

MARTIN ŠRAJER / 9. 2. 2023

Rozumět televizi

Tuzemská dokumentární produkce by ve stávajících podmínkách byla prakticky nemyslitelná bez podpory České televize, která se na většině českých dokumentů minimálně koprodukčně podílí. Komerční stanice se do výroby čistě dokumentárních formátů (tedy ne publicistika nebo reality shows) pouštějí jen zřídka, VoD platformy vůbec (výjimku představovala společnost HBO, která ovšem v nejbližší době do původního českého obsahu investovat nebude). Někdy se mluví rovnou o monopolu ČT na výrobu dokumentů.

Je tedy nepochybně na místě kriticky zkoumat, v jakých podmínkách dokumenty pod patronátem veřejnoprávní, z koncesionářských poplatků financované televize vznikají, vést o tom transparentní diskusi. K odborné reflexi ale v médiích často nedochází (o sebereflexi na straně televize nemluvě). Kritizovat ČT je z řady důvodů nepopulární: obvykle to dělají lidé napojení na protisystémové strany a šířitelé fake news, před nimiž je instituci přece nutné chránit, nemá to dnes lehké; mnozí kritici a komentátoři s ČT aktivně spolupracují a mohli by ohrozit jeden ze svých zdrojů příjmu; novinářům scházejí spolehlivá interní data, nepřefiltrovaná PR oddělením, a zpravidla přicházejí do styku teprve s výsledným pořadem.

Původní etnografický výzkum produkční kultury České televize, jehož jedním výstupem je kniha *Rozumět televizi*, proto může být průlomovým dílem, které zahájí dosud v podstatě neprobíhající (nebo alespoň ne veřejně) debatu. Dokumentaristka Lucie Králová ve výpravné publikaci s vysoce kvalitním obrazovým doprovodem (autory fotek, které potěší příznivce liminálních prostorů, jsou Jan Daňhel a Jakub Halousek) zkoumá, jaká role přísluší dokumentární tvorbě ve strukturách ČT. Ve třech tematických blocích (plus jedna případová studie) a devíti kapitolách se konkrétně zaměřuje na roli dramaturgů a dramaturgyň, na pojetí dokumentu jako žánru a na vztah mezi danou institucí a dokumentaristy a dokumentaristkami.

Přestože autorka svou pozornost zaměřuje primárně na nonfikční produkci, souběžně vytváří „mapu instituce“ a jejích skrytých forem jako takových, vysvětluje, jak probíhá mnohoúrovňový proces nabízení a schvalování námětů, jakým škatulkám tvůrci musejí své projekty uzpůsobit, pokud chtějí v ČT točit. Kniha tak usnadňuje orientaci v rozhodovacích procesech a institucionálních mechanismech netýkajících se výhradně dokumentů. Po přečtení budete lépe rozumět tomu, jak ČT funguje, resp. proč její fungování v mnoha ohledech není optimální (a dál vzhledem k nečinnosti vlády a vynuceným rozpočtovým škrtům asi nebude o moc lepší). Jedním z efektů může být paradoxně větší shovívavost čtenářstva k úrovni děl, která televize na svých kanálech vysílá. Uvědomíte si totiž, že ve stávajících strukturách je pro autory a autorky, kteří musejí v krátkém čase, pod velkým tlakem a s omezeným rozpočtem naplnit striktně definované zadání, obtížné dělat některé věci jinak, líp, bez kompromisů.

Se sedmiletým terénním výzkumem, zúčastněným pozorováním poučeným antropologií, mediální teorií i sociologií, Králová započala v roce 2011, kdy do vedení televize nastoupil nový management Petra Dvořáka. Tým působící dříve z velké části na Nově zavedl mj. systém tvůrčích producentůvých skupin, došlo k větší centralizaci, formalizaci a profesionalizaci. Snahou Králové bylo porozumět, jakým způsobem, na základě jakých představ o své profesní roli přemýšlejí a jednají lidé ve specifickém TV prostředí.

Text kromě autorčiných vlastních závěrů tvoří citace z tisku a různých veřejných setkání a především výpovědi bývalých i současných zaměstnanců ČT, v řadě případů anonymizované, které pocházejí z několika desítek hloubkových polostrukturovaných rozhovorů. Dva z nich, s ředitelem programu ČT Milanem Fridrichem a s kreativním producentem Petrem Kubicou, který z televize kvůli dlouhodobým neshodám s vedením po osmi letech plodné práce v roce 2019 odešel, jsou v závěru knihy přetištěné v úplnosti.

Jednotlivé textové zdroje, zpřítomňující často protichůdné názory, z nichž si teprve čtenář v hlavě musí poskládat výsledný obraz, jsou od sebe odlišené barvou i velikostí písma, což je pouze jeden z dokladů mimořádné konceptuální promyšlenosti knihy (kterou se vyznačují i filmy od Králové). Tato kolážovitost nebo dialogičnost publikaci současně přibližuje dokumentárnímu filmu, rovněž sestříhanému z velkého množství materiálu pořízeného v terénu, v různých časech a na různých místech.

Za „dokumentaristický“ můžeme autorčin přístup označit také s ohledem na jeho přiznanou subjektivitu. Jako externí dramaturgyně jedné z tvůrčích skupin se nacházela v pozici insiderky. Svůj vztah ke zkoumanému „objektu“ nezastírá, naopak jej v průběhu knihy reflektuje, mj. prostřednictvím svých trefných deníkových záznamů.

Jak Králová píše, nehraje „hru na ‚objektivní‘ odosobněnou reprezentaci živého světa“. Právě to se ovšem očekává od dokumentů, které mají v ČT největší šanci dostat zelenou. Některé z možných příčin toho, proč se ustálil právě tento model dokumentu, autorka nastiňuje v první kapitole, následující po pečlivém rozkrytí teoretického zázemí a výzkumné metody. Věnuje se v ní institucionální analýze ČT v letech 1993 až 2017. Připomíná zlomové události, které měnily organizační strukturu instituce a určovaly podobu dokumentární praxe (vč. zkracující se délky natáčení a střihu). Za stěžejní považuje vliv pořadů z produkce Febia *GEN* a *Cestománie*.

V obou případech byly dodržovány konvence výkladového a observačního modu reprezentace. Vše důležité je řečeno v prvním plánu. Žádný další díla z těchto cyklů zpravidla ani nemají. Přístup k zástupcům českých elit v *GENu* pak lze označit za nekritický, což je adjektivum dodneška vystihující značnou část tuzemských dokumentárních portrétů známých osobností. Jak vyvozuje Králová, pořady Febia se staly „vlajkovou lodí“ v oblasti dokumentu a (de)formovaly představu diváků i lidí z managementu o tom, jak má vypadat dokumentární film.

Zatímco se v novém miléniu prostředí české nonfikční kinematografie zásluhou Institutu dokumentárního filmu, katedry dokumentu na FAMU nebo jihlavského festivalu „kultivovalo, rozvíjelo a diferenciovalo“, přístup k dokumentární výrobě v rámci ČT až na občasné projevy toho, co Králová označuje jako „zúčastněná subverze“, stagnoval.

První kapitolu uzavírá autorčino konstatování, že Dvořákem zavedená organizační struktura zvýšila „míru centralizovaného dohledu na stále přesněji definované schvalovací i tvůrčí procesy“. Druhá a nejobsáhlejší kapitola zkoumá, jak tento manažerský přístup k řízení dopadl na oblast dramaturgie, představující neodmyslitelnou součást programového oddělení ČT. Ke srozumitelnosti a vstřícnosti textu přispívají vedle osobní perspektivy, konkrétních příběhů a inteligentního, lehce

ironického humoru (vznikajícího převážně z důvtipné skladby citovaných výroků) rovněž příklady, jimiž si Králová vypomáhá. Dramaturgy například označuje za mediátory mezi autorem venku a vnitřním chodem instituce, za překladatele mezi jazykem tvůrců a jazykem televize.

Králová pak podrobně popisuje, jak je v ČT definována role dramaturgů a jak (rozdílně) oni sami na základě různých narativů, třeba o zlaté éře dramaturgie v šedesátých letech, chápou a performují svou roli a identitu. A to v jednotlivých fázích vývoje a výroby od pitchingu po střih. Každý pořad v České televizi má svého dramaturga i pověřeného schvalovacího dramaturga. Jedním z jejich úkolů je překládat projekty programové radě a ideálně při jejich prezentaci volit strategie, které dané dílo pomůžou „prodat“ jako divácky atraktivní. Jak ovšem vyplynulo z rozhovorů, mnozí dramaturgové „nemají přesnou představu o tom, co je dramaturgie a jaká je přesně role dramaturga“. Jasně vymezená je především jejich kontrolní funkce, dohlížení na to, zda pořad splňuje všechny formální náležitosti, zda v něm není nepovolená reklama, zda titulková listina neobsahuje chyby...

Vzhledem k malému povědomí mnoha dramaturgů o současné dokumentární tvorbě a jejich trendech neprobíhá podle Králové mezi tvůrcem a dramaturgem rovnocenný dialog dvou srovnatelně poučených kreativních osobností. Rozhovory se podle interních svědectví často omezují na autoritativní stanovování pokynů, co by se mělo opravit a dodržet, aby dílo zapadlo do mustru ČT a bylo dostatečně srozumitelné a líbilo se divákům. Neboť, jak ve zmíněném rozhovoru nesmlouvavě shrnuje Kubica, „rozumět televizi znamená vidět věci zjednodušeně“. Pokud tedy dramaturg uhlídá, aby bylo dodrženo zadání zaručující nevybočující, lehký stravitelný výrobek, z hlediska instituce splnil svou funkci.

Další kapitola popisuje pojetí dokumentu ČT z hlediska žánru a předpokládaného diváka. Ačkoli má každé vysílací okno předem žánrově stanovenou cílovou skupinu diváků, ve výsledku jde opět především o záležitost individuálních představ a vyjednávání, ne jasně daných koncepcí. Vedení mluví v souvislosti s dokumentárním žánrem o mainstreamu, který si získá divákovu pozornost, ale nenutí ho myslet. Na opačné straně diskurzivního pole stojí dokumentaristé s pověstí potíživců natáčejících nesrozumitelné, „příliš autorské“ experimenty (protože v očích managementu nerozumějí televizi, tj. nechtějí se podřítit diváckým preferencím, resp. obecnému

vkusu).

Rozhodující slovo samozřejmě náleží řídicím osobám. Ty sice na teoretické úrovni s oblibou zdůrazňují různorodost dokumentární tvorby, ale prakticky je podle Králové patrná preference témat a forem, u nichž se předpokládá větší divácká odezva. Originalitou je tak míněna spíše novost „ve smyslu nového vydání pro diváka již známého formátu“. Tím se dostáváme k jádru sporu mezi odbornou veřejností a dokumentaristy na jedné straně a managementem na straně druhé. Měla by veřejnoprávní televize pouze uspokojovat potřeby publika, hledat nejmenšího společného jmenovatele, nebo jej kultivovat, vzdělávat, možná i vyvádět z komfortní zóny? Králová reprodukuje argumenty obou stran. Neskrývá však, že coby filmařka, která nechce formálně ustrnout a pouze reprodukovat univerzálně přijímané výklady, sympatizuje spíše s druhým přístupem.

Hledisko autorů a autorek, jejich pozici v rámci produkční kultury ČT, akcentuje další kapitola. Jak vznikla neproduktivní dichotomie „my“ vs. „oni“? Jaké předpoklady by měli splňovat studenti FAMU, kteří chtějí točit pro ČT? Očekává se od nich spíše osobitý přístup a vlastní názor, nebo řemeslná zdatnost? Je Česká televize prostorem, kde rozkvétají umělecké ambice mladých talentů, nebo v ní naopak dochází ke „zformátování“ myšlení a tvorby do podoby powerpointové prezentace o osmi slidech? Ač dokumentaristé s televizí dlouhodobě svádějí boj, zároveň v ní nacházejí, což Králová nijak nezpochybňuje, nejvýznamnějšího producenta a koproducenta. Moloch sídlící na Kavčích Horách by bez filmařů nicméně neměl čím vyplnit velkou část programu, „obrazovka by zčernala“. Optimalizace ne zrovna harmonického vztahu je tudíž žádoucí pro obě strany.

Kniha *Rozumět televizi* je mimořádně cennou, teorií pečlivě vyztuženou analýzou toho, jak se v České televizi přemýšlí o dramaturgii, divácích nebo dokumentárním žánru a k čemu to všechno vede. „Lze vůbec v současné produkční kultuře televizi rozumět i tak, že oblast ‚žánru dokumentu‘ zahrnuje i možnost přistupovat k dokumentárnímu filmu jako k uměleckému dílu?“, ptá se v závěru Lucie Králová. Odpověď si po dočtení knihy, vrstvu po vrstvě rozkrývající mechanismy, rituály, praktiky, způsoby komunikace i mindset zodpovědných osob, asi dokážete domyslet. Její vyřčení by ale v ideálním případě nemělo posílit rezignovanou pasivitu a konformismus, které z mnohých sesbíraných výpovědí číší, ale vést k tolik potřebné mezioborové diskuzi.

Lucie Králová, *Rozumět televizi*. Praha: Akademie múzických umění 2021, 296 stran.