakt s dětmi. *S tebou, táto* pojednávalo o funkčnosti muže jako otce, o tom, jak se cítí, jak svou roli vnímá a jak si myslí, že jej vnímají děti. *Jak se žije*

otcům po rozvodu řeší intenzivněji jinou otázku. Ústřední roli už zde nehraje kompetentnost muže jako otce, ale problém současné justice,¹⁹¹ která stále protěžuje ženy. Sommerová tak přechází do další roviny problému, jenž se jí zdá aktuálnější, cítí potřebu na ni upozornit.

Moderní technologie videa s sebou, kromě již zmiňovaného, přinesla nový jev. Přestala být pouze doménou filmařů a stala se dostupnou širokým vrstvám lidí. Tento fakt měl dopad i na *Jak se žije otcům po rozvodu*. Sommerová měla možnost některé z osobních dokumentů použít. Realita tohoto dokumentu tak dostala novou rovinu autentických záběrů.

Rozvod

V dokumentu se objevuje pět otců. Dvěma z nich je odepírán styk s dětmi. Jednomu byl syn svěřen do péče, protože se matka nároků na něj vzdala. Další dva otcové pak mají stále problémy s justicí a jejich situace není zcela jasná.

Sommerová nezkoumá podíl viny manželů na rozpadu manželství (neumožňuje totiž vyslechnout si názor druhé strany ani soudu). Zprávu o rigidnosti justičního systému, který co se týče péče o dítě i přes změnu zákonů stále zvyhodňuje matku, podkládá kromě výpovědí otců také krátce autoritou Daniela Nebeského předsedy Unie otců – otcové za práva dětí: „*Ročně přichází 30 000 dětí o*

¹⁹¹ „V posledních deseti letech bylo každý rok 90 % dětí svěřeno do výhradní péče matky a 8 % do výhradní péče otce. Zbytek připadá na svěřeni jiné osobě a v posledních letech jen v minimální míře na svěřeni do společné či střídavé výchovy. Masivní a často automatické svěřování dětí matkám vyplývá z převládajících stereotypů a tradičních představ o mateřské a otcovské roli, které sdílejí soudci a soudkyně zabývající se rodinným právem, sociální pracovníci a pracovnice rozhodující o zájmu dítěte a v neposlední řadě i sami rodiče, jak matky, tak otcové, kteří s velkou pravděpodobností ve shodě s těmito stereotypy ani neuvažují o možnosti jiného uspořádání, i když subjektivně trpí omezením kontaktů se svým dítětem.“ Olga Sommerová nicméně hovoří právě o skupině otců, kteří si jsou svých práv vědomi. DUDOVÁ, cit. 190.

jednoho z rodičů. Otcové dostávají děti pouze podle prof. Dunovského z necelých tří procent. (...) A to tehdy pouze, když matka nechce nebo se nemůže starat. Přibližně 80% až 90% matek podle psychologů brání částečně nebo úplně ve styku.“

Režisérka nechává muže hovořit o soudním procesu. Otcové často zdůrazňují, že se v demokratické společnosti nemohou domoci práva. O diskriminaci sice nehovoří přímo, ale z výpovědí vyplývá jasně:

„Já když jsem se rozváděl, začal, tak jsem prostě přišel s tím, hele dyť ona pravda přeci zvítězí já se postavím před soud vypovím si tam svý a soud to posoudí a rozhodně podle toho, kde je to lepší. A vono to vždycky není tak.“

„Právo tady je v podstatě v knihách a na papíře a ve skutečnosti se toho průchodu práva alespoň hlavně ta mužská část populace není schopna se dočkat.“

„Po osmi letech demokracie v Český republice tady můžou nastávat takový situace, že prostě rodiče se nemůžou scházet se svými dětmi. A není jim takzvaně pomoci.“

„(...) státní zaměstnanci – sociální pracovníci a sudy budou porušovat nejen úmluvu o právech dítěte, ale i zákony státu. Tak to tady nebude lepší.“

Jeden z otců dostal čtyřletou podmínku za maření soudního rozhodnutí: *Za to, že pečuji o dítě jsem normální recidivista.*

Výpovědí jiného otce, u něhož se prokázalo, že se o děti více staral on, poukazuje dokumentaristka na jiný paradox nerovnoprávnosti a způsobu nahlížení na spravedlnost: *Ten současný partner manželky mě napadl, způsobil mi zranění. Napadl dokonce i mou matku. Umíte si představit, že by to bylo naopak?*

Absenci druhé strany se Sommerová v určitých chvílích snaží vyvážit zmiňovanými videozáznamy a audionahrávkami telefonu. Divák má tak možnost vidět situaci, kdy si jde otec dítě vyzvednout, ale není mu umožněn kontakt. Jiná nahrávka zaznamenává výhružný telefonát manželky. Další je pak záznam, kdy kontaktu otce s dítětem přijíždí zabránit policie atd. Pro ilustraci situace čte také jeden z mužů zprávu z psychologické ordinace.

Vztah k dětem

Dokument *Jak se žije otcům po rozvodu* se zabývá především otázkou nedostatečného kontaktu s dětmi, obraz vztahů, které otci ke svým potomkům mají, je tedy poměrně problematický. Sommerová proto opět pracuje s autentickým materiálem (video a fotografie), který poskytli sami aktéři. Divák tak má možnost vidět otce, který s dcerami často sportoval (fotografie a video z dovolených), hrál na klavír, žehlil atd. Jiný otec natáčel svého syna při koupání. Otcové, kteří mají své dítě v péči, anebo se ním alespoň stýkají, režisérka zachycuje, když jdou na kolotoče, učí se spolu, spravují stroj, hrají si. Vztah k dětem také můžeme odvodit z výpovědí:

„Každý člověk si přeje ledacos, někdo nové auto, někdo nový dům a já si přeju se setkat se svým synem.“

Tak si člověk nepřipadá jako rovnocenný rodič toho dítěte, ale jako nějaký ubožák jako nějaký outsider, kterej milostivě se tady má doprošovat, o to, jestli vůbec může to dítě zahlídnout z dálky. Já jsem pro něj žil celou svou duší.

Jiný z otců komentuje, že si nedokáže představit, že by měl na syna zapomenout, jak mu radí okolí, a založit si novou rodinu. *„Na prvním místě je samozřejmě moje vlastní dítě a já jsem proto schopnej obětovat všechno.“*

Sommerová se příběhem čtyř mužů snaží upozornit na rozpor, který je obsažen v naší společnosti. - Tradičním patriarchálním uspořádáním definovaná péče o dítě, která náleží matce a zároveň koncept nového moderního pečujícího otce.¹⁹² Nerovnováha znevýhodňující otce pak nevyplývá z normativního systému,¹⁹³ ale z problematické vymahatelnosti práva. Rigidnost rozsudků stále kopíruje patriarchální pojetí rodiny.

5.5.2 Otcové na rodičovské dovolené (2005 - cyklus *Táta jako máma*)¹⁹⁴

U druhého porevolučního snímku začneme pro změnu přímým dojmem Olgy Sommerové z natáčení: *„Poznala jsem tři z pěti tisíců. Mám na mysli muže na rodičovské dovolené, kterou oni sami nazývají otcovskou nebo dokonce mateřskou. Oplývají typicky ženskými vlastnostmi - jsou nezvykle vstřícní a usměvaví, vaří, uklízejí, přebalují své potomky, jejichž zadečky utírají zcela suverénně, ale zároveň disponují typicky mužskými dovednostmi - hrají fotbal a hokej, a jako praví muži se na dětské hry pekelně soustředí. Na své děti nekřičí a jsou připraveni splnit jim téměř všechna přání.“*¹⁹⁵

Cyklus *Táta jako máma* vznikl jako projekt Ministerstva práce a sociálních věcí a České televize a jeho cílem bylo vytvořit *„(...) všestranně příznivější společenské klima i podmínky pro rodinu a*

¹⁹² Viz článek: DOUDOVÁ, Radka. Rozporuplné diskursy otcovství. *Gender sociologie* [online]. 4.1.2007, 7, 2, [cit. 2010-04-22]. Dostupný z WWW: <<http://www.genderonline.cz/view.php?cislocianku=2007010403>>.

¹⁹³ Viz kniha ČERNÁ, Petra. *Rozvod, otcové a děti*. Praha: Eurolex Bohemia, 2001. s. 114.

¹⁹⁴ Možné shlédnout zde: Česká televize [online]. 18.6.2006 [cit. 2010-04-26]. I-vysílání *Táta jako máma*. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/206562262900001-tata-jako-mama/>>.

¹⁹⁵ SOMMEROVÁ, Olga. *Olga Sommerová* [online]. červen 2006 [cit. 2010-04-17]. *Táta jako máma*. Dostupné z WWW: <<http://www.sommerova.cz/stranka.php?page=tatajakomama>>.

umožnit lidem sloučení profesních a rodičovských rolí.“¹⁹⁶ Zamyslíme-li se nad posunem problematiky otců a jejich dětí v osmdesátých letech, kdy se tímto tématem jako jedna z mála Sommerová zabývala, jde o změnu opravdu radikální. Z pozice, kdy byl otec, který sám vychovával své děti a fakticky ve všem zastupoval jejich matku, zvláštností, se tato role posunula o něco dále. Muž, který umí bez problému pečovat i o nemluvně se pomalu začíná stávat normálním jevem. Otec na rodičovské dovolené je sice stále ještě výjimkou,¹⁹⁷ avšak velký posun nalezneme na poli vědecké diskuze.¹⁹⁸ Přesto, nahlížíme-li na problematiku otců z celospolečenského hlediska, zjistíme, že se stále jedná o fenomén poměrně nový a hledající se. *Hana Maříková* posun definuje: „(...) bývají diskutovány normy „nové“ a „staré“, „moderní“ a „tradiční“ formy otcovství. (...) Moderní normativní rámec předpokládá citovou blízkost a přítomnost otce společně s jeho zapojením do péče o dítě, případně o domácnost. Tradiční normy otcovství silně souvisejí s pracovní sférou a s profesionálním rozměrem.“¹⁹⁹ „Přestože tradiční genderové rozdělení ve společnosti slábne, počet otců pečujících o dítě a zároveň i podíl na domácích pracích je nicméně stále výrazně nižší než podíl matek.“²⁰⁰

¹⁹⁶ LÁNSKÁ, Jovanka. Partnerství spočívá v rovných šancích a povinnostech. Táta jako máma - cyklus dokumentů MPSV. *Scioweb* [online]. 20.4.2006, 4, [cit. 2010-04-17]. Dostupný z WWW:

<<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=239&lst=120>>.

¹⁹⁷ „V České republice náleží otcům právo využít rodičovskou dovolenou od roku 2001.(...) Otcové na rodičovské dovolené tvoří zhruba 1–3 % osob využívajících rodičovskou dovolenou.“

NEŠPOROVÁ, Olga. Životní styl rodin s otci na rodičovské dovolené. *Gender sociologie* [online]. 24.7.2006, 7, 1, [cit. 2010-04-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.genderonline.cz/view.php?cisloclanku=2006072402>>.

¹⁹⁸ Jako příklad můžeme uvést článek: MAŘÍKOVÁ, Hana. Rodičovská (je) pro oba rodiče!. *Scioweb* [online]. 31.10.2007, 11, [cit. 2010-04-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=288&lst=120>>.

¹⁹⁹ MAŘÍKOVÁ, Hana. Pečující otcové: Příběhy plné odlišností. *Sociologický časopis*. 2009, 45, 1, s. 90.

²⁰⁰ Srov. VOHLÍDALOVÁ, M. „Participace mužů na domácích pracích a péči o děti : na základě kvalitativních výzkumů. In MAŘÍKOVÁ, H. *Trvalá nebo dočasná změna? : uspořádání genderových rolí v rodinách s pečujícími otci*. Praha : Sociologický ústav AV ČR, 2007. s. 50-51.

Sommerová tak otce v souvislosti s péčí o dítě díky modernímu normativnímu rámci nevnímá jako něco zcela exotického. Neprovrhuje u nich schopnost o děti pečovat, jak tomu bylo u *S tebou, táto*, ale zaměřuje se na to, jak muži na svou roli nahlížejí, jak se v ní cítí. Oproti letům osmdesátým, chtěli „noví“ otcové s dítětem zůstat doma dobrovolně. O rodičovskou dovolenou si dokonce vysloveně řekli. Je evidentní, že díky skutečnosti, že šlo o jejich vlastní volbu,²⁰¹ se s novou rolí vypořádali mnohem snáze.

Pro výsledný obraz *Otců na rodičovské dovolené* dokumentaristka nicméně volí podobnou koncepci jako u *S tebou, táto*. Pomocí výpovědí hlavních hrdinů a vizuálním potvrzením se snaží divákům sdělit jasnou konzistentní myšlenku, která apeluje na ve společnosti zaběhnuté stereotypy a nutí k zamyšlení. V případě tohoto dokumentu tak nakonec vytváří téměř idylický koncept otce na rodičovské dovolené. Jak moc je tento přístup obhajitelný, záleží na úhlu pohledu. V úvahu musíme každopádně vzít fakt, že snímek funguje v rámci širšího cyklu, který se jako jeden z prvních snaží o určitý typ osvěty.

Proč jsou muži doma?

Sommerová vytváří rámec dokumentu záběry na otce s dětmi na procházce. Krátce na to přistupuje k základní stěžejní otázce motivaci otců, jež je vedla k rozhodnutí zůstat na rodičovské dovolené, a zároveň se ptá, jak na toto rozhodnutí reagovalo okolí. Sommerová vybírá tři otce, jejichž postoje jako jedny z mála uvádějí

²⁰¹ Proměnu společenského ovzduší popisuje *Castelain-Meunier*: „Dříve institucionální a autoritářské otcovství se v současnosti stává otcovstvím vztahovým a dobrovolným – z otcovství se stává akt vůle.“
Srov. CASTELAIN-MEUNIER, Ch. The Place of Fatherhood and the Parental Role: Tensions, Ambivalence and Contradictions. *Current Sociology*. 2002, 50, 2, s. 190.

do praxe feministické teorie o svobodné volbě ženy, ale i muže a zastupitelnosti jejich rolí.²⁰² Dostává se jí těchto odpovědí:

„V práci mi člověk, který byl můj příměj nadřízeněj, když jsem mu to sdělil, že teda jsem v situaci, kdy bych měl jít na mateřskou, tak mi sdělil, že pro něj nejsem chlap.“

„Kupodivu ze strany žádného muže jsem se nesetkal vlastně jakoby s nějakým větším podivením, ale naopak manželka měla velmi negativní reakce ženské části jako okolí.“

„Naštěstí jsem měl kolegy, kteří když viděli, že nekecám, že do toho fakt jdu, tak některý jsou hodně nahlodaní, že do toho pudou taky.“

„Já si myslím, že tady to ještě není tak normální, nebo zažitý, že taťka dělá tudle tu činnost, který já říkám veliký životní užívání si.“

Muži v dokumentu jasně identifikují stereotypy zakořeněné v naší společnosti. Na výpovědích je zjevné, že zastánci patriarchální rodiny nejsou pouze muži, ale často také ženy, které mnohdy razantně brojí vůči neklasickému rozdělení rolí.²⁰³

O motivech, proč zůstat doma, pak hovořili otcové takto:

„Takže jsem do toho šel s plným vědomím, a ne že by mě žena do toho nutila, spíš mi vyhověla v mém přání, abych si to mohl užít.“

„Rozhodly finance, jestli to tak můžu říct, jo. Protože mi manželka řekla, že by chtěla jít do do tý práce zpátky a já jsem v tu

²⁰² Hana Maříková komentuje jeden ze základních stereotypů fungujících ve společnosti: *Někteří psychologové a psycholožky dospěli k závěru, že nelze hovořit o „specificky“ ženské schopnosti pečovat, ale že tuto schopnost mají lidé „obecně“, tedy jak ženy, tak i muži! Skutečnost, že muži nepečují (nechtějí nebo nemohou), neznamená, že toho nejsou (potencionálně) schopni.*

MAŘÍKOVÁ, cit. 198.

²⁰³ *„Překvapivě se však s nejvíce negativní reakcí okolí setkávají spíše ženy, které „nechají“ muže, aby zůstal s jejich dítětem na rodičovské dovolené.“* LÁNSKÁ, cit. 196.

dobu nemohl financema konkurovat. (...) Řekl jsem si a proč ne, tak to zkusíme.“

„Já jsem chtěl být doma, manželka naopak chtěla jít do práce.“

Olga Nešporová ve svém výzkumu tyto motivy pro rozhodnutí, aby to byl právě otec, kdo zůstane s dítětem doma, potvrzuje definováním tří základních faktorů. Je to: *„Stránka finanční, dále pracovní záležitosti a možnosti zaměstnání nebo podnikání obou rodičů a v neposlední řadě také osobnostní rysy rodičů.“*²⁰⁴ Na tomto příkladě zřejmě vidíme nejzásadnější posun od let osmdesátých a totiž, že muži si svou „mateřskou“ roli vybírají sami dobrovolně. Péči o dítě už nevnímají jako doménu, která se týká pouze žen.

Péče o domácnost

Jak už jsem zmínila, domácí práce a schopnost mužů tyto práce dobře vykonávat už pro Sommerovou nejsou hlavní. Záběrová ani auditivní složka se jim proto nevěnuje tak intenzivně jako v případě *S tebou, táto*. Vysvětlení nalezneme zřejmě dvojí. Jednak, jak přiznává jeden z otců, péče o domácnost neleží pouze na něm, ale o značnou část se stále stará manželka. Druhým faktorem pak může být posun v náhledu na tyto činnosti. Muž už není vnímán jako někdo, kdo by je nebyl schopný vykonávat, není tedy už dále nutné prověřovat jeho způsobilost. Jeden z otců denní navyklosti komentuje:

„Prvních pár tejdů v tý domácnosti, nebyl jsem na všechny ty práce zvyklej a chvilku to trvalo, než jsem si to sladil a vytvořil si nějaký takovej ten denní režim a dělal to už prostě všechno mechanicky a nemusel na to moc myslet, abych všechno stihnul.“

Na druhou stranu to, že muži zůstali doma, změnilo i jejich pohled na mateřskou dovolenou jako takovou. Jak shrnuje jeden

²⁰⁴ NEŠPOROVÁ, cit. 197.

z otců: „Uznávám, že to není žádná dovolená. Jo, že to je opravdu práce. Takový ten pojem mužů, kteří říkají, že žena je doma a on na ně vydělává, tak je samozřejmě zkreslenej právě proto, že vlastně člověk stráví strašnou spoustu hodin tím, že se o to dítě stará. Opravdu to je náročný a není to tak jednoduchý, jak jsem si třeba myslel, když jsem byl mladší a ještě jsem vlastně nic nevěděl.“²⁰⁵

Sommerová společně s otci nyní v duchu nového moderního otce pojímá domácí práce spíše jako způsob výchovy. Děti otcům pomáhají při vaření, vytírají společně podlahu, uklízejí nádoby z myčky atd. Péče o domácnost zde není problematizována. Snad můžeme dokonce říci, že se v tomto případě jedná o něco normálního, přirozeného pro muže i děti.

Vztah k dětem

„Dneska to můžu fakt všem ženskejm závidět co v tom věku, dítě vám roste před očima, kdy dělá první kroky a vůbec všechno je poprvý, že jo s nim tak, je to úžasný.“

„Já si to vychutnávám. Já jsem to dobrovolně chtěl. (...) Když třeba tomu dítěti utřete zadek, tak jako smysluplnost toho malýho úkonu je zcela evidentní, jasná a takhle jednodušeji život, kterej má smysl je strašně příjemnej.“

„Pro mě je to opravdu naprostá pohoda a užívání si toho bejt s tím klukem doma. Já v tom nevidím žádný stresy, žádný starosti.“

„Určitě mě to změnilo jako citově, jo. Mám úplně jinej pohled na něj jako na stvoření, který vychovávám, a hrozně mi vadí, když se mu ubližuje.“

²⁰⁵ To potvrzuje výzkum uváděný Nešporovou: „Mnozí muži si uvědomili, jak náročnou práci musí jejich manželka vykonávat a více to pak ocenili a snažili se jí více pomáhat, popřípadě si později alespoň nestěžovali, pokud nebyla nějaká domácí práce vykonaná podle jejich představ.“ NEŠPOROVÁ, cit. 197.

Takto útržkovitě režisérka z výpovědí konstruuje obraz ideálního vztahu otce k dítěti. Demonstruje muže vnímavého, citlivého, pečujícího, láskyplného, který si svého vztahu s dítětem cení.²⁰⁶ Záběrově pak podporuje tuto relaci hrami s dítětem, mazlením.

Závěr

Olga Sommerová subjektivním a selektivním způsobem podala v průběhu času svými dokumenty zprávu o nastávající proměně role otce. Relativizovala tak klasicky přijímaný fenomén rodiny a předsudky, které se k ní pojí.

²⁰⁶ Srov. NEŠPOROVÁ, cit. 197.

5.6 Erika Hníková a otevírání společenské diskuze

V předchozí kapitole jsem částečně naznačila určité posuny, které se udály v české dokumentaristické tvorbě v devadesátých letech a prvním desetiletí nového tisíciletí. K autorkám generace, která začala natáčet na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let, bych nyní chtěla přiřadit Eriku Hníkovou, jež se také zabývá společenskými tématy, ale přistupuje k nim odlišným způsobem. Posun v její práci můžeme částečně přisoudit vlivu atmosféry, která vznikla na FAMU. „Mimo jiného, porevoluční období umožnilo návrat například Karlu Vachkovi, který svými filozofickými dokumenty zásadně poznamenal českou dokumentární scénu“²⁰⁷ a ovlivnil řadu mladých tvůrců. Pokusím se nyní rámcově nastínit novou generaci dokumentaristů, mezi něž můžeme řadit Jana Gogolu ml., Víta Janečka, Martina Marečka, Jana Klusáka, Filipa Remundu, Lindu Jablonskou, Eriku Hníkovou, Lucii Královou aj., kteří svůj tvůrčí potenciál začínají projevovat na přelomu nového tisíciletí. Jde o filmaře, jež „vyrostli“ pod rukama silné filozofující Vachkovy osobnosti a zároveň byli ovlivňováni tradičním přístupem jasného vyjadřovacího jazyka Heleny Třeštíkové a Olgy Sommerové. „Nová krev“ se sebou přinesla aktivní přístup. „Dokumentaristé upustili od myšlenky nezávislého pozorování a k realitě přistoupili iniciativně s vědomím nemožnosti zachycení její pravdivosti v případě pasivního postoje. Pravou výpovědní hodnotu podle nich dokumenty dostávají až ve chvíli, když se sám jejich autor snaží získat pravdu aktivním až mnohdy provokativním vstupováním do děje. Režisér má pak mít také v povědomí budoucí diváky²⁰⁸ a předpokládat míru dopadu jeho dokumentu na ně.“²⁰⁹

²⁰⁷ Srov. RŮŽIČKOVÁ, Alena, ŠTOLL, Martin. Cit. 150, s. 36.

²⁰⁸ K tomu se, co se týče pozice dramaturga, vyjadřuje Jan Gogola: „A je právě úkolem dramaturga, aby byl jakýmsi kolektivním divákem neboli kolektivním vědomím, s nímž by měl štáb od začátku do konce komunikovat, jestliže chce prostřednictvím filmu komunikovat i se společností. Dramaturg by tedy měl filmařsky vnímat společnost a sociologicky film (...).“

Po pádu železné opony se česká společnost otevřela mnoha informačním i kulturním tokům. Tento fakt se bezesporu odrazil také na dokumentaristických tématech. *Pál Czirhák* se při svém popisu „dokumentárních filmů bývalých komunistických zemí pozastavuje nad relativismem nových děl. Ty už nejsou jen černé a bílé, neobjevují se v nich jednoznačně a plasticky utkvívající vyjádření nesouhlasu ani ostře se rýsující konflikty. Nejsou hrdinové ani antihrdinové. Na místo kdysi jasně zmapovatelných poměrů se dostávají komplikované, neuspořádané systémy vztahů, ve kterých nelze jedinou životní situaci popsat pomocí dřívějších jednoduchých pojmů dobra a zla.“²¹⁰ Na druhou stranu toto tvrzení není pro českou dokumentární scénu platné bezesbytku. Jedny z nejpopulárnějších tuzemských dokumentů, které se dokonce dostaly do distribuce kin, nepřítel měly a jasně jej identifikovaly. V případě snímku *Český sen*²¹¹ to byla reklama, v *Ženách pro měnách*²¹² pak kosmetický průmysl. A právě toto jednoznačné vymezení se stalo předmětem mnoha pozdějších diskuzí.

Jaké další charakteristiky můžeme v novém českém dokumentu identifikovat? Blažejovský píše: „*Mladý český dokument je především ironický.*“ Dále poukazuje na jistou formu narcismu, kdy

GOGOLA, Jan. Dokumentární, český film dokumentární : teorie. In SLOVÁKOVÁ, Andrea. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava : 8. MF dokumentárních filmů Jihlava, 2004. s. 197.

²⁰⁹ Jan Gogola ml. shrnuje charakteristiku českého (i slovenského) dokumentu posledních let: „(...) dochází ke vzájemnému ovlivňování (...) a to v duchu filmového principu situace, osobního autorského postoje, „vážného humoru“ a zpochybňování a proměňování žánru dokumentu jako takového.“ GOGOLA, Jan. Česká a slovenská dokukoláž : východní stříbro. In SLOVÁKOVÁ, Andrea. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava : 11. MF dokumentárních filmů Jihlava, 2007. s. 91.

²¹⁰ CZIRHÁK, Pál. Přítomnost a výpověď : Přítomnost a výpověď Způsob uvažování hraného filmu v domácí dokumentaristické tvorbě devadesátých let – v zrcadle předobrazů . In SLOVÁKOVÁ, Andrea. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava : 12. MF dokumentárních filmů Jihlava, 2006. s. 145-146.

²¹¹ Režie: Filip Remunda a Vít Klusák (2003) *Československá filmová databáze* [online]. 2001-2010 [cit. 2010-04-25]. Český sen. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/158202-cesky-sen/>>.

²¹² Režie: Erika Hníková *Československá filmová databáze* [online]. 2001-2010 [cit. 2010-04-25]. Ženy pro měny. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/178909-zeny-pro-meny/>>.

režiséři využívají převahy filmového média a vystupují jako hlavní hrdinové svých děl. „*Tak se hrdiny některých dokumentů stávají nikoliv lidé před kamerou, obklopení empirickou skutečností, nýbrž sami dokumentaristé, kteří realitu dle svých potřeb provokují nebo modelují (a ukazují se před kamerou)*. Jako pozitivní nicméně autor rozhodně vidí snahu nacházet nová atraktivní témata a vytvářet o nich široce sdělná, ne-li populární díla.“²¹³

Českou dokumentární scénu tedy dnes můžeme rozdělit na generaci starších tvůrců (mimo jiných Třeštíková, Sommerová), kteří vyznávají klasičtější humanistický způsob natáčení, a generaci mladší (Hníková), radikálnější, provokující a průraznější. Ta se povětšinou snaží poukázat a řešit aktuální problémy, které přišly zároveň s globalizací a otevřením se světu. Podívejme se nyní blíže na dokumentární práci Eriky Hníkové.

„Popularitu si získala celovečerním snímkem *Ženy pro měny* (2004), kterým za pomoci časosběru otevřela otázku byznysu s krásou a jeho vlivu na ženy. Snímek byl uveden do kino distribuce. K politické otázce o vstupu České republiky do Evropské unie se vyjádřila filmem *Den E* (2004). Jako sociální portrét vyznívá dokument o novodobé vesnici *Sejdeme se v Eurocampu* (2005 – taktéž uvedený v kinech). Poměrně bouřlivými reakcemi pak byl přijat jeden z jejích nejnovějších snímků o Danielu Landovi – *Landův lektvar lásky* (2009).“²¹⁴ Ve své práci bych dále chtěla analyzovat pouze snímek *Čeští tátové* z cyklu *Rodinné křížovatky* České televize (2003), který se věnuje „novému“ otcovství. Právě připravovaným snímkem *Nesvadbov* Erika Hníková nicméně dále potvrzuje svůj

²¹³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Hry láhve a bobule : v české kinematografii posledních let. *Film a doba*. 2009, 55, 1, s. 3.

²¹⁴ *Československá filmová databáze* [online]. 2001-2010 [cit. 2010-04-25]. Erika Hníková. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/reziser/17031-erika-hnikova/>>.

zájem o rodinnou tematiku a proměnu této instituce v souvislosti s trendem singles.²¹⁵

Přestože režisérka přiznává značný pedagogický vliv, který na ni měl Karel Vachek, jeho rukopis se na jejích filmech (jako je to vidět například u Gogoly a Janečka) příliš neodráží. Sama režisérka se během studií k tomuto tématu vyjádřila: „*Můj první film nemá s Vachkem společného absolutně nic a druhéj to, že byl jeho realizačním pedagogem. Jsem u něj v dílně proto, že je zchytrá myšlenkově podněcující osobnost.*“²¹⁶ V jiném rozhovoru pak uvádí další osobnosti, které přispěly k jejímu tvůrčímu myšlení: „*Také Pavel Koutecký byl vynikající pedagog. Ale ovlivnila mě i řada spolužáků, třeba Martin Mareček, Jan Gogola, Theodora Remundová, Vít Klusák...*“²¹⁷ Na druhou stranu to, co Hníkovou spojuje s dokumentaristkami předešlého období, především s Olgou Sommerovou, je volba aktuálních sociálních témat. Také si vybírá, co ji právě tíží, chce otevřít diskuzi a upozornit na určitý fenomén.²¹⁸ Ke zvoleným předmětům svého natáčení se ale staví zkoumavě a kriticky. Usiluje o různé úhly pohledu a zároveň nezastírá subjektivní přístup. Na problém se dívá z pozice svých hrdinů, odborníků i lidí z oboru. Subjektivitu pak připouští přítomností svou i svého natáčecího týmu v dokumentu, ať už složkou auditivní (ptá se

²¹⁵ „*Film o generaci svobodných třicátníků ze středně velké slovenské vesnice a o jejích starostovi, který je chce v zájmu zachování populace za každou cenu dát dohromady. A tak zahájí experiment, který náš film sleduje. Sociální inženýrství 21. století v situační dokumentární komedii.*“

Dok web [online]. 2010 [cit. 2010-04-25]. Hníková Erika. Dostupné z WWW: <<http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/profesionalove/hnikova-erika-5634/?fromView=eeDocsList&fromId=docs&fromUrl=>>>.

²¹⁶ RŮŽIČKOVÁ, Alice. Rozhovory - Erika Hníková. *Cinepur*. 2002, 21, s. 17.

²¹⁷ ŠEFL, Milan. Když ne tak odejdu, když ano tak budu ráda. *Týdeník Rozhlas*. 2006, 35, s. 5.

²¹⁸ „*Témata nehledá cíleně, čeká, až se dostaví "určitý pocit, že je třeba se k něčemu*

vyjádřit“.
JANKEOVÁ, Jana. Režisérka Erika Hníková. *Hospodářské noviny* [online]. 10. 11. 2006, 45, [cit. 2010-04-25]. Dostupný z WWW: <<http://hn.ihned.cz/c1-19722530-erika-hnikova-reziserka>>.

konkrétně za sebe) nebo vizuální (sama v dokumentu vystupuje).²¹⁹ Svůj způsob práce potvrzuje i výroky z rozhovorů: *Vždycky se snažím vymyslet téma /myšlenky filmu/, a pak na něj „naimplantovat“ nějakou realitu.*²²⁰ Přestože by se mohlo zdát, že se jedná o způsob práce značně manipulativní, Hníková pouze otevřeně přiznává to, co mnozí dokumentaristé zastírají. Její přístup k realitě je zcela zřejmý. Postupuje způsobem dedukce, kdy na začátku vysloví teorii a pak hledá potvrzující jevy.²²¹ Nejedná se však o dogmatismus. Svůj postoj, myšlenku pouze postupně přezkoumává. Stejným způsobem pak prověřuje i hrdiny svých dokumentů.²²²

Zastavím se krátce u posledního článku filmového řetězce – publika. Hníková předpokládá jeho aktivní zájem. *„Ráda bych, aby moje filmy pohnuly jak aktéry, tak publikem. Ideálem je, aby se diváci na mém filmu smáli, ale přitom přemýšleli.“*²²³ Nepředstavuje divákům realitu dogmaticky, ale chce je povzbudit k diskuzi, utvoření si vlastního názoru, na základě názoru jejího. Následkem toho obvykle vzniká veřejná diskuze. Jedni s ní souhlasí, jiní jsou v opozici. I Sommerová předpokládá aktivní diváky, ale v tom smyslu, že se na společenskou realitu podívají jejíma očima a následně přehodnotí svůj postoj. Hníková nutí k diskuzi, neříká, co si mají lidé myslet. Sommerová je ve svém přístupu dogmatictější. Ukazuje, že její pohled je ten správný.

Jak už jsem zmínila dříve, Hníkovou tedy můžeme ve způsobu práce jasně přiřadit k nové generaci FAMU, k dokumentaristům jistým způsobem provokativním, kteří aktivně vstupují do děje, prověřují realitu. Ve společenských tématech, která si režisérka volí,

²¹⁹ Četnost s jakou se Hníková před kamerou objeví, záleží podle ní na zvoleném tématu, vztahu s hrdiny a dalších okolnostech, které se liší film od filmu. Srov. RŮŽIČKOVÁ, cit. 216, s. 17.

²²⁰ Tamtéž, s. 16.

²²¹ Srov. DISMAN, cit. 9, s. 76.

²²² „(...) snad je z mých filmů poznat i to, že ke svým hrdinům přistupuji kriticky.“ ŠEFL, cit. 217, s. 5.

²²³ Tamtéž, s. 1.

pak nacházíme spojitost s generací Olgy Sommerové a Heleny Třeštíkové.

5.6.1 Čeští tátové – cyklus Rodinné křižovatky (2003)²²⁴

Také Eriku Hníkovou zajímá otcovství a jeho současný stav, přistupuje k němu ale jinak než například Olga Sommerová. Její režisérský styl se sice na tomto dokumentu kvůli televiznímu formátu a jeho omezení nemohl naplno projevit, přesto je odlišný způsob práce jasně identifikovatelný. Hníková nenatáčí otce jako takové, ale proměnu jejich role se snaží analyzovat obecně, z různých úhlů pohledu, a zároveň téma nově odlehčuje humorem.

I *Čeští tátové* nabízí několik úhlů pohledu. Hníková zachycuje sezení *Ligy otevřených otců*, především jednoho z jejích představitelů, Michala Vybírala. Jedná se o organizaci, která má napomoci mužům v dobrém vztahu k sobě samým i v rodičovské roli. Sdružení usiluje také o otevřený dialog s ženami, a proto jeho členové spolupracují zároveň s ženskými organizacemi.²²⁵ Vedle nich staví dokumentaristka zástupkyni gender studies Ivu Šmídovou. Krátká pasáž je věnována zakladateli webových stránek *Chlapi v akci*²²⁶ Jiřímu Vodičkovi, která má mužům radit v zásadních životních otázkách jako je výběr partnerky, svatba, rozvod atd. Reflexi s minulostí pak poskytují archivní záběry pořadu z roku 1978 věnované otcovství, úloze otce v rodině, jeho odpovědnosti a povinnostem.

²²⁴ Možné shlédnout zde Česká televize [online]. 23.12.2008 [cit. 2010-04-26]. I-vysílání Rodinné křižovatky. Dostupné z WWW:

<<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/308295350030008-rodinne-krizovatky/>>.

²²⁵ web.ilom.cz

²²⁶ www.chlapivakci.cz

Muž – otec včera a dnes

Hníková se ptá, co dnes znamená role otce, kam se posunula, co se od otce očekává a co muž očekává od role otce. *České táty* není možné rozdělit do jednotlivých kategorií tak, jak jsem strukturovala předešlé dokumenty režiserek Třeštíkové a Sommerové. Otázky i témata se pohybují v užším sepětí, diferenciaci tak není úplně možná. Budu tedy volně přecházet mezi jednotlivými výpověďmi představitelů.

Režisérka otevírá dokument archivní scénou v porodnici. Moderátorka se jednoho z mužů ptá: *„Co to znamená být otcem?“* a dostává se jí odpovědi: *„No tak. Ze začátku jsem si myslel, že to budou jenom radosti. V průběhu těhotenství jsme se na to tedy těšili. Máme z toho ohromnou radost, ale nyní vidím, že tedy k těm radostem přistupují i starosti, ale že jsou to starosti radostný a že to přece jenom je víceméně radost než starost. Mít dítě.“*

V zápětí nato se ocitáme na semináři Ligy otevřených mužů, kde muži řeší výchovné otázky, svou vlastní svobodu, pocity rodiče i cíle. Takto vedle sebe dokumentaristka staví otce, mezi nimiž je vývojový posun více než dvacet let. V průběhu celého dokumentu pak Hníková postupně zařazuje další výseky archivních záběrů, které v kontextu současnosti vyznívají mnohdy komicky. Na jednu stranu se tak opět otevírá otázka filmového černobílého materiálu, dobový jazyk i způsob prezentace, na stranu druhou je evidentní, že role muže je dnes opravdu chápána jinak. Otcové jsou v pořadí „prkenní“, k péči o děti jsou schopni říct pouze to, co jsme již zmínili a totiž, že děti jsou na jednu stranu starost, ale také radost. Širších výpovědí, kromě jedné zmínky o péči o dobrý fyzický, ale i psychický vývoj, se nedočkáme. Je evidentní, že se jedná o osvětový program, kde autorita doktora mluví o důležitosti otcovské role, avšak ilustrativní záběry tomu dopomáhají poněkud toporně. Otec

procházející se s kočárkem, další stojící s dětmi u jízdnicích kol ale nevyjadající příliš angažovaně atd..

Primář Jiří Dunovský, CSc. hovoří: „*Být otcem to není jednoduchá úloha, ba naopak je často složitější než být matkou, dobrou matkou. Matka je vybavena přírodou ke své úloze, tím, že dítě vynosí, tím že dítě porodí, tím, že má dostatečnou biologickou výbavu k tomu, aby mohla náležitě o dítě pečovat.*“

Režisérka vedle sebe obvykle řadí jednotlivé záběry tak, aby si divák jednotlivé názory týkající se určitých témat mohl srovnat. Proto v návaznosti na projev primáře později zaznívají slova Ivy Šmídové: „*Docela často se říká, že muži k péči o děti nejsou biologicky vybavení. A mám pocit, že se jakoby zveličuje ten rozdíl v tom, že mužům něco nejde od přírody (...) různých jejich hladin testosteronu (...) a že když to vyzkoušejí, když mají tu dennodenní rutinu toho být s dítětem, tak se to naučí a dělají to rádi a rozumí tomu, jsou to potom oni, kdo jsou stejně kompetentní nebo kompetentnější než ženy pečovatelky.*“

Moderní otec

Hníková se ptá, jak se jako otec vnímá Michal Vybíral: „*Myslím, že jsem otec chápaní. Otec, kterej dokáže se svýma dětma dělat mnoho různých věcí. Třeba inspirativní. Taky myslím, že jsem otec, kterej vyjadřuje svý emoce radost, vztek, našťvanost (...) Jó křičím, jsem cholerickéj. Takže jsem otec, myslím, že docela emotivní.*“

Na této výpovědi můžeme pozorovat jeden ze základních trendů současné péče o dítě, a to posun, který definuje Radka Doudová v článku *Rozporuplné diskurzy otcovství*: „*Cílem výchovy již není morální modelování dítěte, ale objevování jeho skrytých talentů a rozvoj jeho osobnosti. To klade na současné rodiče nové*

požadavky, jejich role se proměňují stejně jako kontext, ve kterém jsou performovány.“

Zmínila jsem, že nová generace dokumentaristů často v dokumentu využívá provokaci. Určitý náznak nalezneme i ve způsobu práce Hníkové. Není agresivní, jen využívá moment překvapení. Ptá se za sebe, jednoznačně, přímo a leckdy na kontroverzní nebo stereotypy provázející otázky.²²⁷ Jako příklad můžeme uvést situaci, kdy se Ivy Šmídové při přípravě večere nečekaně zeptá, zda si myslí, že je otec důležitý pro rodinu.

„No... ano, myslím, si že otec je důležitý pro rodinu. Postava otce si myslím, že je důležitá. Myslím si, že je fajn, když děti vychovává víc než jedna osoba. (...), že když je dítě vychováváno jen jednou osobou a pak nějakýma babičkami a dědečkama, tak je ochuzeno o nějaký ten srovnávací model. O jakousi korekci. Já si nemyslím vůbec, že je nějak zásadně důležitý, aby to byla žena a muž nebo biologičtí matka a otec.“

O důležitosti role otce v zápětí hovoří Jiří Dunovský: *„Otec se stává autoritou pro dítě, která je velmi důležitým faktorem v chování dítěte, jak pro současnost, tak pro dalekou budoucnost.“*

I Michal Vybíral: *„Mužství je udělováno mužstvím a prostě to nemůže žena nahradit. Čili, že otec je nositelem nějaký mužský energie, ať už jakkoliv a může prostě to svý dítě (...) nějak uvádět do mužskýho světa. Ikdyž to nedělá tak je stejně vždycky modelem.(...) Otec je důležitý, i když není. Tak je to něco, k čemu se děti vztahují jako k prvnímu muži svýho života.“*

²²⁷ Na stereotyp se ptá i Michala Vybírala, proč při trávení času se synem klade takový důraz na sport. E. H.: *„To je takovej stereotyp, jako ty sporty a chlapi...“* Na druhou stranu se nabízí otázka, jak tráví čas Michal Vyhlídal s dcerou. Dceru s otcem totiž Hníková, kromě velmi krátké otázky (*Jakej je táta Bětko?... Táta? Hmm, hodnej, ale někdy cholerickej.*) nenatáčí. Netráví ho snad spolu? Nebo tento vztah Hníková opomíjí? Proč jej opomíjí? Na to bohužel divák nedostane odpověď.

Hníková tak nedogmaticky předkládá divákovi tři názory na roli otce v rodině a nechává jej, aby je sám pro sebe přehodnotil. „Zároveň tak částečně odkrývá problém, kterým se v současnosti zabývají genderová studia, a to, zda jsou mateřská a otcovská role svým způsobem protikladné a zároveň se doplňující, anebo zda rozdíly mezi nimi nejsou tak významné. V čem tato odlišnost tkví a jak je velká? Je dána biologicky nebo konstruována sociálně? Tyto otázky hýbou současným diskursem rodičovství a jeho proměnami. Nalézt na ně odpověď není snadné mimo jiné také proto, že se vždy pojí s politickými důsledky.“²²⁸

Otce minulosti z archivních záběrů dále dokumentaristka přenáší i do otázky pro své aktéry.

M.V.: *„Myslím si, že role otce se proměnila v dnešní společnosti, samozřejmě za posledních sedmnáct osmnáct let velice a zvláště v porovnání se stojatou dobou, která byla mnoho desítek let před tím. (...) Myslím, že je mnohem různorodější, je mnohem větší množství otců a podob otců. Není nějaká jedna správná.“*

Iva Šmídová akcentuje jiné stránky proměny: *„To, jak s námi jednal můj tatínek nebo co pro nás jako pro děti připravoval, tak asi se hodně liší od toho jaký očekávání kladu třeba na svého muže, nebo jaký moje generace má očekávání k tomu, co má dělat otec. (...) Dneska si myslím, že je standardní očekávání, že otcové umí děti, nakrmit, přebalit, umí se o ně postarat, když ta matka doma není a nebo i když ta matka doma je.“*

Hníková dále zařazuje komentář Jiřího Vodičky, který hovoří o tom, že svět je vůči mužům a zvláště otcům dnes nepřátelský, proto se muži budou v budoucnosti pro rodičovství rozhodovat čím dál tím méně. Tento názor konfrontuje dokumentaristka s Ivou Šmídovou, kterou to překvapuje, protože častěji slychá názor, že jsou to právě ženy, které se vzdávají mateřství kvůli emancipaci.

²²⁸ Srov. DOUDOVÁ, cit. 192.

Režisérka nechává Jiřímu Vodičkovi dále prostor, aby představil svůj web pro muže. Jedná se o stránku značně šovinistickou podporující jisté „chlapáctví“ a agresivitu v přístupu k ženám i rodině. V dokumentu však nejsou tyto aspekty akcentovány a výpověď tak vyznívá poněkud redundantně. Hníková měla zřejmě v úmyslu zařadit do dokumentu další konfrontaci, která však nakonec nevyzněla nikterak provokativně. Režisérka se tomuto tématu dále nevěnuje.²²⁹

Dokumentaristka téma nových otců dále rozvíjí. Michal Vybíral je popisuje jako někdy nejisté, tápající, hledající, protože jim občas chybí vzory. Potvrzení nacházíme i u Ivy Šmídové, která to pokládá za důsledek ženské emancipace. Hníková v této souvislosti aktivně zařazuje archivní projev: *„Z ponižujícího postavení osvobodila ženu pokroková společnost. (...) A tak muž i žena mají stejná práva a povinnosti v podílu na hmotném zabezpečení rodiny a společně se rozhodují pro rodičovství.“*

Dokument uzavírá režisérka otázkou na Michala Vyhlídala, jaký je podle něj dobrý otec: *„Pro mě teda dobrý otec je spokojený otec, takový, který je aktivní ve svém otcovství, nenechává se zatlačit do defenzivy, ani z něho dobrovolně neuniká do práce, do světa do svých koníčků či podobně. Je prostě nějak přítomen jako otec.“* Ideální otec je pak podle něj pouze neurotická snaha.

Zastavím-li se na konci u vizuální složky dokumentu, tedy především u prostředí, kde Hníková natáčí, u bytů hlavních hrdinů. Pak musím říci, že je nijak zvláště neakcentuje. Důležité jsou pro ni spíše výpovědi aktérů. Naproti tomu auditivní složce dominuje píseň *Muži jsou křehcí* Jana Buriana, která dokumentu dodává jednak odlehčený tón a zároveň nenápadně klade další otázku: Jsou muži

²²⁹ V kontextu této scény nicméně vtipně vyznívá předcházející archivní projev: *Vedoucí postavení si muž vydobyl již na úsvitu dějin svou tělesnou převahou. Z počátku získávali ženu koupí nebo loupeží a pro muže byly převážně jen zbožím a podle toho s nimi také zacházeli.*

křehcí? ...jak šlehačkové labutě, jak vánoční ozdoby. Muži jsou křehcí, achillovy paty lidstva, tak zranitelní...

Závěr

Erika Hníková ukazuje, ptá se, konfrontuje. Fenomén současné rodiny nezkoumá z pouze z pohledu „běžných“ hrdinů, ale snaží se téma objasnit z různých stran. Samozřejmě i její dokumenty jsou v tomto ohledu omezené, v každém případě však divákovi nabízí několik názorových rovin. Mimo jiné se v rámci možností snaží nezastírat, kde v dokumentu stojí ona a jaký má pohled na věc. Volí témata aktuální, atraktivní i pro diváky, protože právě o nich tak jako Sommerová a Třeštíková natáčí. Přesto navíc předpokládá aktivní publikum, které si následně utvoří vlastní názor.

6 Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusila analyzovat jednotlivé dokumentaristické přístupy českých režisérek v souvislosti s reflexí naší společnosti. Nekladla jsem si za cíl nalézt finální rozřešení a je jasné, že to ani není možné. Na druhou stranu jsem pomocí analýzy jednotlivých dokumentárních snímků naznačila určité aspekty, jež bychom měli mít na paměti při jejich sledování a vyvarovali se tak unáhlených závěrů neadekvátních soudů.

Helena Třeštíková se svými *Manželskými etudami* dotkla mnoha celospolečenských témat. V kontrastu k tomuto širokému záběru stojí Olga Sommerová se svým specifickým, úzce zaměřeným pohledem na danou problematiku z pozice minorit. Blíže k ní, i když zároveň o kus dál, pak stojí Erika Hníková a její zájem o aktuální společenské téma, avšak s demonstrováním subjektivním názorem a zároveň snahou o různé úhly pohledu.

Srovnání jednotlivých přístupů mě nakonec dovedlo k závěru, že přestože se dokumentární filmy Heleny Třeštíkové na první pohled jeví jako sociologicky nejrelevantnější a režisérka často zdůrazňuje svůj přístup „nezávislého pozorování“, při podrobnější analýze zjistíme, že dokumenty Olgy Sommerové i Eriky Hníkové nejsou o nic méně sociologicky významné. Jinými slovy řečeno, už v první kapitole jsem zmínila, že dokumentární film a sociologický výzkum se nerovnaj. Filmové dílo je neodmyslitelně spjato se svým tvůrcem a ten i přes svou proklamaci nezávislosti vždy dokument strukturuje. Počínaje výběrem hrdinů, volbou tématu natáčení, záběrovou koncepcí i výsledným střihem. Dokumentarista nebo dokumentaristka jsou, aniž by si to mnohdy uvědomovali, součástí dané společnosti a tím pádem nemohou mít od problematiky dostatečný odhled. Zároveň bývají vždy nositeli určitých stereotypů. Dosáhnout úplné objektivity proto nikdy není možné, i když se to na první pohled někdy jeví.

Na druhou stranu zavrhnout dokumentární film jako nedostatečné svědectví o společnosti také není správnou cestou. Dokumentární film je vždy součástí společnosti a tím pádem o ní nutně, určitou zprávu tedy podává. Musíme se ale vždy zamyslet nad tím, jaká ta zpráva je. Sleduje problém v intencích stereotypního posuzování rolí (Třeštíková), nebo se stereotypy částečně pokouší narušit v rámci možností inovativním úhlem pohledu (Sommerová), případně svou přítomností demonstrovat, že způsob, jímž se na situaci dívá, je jen jedním z možných (Hníková)? Každý ze způsobů má své výhody i omezení. Záleží jen na tvůrci, na kolik se snaží limity zastírat.

Detailní analýzou dokumentárních filmů a komparací jednotlivých jevů s dobovou sociologickou literaturou jsem ve své práci došla k závěru, že ačkoliv má každá oblast jiná východiska, mnohdy spolu vzájemně korespondují.

Vymezením tématu rodiny v mé diplomové práci jsem tvorbu zmiňovaných režisérek značně zúžila. Mohlo by se zdát, že rozsah *Manželských etud* je v nepoměru k dokumentům Hníkové i Sommerové. Soudím ale, že pokud by měly režisérky možnost natáčet téma otců v delším formátu, jejich přístup by se razantně nezměnil, pouze by došlo k prohloubení již započatého způsobu práce. Domnívám se proto, že snímky, tak jak jsem je analyzovala, nakonec podávají dostatečnou představu o rozdílnosti pohledů.

Anotace

Jméno autorky:	Hana Matúšová
Instituce:	Univerzita Palackého Filozofická fakulta Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Obor:	Filmová věda a sociologie
Název práce:	Sociologické aspekty v dokumentárních filmech českých režisérek
Vedoucí práce:	Mgr. Petr Bilík, Ph.D.
Počet stran:	128
Počet příloh:	0
Rok obhajoby:	2010
Klíčová slova:	Helena Třeštíková, Olga Sommerová, Erika Hníková, česká společnost, sociologie, dokumentární film, rodina.

Diplomová práce pojednává o sociologických aspektech v dokumentárních filmech Heleny Třeštíkové, Olgy Sommerové a Eriky Hníkové. Jejich snímky jsou analyzovány v kontextu normalizace a později demokratického období.

Teoretický rámec je věnován vzájemnému vztahu filmu a sociologie a jejich styčným bodům. Dále je pojednáváno o relaci dokumentárního filmu a reality. Samotná analýza se pak zaměřuje především na téma rodiny v jednotlivých dokumentech a umísťuje ji do souvislostí s dobovými sociologickými prameny. Zkoumá rodinu v průběhu doby. Především sleduje proměny toho, jak ji zobrazuje dokumentární film a jak existuje ve společnosti.

Summary

Name:	Hana Matúšová
Institution:	Palacký University Olomouc Philosophical Faculty Department of Theatre, Film and Media Studies Film Studies and Sociology
Title:	Sociological Aspects in Documentary Films of Czech Women Directors
Mentor:	Mgr. Petr Bilík, Ph.D.
Number of pages:	128
Number of supplements:	0
Year:	2010
Keywords:	Helena Třeštíková, Olga Sommerová, Erika Hníková, Czech society, sociology, documentary film, family

The diploma thesis deals with social aspects of documentary films of Helena Trestikova, Olga Sommerova and Erika Hnikova. An analysis of social relations is done in metrics of the so called normalisation era of Czechoslovakia and later on of the democratic system of the Czech Republic.

The theoretical framework is devoted to a relationship between film and sociology and what they have in common. Another part of the thesis deals with the relationship of film and reality. This analysis mainly focuses on family topics in individual documentaries and assesses them from the viewpoint of contemporary sociological sources. It examines family in the course of time and comments changes in how documentary film presents it, and how it exists in the society.

Prameny

Literatura

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha : AMU, 2001. 90 s. ISBN 80-85883-72-4.

AUCLAND, Charles R. *Screen traffic : Movies, Multiplexes and Global Culture*. USA : Duke University Press, 2005. 352 s. ISBN 0822331632, 978-0822331636.

BERGER, Peter. L. *Pozvání do sociologie*. Praha : Správa sociálního řízení FMO, 1991. 157 s. ISBN 978-80-87029-10-7.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha : Karolinum, 1998. 179 s. ISBN 80-7184-518-3.

BRESHAND, Jan. *Dokumentární film, jiná tvář kinematografie : Antologie textů k úvodům*. Praha: AMU, 2006. 94 s. ISBN 80-85883-72-4.

CASSETTI, F. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.

CUIN, Charles-Henry, GRESLE, Francois. *Dějiny sociologie*. Praha : Slon, 2004. 265 s. ISBN 978-80-86429-33-5

CURRAN BERNARD, Sheila. *Documentary storytelling : Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Oxford: Elsevier Inc., 2006. 400 s. ISBN 0240808754, 978-0240808758.

ČERMÁKOVÁ, Marie, et al. *Proměny současné české rodiny : Rodina - gender - stratifikace*. Praha : Slon, 2000. s. 154. ISBN 80-85850-93-1.

ČERNÁ, Petra. *Rozvod, otcové a děti*. Praha : Eurolex Bohemia.s.r.o, 2001. 114 s. ISBN 80-86432-10-6.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha : Karolinum, 2002. ISBN 372 s. 80-246-0139-7, 978-80-246-0139-7.

ELLIS, Jack C., MCLANE, Betsy A. *A new history of documentary film*. New York : The Continuum International Publishing Group, 2005. 385 s. ISBN 0826417515, 978-0826417510.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film jiná kinematografie*. Praha: AMU & MFDF Jihlava, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha : Slon, 2003. 195 s. ISBN. 80-85850-62-1

GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 2003. 595 s. ISBN 80-7203-124-4, 9788072031245.

KAPLAN, David. *The SAGE Handbook of Quantitative Methodology for the Social Sciences*. London : Sage Publications, Inc., 2004. 528 s. ISBN. 0761923594, 978-0761923596

KUBÁTOVÁ, Helena. *Úvod do sociologie : studijní texty pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 80 s. ISBN 978-80-244-1889-6.

MACHONIN, Pavel. *Česká společnost a sociologické poznání : Problémy společenské transformace a modernizace od poloviny šedesátých let 20. století do současnosti*. Praha : ISV, 2005. 287 s. ISBN 80-86642-39-9.

MACHONIN, Pavel, GATNAR, Lumír, TUČEK, Milan. *Vývoj sociální struktury v České společnosti 1989 – 1999 : Sociologické texty*. Praha : Sociologický ústav Akademie věd České republiky, 2000. 59 s. ISBN 80-85950-82-0.

MACHONIN, Petr, TUČEK, Milan. *Česká společnost v transformaci*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1996. 364 s. ISBN 80-85850-17-6.

MANSFELDOVÁ, Zenka, TUČEK, Milan. *Současná česká společnost : Sociologické studie*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2002. s. 381. ISBN 80-7330-009-5.

MAŘÍKOVÁ, Hana. *Trvalá nebo dočasná změna? : uspořádání genderových rolí v rodinách s pečujícími otci*. Praha : Sociologický ústav AV ČR, 2007. s. 103. ISBN 978-80-7330-135-4.

MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6, 978-80-00-01410-4.

MOŽNÝ, Ivo. *Česká společnost: Nejdůležitější fakta našeho života*. Praha: Portál, 2002. 207 s. ISBN 80-7178-624-1.

MOŽNÝ, Ivo. *Kapitoly ze sociologie rodiny*. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1987. 143 s. ISBN 80-49325-47.

MOŽNÝ, Ivo. *Proč tak snadno? : některé rodinné důvody sametové revoluce : sociologický esej. 2*. Praha : Slon, 1999. 139 s. ISBN 80-85850-80-X.

MOŽNÝ, Ivo. *Rodina a společnost*. Praha: Slon, 2008. 323 s. ISBN 978-80-86429-87-8.

NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži: 70. let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2002. s. 285. ISBN. 80-7331-909-8

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 223 s. ISBN 0253214696, 978-0253214690.

OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969 - 1989: Příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002. 105 s. ISBN 80-7285-011-3.

PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří. *Akademický slovník cizích slov: I. díl, A-K*. Praha: Academia Praha, 2005. s. 445. ISBN 80-200-0607-9.

PETRUSEK, Miloslav. *Společnosti pozdní doby*. Praha: Slon, 2007. 459 s. ISBN 978-80-86429-63-2.

PETRUSEK, Miroslav, MILOTOVÁ, Alena, VODÁKOVÁ, Alena. *Sociologické školy, směry, paradigmata: Sociologické pojmosloví*. Praha: Slon, 2000. 258 s. ISBN 80-85850-81-8.

PONDĚLÍČEK, Ivo. *Svět k obrazu svému: Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998*. Praha: Národní filmový archiv, 1999. 316 s. ISBN 80-7004-097-1.

SCHLEGEL, Hans-Joachim. *Podvratná kamera: Jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy*. Praha: Malá skála, 2003. 365 s. ISBN 80-86776-00-X.

SLOVÁKOVÁ, Andrea. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava: 8. MF dokumentárních filmů Jihlava, 2004. 334 s. ISBN 80-903513-1-X.

SLOVÁKOVÁ, Andrea. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava: 11. MF dokumentárních filmů Jihlava, 2007. s. 91-96. ISBN 80-903513-1-X.

SLOVÁKOVÁ, Andrea. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava: 12. MF dokumentárních filmů Jihlava, 2006. s. 145-171. ISBN 80-903513-8-7.

SOMMEROVÁ, Olga. *Filmový esej*. Praha: Malá Skála, 2000. 75 s. ISBN 80-902777-2-1.

SUTHERLAND, Jean-Anne; FELTEY, Kathryn. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2009. 304 s. ISBN 1412960460, 978-1412960465.

SZCEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *Stále kinema : Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha : Národní filmový archiv, 2008. 430 s. ISBN. 978-80-7004-136-9

SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie*. Praha: Slon, 2007. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

ŠTOLL, Martin. *Hundred Years of Czech Documentary Film 1898-1998*. Praha : Malá skála, 2000. s. 72. ISBN. 80-902777-0-5

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena, TŘEŠTÍK, Michel. *Manželské etudy*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2006. 267 s. ISBN 80-7106-823-3.

TUČEK, Milan, et al. *Dynamika české společnosti a osudy lidí na přelomu tisíciletí*. Praha : Slon, 2003. 428 s. ISBN 80-86429-22-9.

VEČERNÍK, Jiří, MATĚJŮ, Petr. *Zpráva o vývoji české společnosti 1989-1998*. Praha: Academia Praha, 1998. 364 s. ISBN 80-200-0703-2, 80-200-0765-2.

Článeková bibliografie

ADLER, Rudolf. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu* [online]. Katedra dokumentární tvorby: FAMU, 1998. Docentská přednáška. FAMU. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera/>>.

BAUEROVÁ, Jaroslava. Mladá rodina a současnost. *Sociologický časopis*. 1984, 20, 3, s. 258-274.

BAUEROVÁ, Jaroslava. Vznik a vývoj rodiny a její funkce v socialistické společnosti : Rodina a její proměny. *Sociologický časopis*. 1979, 15, 3-4, s. 266-281.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Hry láhve a bobule : v české kinematografii posledních let. *Film a doba*. 2009, 55, 1, s. 2-10.

BRABLCOVÁ, Vlasta. K problematice neúplných rodin z hlediska dětí. *Sociologický časopis*. 1979, 15, 3-4, s. 386-388.

CASTELAIN-MEUNIER, Ch. The Place of Fatherhood and the Parental Role : Tensions, Ambivalence and Contradictions. *Current Sociology*. 2002, 50, 2, s. 155-201.

Cestou nezávislé produkce. *Cinepur*. 2002, 19, s. 38-41.

Dokumentární film dnes : Anketa filmu a doby. *Film a Doba*. 2002, 1, s. 12-20.

DOUDOVÁ, Radka. Rozporuplné diskursy otcovství. *Gender sociologie* [online]. 4.1.2007, 7, 2, [cit. 2010-04-22]. Dostupný z WWW:

<<http://www.genderonline.cz/view.php?cisloclanku=2007010403>>.

DUDOVÁ, Radka. Co znamená rozvod pro ženy a co pro muže. *Scioweb* [online]. 2008, 4, [cit. 2010-04-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=233&lst=120>>.

HADERKA, Jiří. K některým právně sociologickým aspektům rozvodovosti. *Sociologický časopis*. 1984, 20, 1, s. 58-65.

HERMENÍK, Emilian. Postavení ženy v rodině za socialismu. *Sociologický časopis*. 1975, 12, 1, s. 5-15.

HOMOLOVÁ, Marie. Dějiny nedělají jen slavní a významní lidé. *Lidové noviny*. 16.12.1999, roč. 12, č. 292, s. 1.

HOVORKA, Marek ; SLOVÁKOVÁ, Andrea; KUBICA, Petr. Časosběr vzbuzoval pocit ohrožení a neklidu. *Literární noviny*. 16.2.2006, 17, 6, s. DOK revue.

CHUCHMA, Josef. Olga Sommerová a dokumenty z vášně. *Mladá fronta Dnes*. 27.6.2003, 14, 149, s. B6.

JANKEOVÁ, Jana. Režisérka Erika Hníková. *Hospodářské noviny* [online]. 10. 11. 2006, 45, [cit. 2010-04-25]. Dostupný z WWW: <<http://hn.ihned.cz/c1-19722530-erika-hnikova-reziserka>>.

JIRKŮ, Irena. Musíme vždycky hledat cestu. *Přítomnost*. 2005, zima, s. 12-15.

KAŠPAR, Jan. Sběrné suroviny Heleny Třeštkové. *Mladý svět*. 27.10.1994, 36, 44, s. 56-58.

KŘEČEK, Bohumil. Tramvaj bych řídit nechtěla. *Zemské noviny*. 20.4.2001, 11, 68, s. 5.

LÁNSKÁ, Jovanka. Partnerství spočívá v rovných šancích a povinnostech. Táta jako máma - cyklus dokumentů MPSV. *Scioweb* [online]. 20.4.2006, 4, [cit. 2010-04-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=239&lst=120>>.

LESCHTINA, Jiří. Olga Sommerová, Dokumentarista nikdy nemůže být objektivní. *Hospodářské noviny*. 22.9.2006, víkend 38, s. 8.

MAŘÍKOVÁ, Hana. Pečující otcové : Příběhy plné odlišností. *Sociologický časopis*. 2009, 45, 1, s. 89-113.

MAŘÍKOVÁ, Hana. Rodičovská (je) pro oba rodiče!. *Scioweb* [online]. 31.10.2007, 11, [cit. 2010-04-18]. Dostupný z WWW:

<<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=288&lst=120>>.

NEŠLEHOVÁ, Kateřina. Zaznamenat současnost pro budoucnost. *Katolický týdeník*. 11.5.2004, 15, 20, s. 12.

NEŠPOROVÁ, Olga. Životní styl rodin s otci na rodičovské dovolené. *Gender sociologie* [online]. 24.7.2006, 7, 1, [cit. 2010-04-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.genderonline.cz/view.php?cisloclanku=2006072402>>.

NYKLOVÁ, Milena. Je lehké být dokumentaristkou?. *Květy*. 1989, 15, s. 38.

PILÁTOVÁ, Agáta; TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. Sociální dokument a jeho cesta za divákem. *Video + Film*. 1991, 23, 6, s. 126.

PROCHÁZKA, Michal. Jsem hodná teta z televize a vlezla bych i do toho nejpříšernějšího prostředí. *Právo*. 23.10.2003, 13, 249, s. 1.

PROCHÁZKA, Michal. Pro moje hrdiny je to psychoterapie. *Právo*. 31.12.2005, 15, 304, s. 14.

RŮŽIČKOVÁ, Alena. Současný český dokumentární film a ČT (anketa). *Cinepur*. 2002, 19, s. 25-37.

RŮŽIČKOVÁ, Alice. Rozhovory - Erika Hníková. *Cinepur*. 2002, 21, s. 16-17.

S tebou táto. *Filmový přehled*. 1982, 7, s. 43-44.

SOMMEROVÁ, Olga. *Olga Sommerová* [online]. červen 2006 [cit. 2010-04-17]. Táta jako máma. Dostupné z WWW: <<http://www.sommerova.cz/stranka.php?page=tatajakomama>>.

SOORYAMOORTHY, R. Behind the Scenes : Making Research Films in Sociology. *International Sociology* [online]. 2007, no. 22 [cit. 2009-10-12], s. 548. Dostupný z WWW: <<http://iss.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/5/547>>.

SPĚVÁČEK, Vojtěch, et al. Makroekonomický vývoj České republiky v letech 1996-2004. *Politická Ekonomie*. 2006, 54, 2, s. 147-169.

ŠEFL, Milan. Když ne tak odejdu, když ano tak budu ráda. *Týdeník Rozhlas*. 2006, 35, s. 4-5.

ŠPRINCL, Jan. Nechci dávat návod na život : S Helenou Třeštíkovou o Manželských etudách, hyenismu a kverulantství. *Nedělní svět*. 15.1.2006, 3, 2, s. 11.

ŠTORBOVÁ, Alena. Člověk v čase pohledem Heleny Třeštíkové. *Lidové noviny: Příloha Echo*. 27.5.1994, 7, 124, s. 1.

VEČERNÍK, Jiří. Materiální podmínky mladých rodin. *Sociologický časopis*. 1989, 25, 5, s. 494-505.

ŽANTOVSKÁ, Kristina. Pravý muž konce 20. Století je feministka. *Lidové noviny*. 19.2.2000, 42, s. 19.

On-line odkazy

Česká televize i-vysílání www.ceskatelevize.cz/ivysilani/

Československá filmová databáze www.csfd.cz

Český statistický úřad www.czso.cz

Dok web Institut dokumentárního filmu www.dokweb.net

FAMU www.famu.cz

Film a sociologie www.afis.cz

Chlapi v akci www.chlapivakci.cz

Liga otevřených mužů www.ilom.cz

Olga Sommerová www.sommerova.cz

Analyzované snímky

Helena Třeštíková

Manželské etudy (1987)

Manželské etudy po dvaceti letech (2005)

Olga Sommerová

S tebou, táto (1981)

Jak se žije otcům po rozvodu (1997)

Otcové na mateřské dovolené (2005)

Erika Hníková

Čeští tátové (2003)