I. JAKÝ BYL A JAKÝ JE HRDINA ČESKÉHO DOKUMENTU

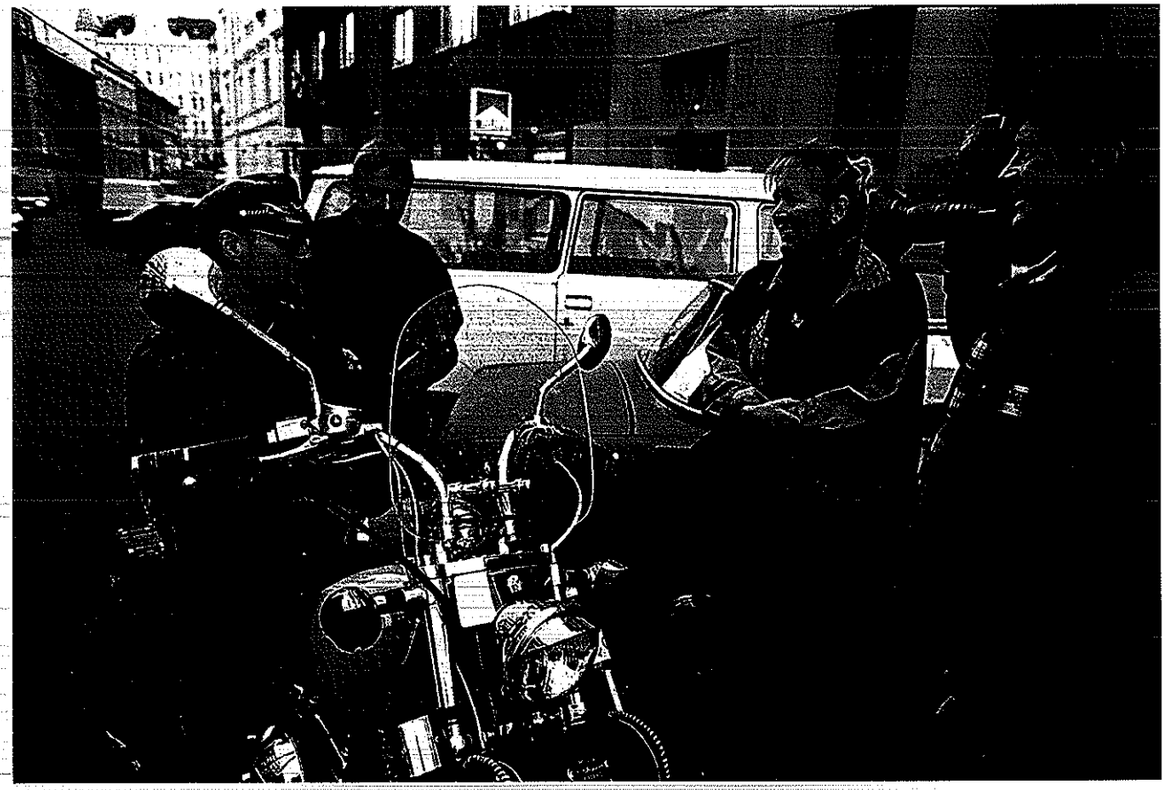
Zdena Škapová

MANŽELSKÉ ETUDY: ZÁSADNÍ PROJEKT HELENY TŘEŠTÍKOVÉ

Helena Třeštíková (1949) natáčí už přes třicet let a s takřka čtyřmi desítkami titulů, z nichž nemalá část značně přesahuje obvyklou metráž dokumentu, náleží mezi nejplodnější české tvůrce dokumentárního filmu. Patří ke generaci těch, kteří absolvovali FAMU v první polovině sedmdesátých let (1974), takže její vstup do „praxe" se odehrával v období nejtužší normalizace. Dnes si pomalu už i pamětníci dokáží jen stěží vybavit, jak úzký byl tehdy manévrovací prostor, jak jednoduše se člověk svým postojem mohl odepsat buď v očích režimu za přílišnou troufalost, či v očích svých přátel a kolegů za přílišnou loajálnost. Třeštíkové se podařilo oběma těmto ve svých důsledcích zhoubným postojům vyhnout. Již její školní filmy dávaly tušit, že díky své jemné senzitivitě, vnímavosti a intuici najde i v daných podmínkách prostor, který jí dovolí zabývat se látkami, jež jí nebudou vnucovány nikým zvenčí. Jeden z těchto snímků i první dokumentární projekt realizovaný po absolutoriu navíc naznačovaly, že ji budou zajímat specificky ženská témata: oba se soustředily na rodičovství, přičemž ten druhý s čitelně symbolickým názvem ZÁZRAK (1975) sledoval těhotenství mladé ženy od jeho počátků až k prvním dnům po narození dítěte. Jiné filmy patřící k ěře začátků této režisérky už tak zjevně ženská témata neměly, jako třeba dokument zkoumající rozpoložení obyvatel vesnice, která zmizí pod vodní hladinou (ŽIVÁ VODA, 1972), úvaha o malíři Zrzavém a zdrojích jeho umění (DVĚ JUBILEA JANA ZRZAVÉHO, 1976) nebo snímek o slepých dětech (DOTEK SVĚTLA, 1979). Díla, jež byla realizována v osmdesátých a devadesátých letech, se tematicky rozprostírají do všech stran: najdeme tu filmy o problematických jedincích i jejich neschopnosti zařadit se do života, které se pokoušejí přiblížit nám bludný kruh světa mladistvých delikventů a narkomanů, později jsou to reflexivní portréty různých zajímavých a významných osobností (Pavel Tigrid, generálové František Faitl a František Peřina, Heda Margoliová, Tomáš Halík, Jaroslav Skála, Lída Baarová, Dagmar Pecková, Bára Basiková, Jakub Špalek...), ale také dokumenty z volně komponovaného cyklu s názvem PAMĚŤ 20. STOLETÍ, vyznačující se politicko-společenskou angažovaností a vybízející naše vědomí a svědomí k analytickému ohlédnutí za minulostí. Sem patří především SLADKÉ STOLETÍ (1998) představující pětici žen, jež byly v padesátých letech dlouho nespravedlivě vězněny, nebo například snímky LIDÉ, MĚL JSEM VÁS RÁD (1998), HITLER, STALIN A JÁ (2001), VYLOUČENI Z LITERATURY (1997) či NEBE NAD EVROPOU (2004). Vyjmenovat vše z obsáhlé filmografie Heleny Třeštíkové, jež se každoročně rozšiřuje nejméně o jeden další titul, tu prostě nelze. Při zpětném pohledu je zřejmé, že již profesionální debut Třeštíkové se vyznačuje postupy, které budou pro její tvorbu i nadále příznačné. *Zaprvé* je to autorská koncepce dokumentu, znamenající v jejím případě zejména hledání a volbu samotného námětu. Zdaleka se přitom nepřiklání jen k tomu, co ji oslovuje emocionálně, neméně intenzivně se zajímá o společenskou, sociální a psychologickou tematiku, kde je třeba zvolený problém nejprve důkladně poznat a racionálně analyzovat, než o něm lze natočit myšlenkově precizně strukturovanou výpověď. *Zadruhé* je to schopnost nacházet námět tam, kde ho jiní dokumentaristé nehledají, protože jim taková skutečnost připadá málo zajímavá, ba až banální a příliš všední, a tudíž neatraktivní. Jako by v této souvislosti slovo zázrak z titulu jejího filmu nabývalo dalšího smyslu, nevztahovalo se pouze ke vzniku nového života, ale rovněž k objevování zázračnosti v tom, co považujeme za samozřejmé, co běžně mijíme bez povšimnutí. Možná, že příhodnější by bylo užít neutrálnějšího slova jako zajímavost či pozoruhodnost, protože režisérka se rozhodně neomezuje jen na pozitivní jevy života a skutečnosti. Ale pokaždé nás nutí uvědomit si, že dění i lidé v našem okolí jsou složitější a méně jednoznační, než jsme si dosud mysleli, a že svědomité poznání čehokoliv je dlouhý a namáhavý proces.

A konečně *zatřetí* se jedná o režijní styl Heleny Třeštíkové, který je střídmý a vyhlíží takřka stroze: převážně je se střízlivostí registrováno to, co se objevuje v zorném poli málo pohyblivé kamery, centrální postavení většinou zaujímá vypovídající či jednající osoba. Režisérčin styl působí nenápadně, ale před takovou výtkou je třeba dát přednost zvážení, nakolik zásadní rezignace na stylistické postupy, jež by na sebe strhávaly pozornost, souvisí s autorčiným absolutním soustředěním na dané téma, se záměrem přinutit diváka, aby spolu s ní pátravě pohlédl na autentickou skutečnost, aby se nad ní zamyslel bez autorské manipulace a vodítka poskytovaného prostřednictvím ostentativní stylizace. Bylo by klamné označovat tento styl za publicistický, Třeštíkové nejde o mechanické zmnožování faktů, o popis a registraci, nepředkládá pouhý záznam skutečnosti. Pokouší se proniknout k její podstatě, postihnout její vnitřní význam, přinutit ji, aby vydala svědectví o tom, co zůstává skryto pouhému pohledu oka, a tedy i pohledu kamery. V autorčiných zdařilých filmech, a těch je v její filmografii nemálo, nás střídmě věcná metoda natáčení dovádí k pochopení dalších rozměrů viděného a lze tedy bez nadsázky tvrdit, že výrazová střízlivost tu má své hlubší opodstatnění. A rovněž je třeba náležitě zdůraznit, že zásadní rozhodnutí se následně odehrávají ve střižně, kde Třeštíková vybírá z kilometrů natočeného materiálu. Jde přitom o to, jak zvolit právě ty záběry, jež mají klíčovou výpovědní hodnotu. Právě tady se nejvíce dostává ke slovu režisérčina intelektuální energie a kreativita, neboť svým výběrem daný materiál interpretuje a stále znovu promýšlenou střihovou skladbou vyjevuje smysl, jejž obsahují jednotlivé úlomky zaznamenané skutečnosti.

Významným pomocníkem v tomto náročném procesu je postup, o němž zde dosud nepadla zmínka, ač je těsně spjat s četnými z dokumentárních projektů této autorky. Jedná se o dlouhodobé natáčení, o opakované návraty k předmětu filmu v různých časových intervalech, tak jako se už ve školním snímku po celý rok Třeštíková vracela do vesnice, která měla být zatopena, nebo k těhotné ženě až do okamžiku porodu. Dnes se ve spojení s jejími filmy (a nejen s těmi) běžně mluví o časosběrném natáčení, ač tento pojem kdysi znamenal něco jiného, a dokonce i sama režisérka říká takovému projektu důvěrně „sběrák". Jako by už



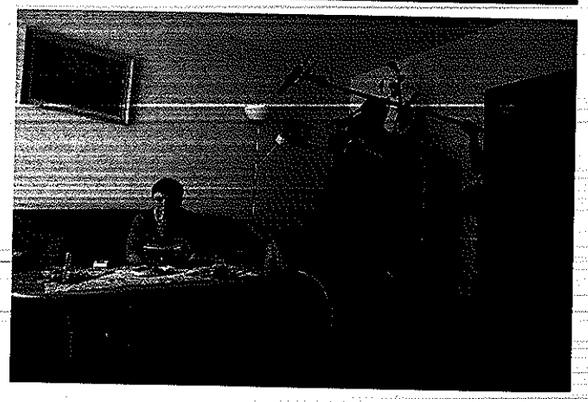
Režisérka Helena Třeštíková při natáčení

Na str. 198-203 záběry z MANŽELSKÝCH ETUD Heleny Třeštíkové

tento princip realizace odkazoval k přemýšlivému přístupu k látce – je tak nahlížena vícekrát, časové pauzy umožňují odstup, a také její přirozené uležení a prohloubení. Pokud jde o realitu, nabízí časosběrný dokument více než jen autentický pohled na ni, neboť navíc zachycuje její vývoj, pátrá po jejím vnitřním proudění a směřování, které nelze obsáhnout v krátkém úseku přítomnosti, jaké dokument obvykle předkládá. Režisérčin RENÉ (1993) z časosběrně natáčeného pětidílného cyklu ŘEKNI MI NĚCO O SOBĚ není jen portrétem mladistvého delikventa, jakých jsme si zvykli vídat v médiích na tucty, díky tříletému sledování jeho osudu přerůstá tento hodinový film v jedinečnou, problémově vícevrstevnou studii labilní psychiky, vlivů rozmanitých prostředí a role rodinného zázemí; krok za krokem s Třeštíkovou odhalujeme zdroje mladíkových duševních úrazů, přemítáme o možnostech a účinnosti nápravných zařízení, o vlivech tehdejšího společenského klimatu, o úrovni dobově uznávaného etického kodexu. Obdobně by se dalo referovat i o titulu V PASTI (2001, z jiného cyklu s názvem ŽENY NA PŘELOMU TISÍCILETÍ), který je komplexní sondou do světa narkomanie, nebo třeba o hodinovém dokumentu o Dagmar Peckové (FORTE A PIANO, 2001, z téhož cyklu), jenž přináší nejen celistvý portrét české operní pěvkyně světového jména, ale zároveň je také rozsáhlou úvahou o talentu jakožto daru i břemeni, o různých rovinách zodpovědnosti člověka, o sebedisciplíně, údělu i dalších dilematech moderní ženy...

Nejpozoruhodnější výsledky práce s časosběrnou metodou přinesl však cyklus MANŽELSKÉ ETUDY. Už původní plán byl svým způsobem grandiózní: Třeštíková si v roce 1980 vybrala šest partnerských dvojic a sledovala je ode dne jejich sňatku (všichni se brali v průběhu dvou měsíců) po dobu pěti let. Dnes opakuje, že si tehdy své „hrdiny" nijak vybírat nemohla, nicméně to, co kdysi bylo jistým dílem náhody (mimo jiné ne každý pár je ochoten propůjčit své soukromí k filmování), se potvrdilo jakožto více než dobrá volba, neboť šestice mladých manželů se ukázala být velmi zajímavým a skutečně reprezentativním sociálním vzorkem. V šesti samostatných dokumentech tak sledujeme jak novomanžele, kteří neprošli vyšším vzděláním, po základní škole se vyučili a v čase natáčení právě začínali ve svých prvních zaměstnáních, tak i ty, kteří tehdy svou momentální profesi chápali pouze jako přestupní stanici na cestě k něčemu, co se jim samotným ještě dostatečně jasně nerýsovalo, a konečně také ty, kteří vystudovali vysokou školu, a pokud šlo o život i profesi, měli náročnější ambice.
Třeštíková v těchto třiceti až čtyřicetiminutových dokumentech postihla jedno z klíčových období existence dvanácti mladých lidí, jež obnáší vstup do manželství, narození dětí, vyrovnávání se s rodičovskou rolí, vstřebávání prvních pracovních zkušeností, nutnost naučit se hospodařit v rámci daných finančních možností a rozdělit si péči o domácnost. V roce 1999 se k tomuto projektu vrátila a vedle toho, že paralelně zvládla natočit řadu jiných filmů (ostatně jako v případě prvního z obou cyklů), věnovala těmto dvojicím pozornost dalších šest let. Na počátku druhé natáčecí etapy je tedy zastihla o dvacet let starší, ve věku čtyřicet až čtyřicet pět let, v době, jež je svým způsobem rovněž mezní. Znamená vrchol profesní kariéry, pocit životního etablování, ale také uvědomění si zužujících se životních horizontů, jak z hlediska ryze osobního, tak i pracovního a společenského, spojena bývá i s dospíváním dětí, které se postupně emancipují a rodinu opouštějí... Divák má sice ve výsledné šestici dokumentů, tentokrát hodinových, před očima „pouze" posledních šest let jejich existence, stejně jako v první sérii, ale ještě více (kdo by vzpomínal na minulost ve dvaceti letech?) se zde různým způsobem zpřítomňují uplynulá léta, běh života, jenž se odehrával v dlouhém mezidobí mezi oběma natáčeními.
Pro televizi, kde byl tomuto projektu od 1. ledna 2006 každou neděli vyhrazen hlavní večerní vysílací čas, Třeštíková vždy obě části spojila, takže vznikla šestice unikátních celovečerních dokumentů, z nichž každý trvá kolem devadesáti minut. Předěl mezi minulostí a přítomností je v nich zviditelněn titulkem, ale byl by dostatečně zřetelný i bez něho; osmdesátá léta byla snímána černobíle, o dvacet let později byl použit barevný materiál. Původně se natáčelo na 16mm film a režisérka si tehdy nejednou posteskla, jak to nejdůležitější či nejspontánnější se odehrálo nebo bylo vysloveno právě v momentu, kdy došel materiál, nyní byla použita videokamera – bez někdejší nemilosrdné limitovanosti – a režisérka byla pro změnu zavalena obrovským množstvím materiálu určeného k sestříhání.
Tato technologická změna se však nikterak neprojevila na jejím dokumentárním stylu, stejně střízlivém a věcném jako kdysi. Stále je plně soustředěna na své objekty, pozorně je sleduje a trpělivě jim naslouchá. Může se někdy dokonce jevit jako až příliš pasivní: do prostoduchých výpovědí některých aktérů totiž nijak nezasahuje a nenutí je svými otázkami alespoň k náznaku sebereflexe či pokusu o náročnější úvahu. Stačí ale přistoupit na její absolutní respektování těch, o nichž vypráví, a musíme připustit, že jakékoliv usměrňování by ve skutečnosti danou výpověď nijak významně neposunulo ani nestrukturovalo; její postavy se totiž nejlépe „usvědčují" samy. Je jen zapotřebí nechat je mluvit dostatečně dlouho a dostatečně dlouho je také pozorovat v určité situaci (což zdůrazňuji kvůli tělu, jímž se řada filmových pasáží a promluv zdá přehnaně rozvleklých). Není tu namístě dožadovat se spádu a rytmu výpovědi v běžném slova smyslu, dlouhé vteřiny upřeného pohledu kamery, která kupříkladu vytrvale pozoruje některého z protagonistů, jak sedí se sklopenýma očima a rozhoduje se, zda má ještě ve své výpovědi pokračovat – a pak případně útržkovitě pronese několik bezradných slov neobratně vyjadřujících jeho pocity a rozpoložení – bývají těmi nejjitřivějšími a nejpravdivějšími okamžiky filmu, momenty, kdy se daří zachytit nezachytitelné.
Helena Třeštíková zkrátka nemá ambici být zvídavou reportérkou, vystupuje tu zejména v roli psychologa, jehož úkolem je pozorně a zaujatě naslouchat tomu, kdo se jí svěřuje a bezděčně tak nabízí k nahlédnutí to nejprivátnější, co má k dispozici – svůj osud. Do takové koncepce filmové výpovědi je významně zapojen střih. Může být zcela eliminován, když je zapotřebí hledět člověku zpytavě do tváře a všimnout si každého jejího záchvěvu, lze přitom rovněž uplatnit drobný prostřih na ruce, jejichž „pantomima" dokreslí či koriguje dojem, jaký vzbuzují slova. Může jít o vnitřní montáž, kdy se pohled odpoutá od mluvčího a během jeho hovoru sleduje výrazy (reakce) těch, kteří mu naslouchají, nebo případně putuje po místě, v němž se celá situace odehrává. Bývají to vesměs prostředí postavám důvěrně známá, jejich byty a nejbližší okolí či jejich pracoviště, a kamera je rozhodně neobhlíží proto, aby se konvenčně na pár vteřin odpoutala od postavy a nabídla nějakou banální „vycpávku". Naopak, jsou to okamžiky stejně intenzivní pozorovatelské činnosti – tentokrát sociálních podmínek, úrovně hmotného vybavení, osobního vkusu dotyčného páru či později i jejich dětí, dále reference o jejich životním stylu, koníčcích, zálibách a samozřejmě také zlozvycích, slabostech či neschopnosti vtisknout osobitý ráz prostoru kolem sebe, o podivné ztracenosti v prostředí.
Střihová skladba všech částí jednotlivých filmů dále potvrzuje, že se Třeštíková pohybuje v nasnímaném materiálu s otevřenou myslí i srdcem, že se v něm dokonale orientuje a hlavně že ho zvládá s mimořádnou lidskou zralostí, z níž mimochodem vyplývá i obdivuhodná a nikdy neporušená diskrétnost, kterou zachovává vůči těm, jež se stali součástí jejího projektu. Přesně odhadne, jak dlouhou pozornost má čemu věnovat. Intervaly jejích návštěv v rodinách sledovaných dvojic sice zachovávají jistou pravidelnost (ve filmech prvního cyklu se většinou objevují mezititulky uvádějící měsíc a někdy i datum setkání, ve druhém cyklu jsou údaje přibližnější, typu „za čtvrt roku", „podzim 2004" apod.), ale režisérka se nijak nesnaží o to, aby působily co do svého rozsahu proporčně. Některá setkání razantně zkrátí na několik záběrů, striktně zredukuje, „co se dozvěděla nového" (otázkou „Co je u vás nového?" mnohdy autorčin hlas uvozuje příchod filmového štábu), na stručnou informaci, s níž nás pouze zběžně seznámí. Jindy přesně a zkušeně zdůrazní nějakou drobnou, zdánlivě okrajovou a nepodstatnou situaci jako průhled do duše některé z postav, a jindy dá své návštěvě tvar rozlehlé scény a nešetří minutami, abychom pochopili, vedeni jejím jemně pátravým setrváváním, co se asi v nitru sledovaných postav odehrává a s čím uvnitř zápasí, i když to třeba zůstane nevysloveno. Při pozorném vnímání lze právě při sledování těchto scén občas zažít přímo magické chvíle, neboť si s ustrnutím náhle uvědomíme, že je nám umožněno nahlédnout, co nastane, k čemu se nevyhnutelně schyluje, jak se postavy – reálné, nikoliv fiktivní – neodvratně posouvají tam, kam nikdy nechtěly, jak si soustavně škodí tím, po čem touží a oč usilují, neboť se mylně domnívají, že právě to je učiní šťastnými.
Zastavme se ještě u slova osud, jelikož snad nikdy v souvislosti s dokumentárním filmem se tak nevtíralo na mysl jako v případě MANŽELSKÝCH ETUD. Děje se tak přesto, že se zde Třeštíková obrací k všednodennosti, k nevýznamné skutečnosti a zkušenosti obyčejných, průměrných („normálních", jak říká režisérka), zcela anonymních občanů. (A je nutno s emfází konstatovat, že se tak děje právě proto!) Jako by konečně někdo z dokumentaristů našel odvahu naplnit to, co si přál Cesare Zavattini, otec italského neorealismu, už před šedesáti lety, když prohlásil, že jeho ideálem je film o životě člověka, jemuž se nikdy nic mimořádného nestalo.
V oblasti hrané kinematografie se o něco takového s úspěchem pokusili někteří příslušníci evropských hnutí „nových vln", včetně té české, v dokumentu bychom jistě narazili na sporadické záměry tohoto typu, ale nikde se nejedná o zachycení celého čtvrtstoletí, tedy přibližně třetiny lidského života, o pětadvacet let, jež mapují tu nejdynamičtější a nejdůležitější jeho část. Pojmy osud a všednost si na první pohled odporují, jenže autorka dokázala, že vnímavé sledování má moc proměnit zdánlivě epizodické, nicotné výjevy ve výmluvná svědectví o lidském údělu.
V šesti jejích filmech stojí vždy na počátku mladičká dvojice, čisté, nevinné tváře, z nichž vyzařuje nezkušenost, rozechvělost z vážného životního kroku a zároveň dychtivé očekávání věcí příštích. První děti, první starosti, první nedorozumění a konflikty, ale kromě jediné dvojice, kde se žena už jedenáct měsíců po svatbě odstěhuje zpátky k rodičům a požádá o rozvod, přestože se novomanželům právě narodila dcera, se stále zdá, že mladá láska a vitalita dokáže překonat všechna protivenství. Jak čas plyne, na místo dobrodružného poznávání nastupují stereotypy, vzájemnost vystřídá odcizení, přicházejí závažnější střety a různé porážky, vystřízlivění, deziluze, únava, pasivita, chvíle beznaděje a rezignace. Nelze si opakovaně nevzpomenout na Bergmanovy sondy do soužití mužů a žen, zejména na jeho SCÉNY Z MANŽELSKÉHO ŽIVOTA, a neuvědomit si z odstupu let hloubku jejich pravdivosti, jakoby znovu stvrzovanou těmito dokumentárními svědectvími o dramatických peripetiích partnerských vztahů!
Třeštíková se rozhodně předností nezaměřuje na krizové jevy a situace v soužití svých dvojic, nýbrž s neobyčejnou vnímavostí zaznamenává rovněž jejich pocity spokojenosti, bezpečí, klidu, naplnění, jejich chvíle vzájemné podpory, doufání a touhy. Předvádí podnikavost některých z nich, pracovitost a zaujetí pro věc, vzrůst sebevědomí v okamžiku dosažení cíle a radost z úspěchů, svých i svých dětí. Během pětadvaceti let se ovšem polovina sledovaných manželství rozvedla, ve dvou ze tří zbývajících stále funkčních vztahů panuje často napětí, rozháranost a pocity osamělosti každého z partnerů. Jedna z žen se opakovaně pokusila o sebevraždu; jiná se musí vyrovnat se smrtí své dvaadvacetileté dcery a její mladší syn trpí od narození mozkovou poruchou; dcera z jiné rodiny se přes matčinu nevoli předčasně vdala a má dítě, takže udělá přesně tytéž kroky, k jakým se v první části filmu nezrale odhodlala její matka; dospívající syn z další rodiny uvádí své rodiče v zoufalství svými zkušenostmi s drogami...
Co tohle všechno znamená? Předně jedinečné, svrchované a nezpochybnitelné průkazné potvrzení toho, že každý člověk bez výjimky je výsostně zajímavým subjektem. Že lidská existence sice nenaplňuje principy tragédie, ale přesto je předmětem neustálých dramatických zápasů, končících až smrtí. A že žádný lidský život nelze zredukovat na hrst obecných pravd, nelze ho shrnout do několika pouček. Existuje jakýsi společný zdroj života, archetypy a mohutné, věčné zákonitosti, které se však pokaždé naplňují jinak, nepředvídatelně, v závislosti na povaze jedince. Ano, především povaha člověka ovlivňuje jeho život a modifikuje ho.
Aniž by Třeštíková byla jakkoliv explicitní (neilustruje obrazem, nepoužívá komentář ani napovídající či zvýrazňující hudbu, nikdy nepoloží svým objektům manipulující otázku), boří přesvědčivě řadu současných falešných mýtů o determinujícím vlivu společenského klimatu, politiky, médií a masové kultury na to, jak se utváří naše existence. V celém cyklu je zřetelně vidět, že jejich místo v životě je značně omezeno, že jsou jen rámem, obepínajícím obraz, ale fakticky nezasahujícím do jeho obsahu. Jedna z rozvedených a osamělých žen vysedává dlouhé hodiny před obrazovkou u telenovel, avšak při pohledu zpět si záhy uvědomíme, že takto trávený čas nemá co dělat s „otupujícím tlakem konzumnosti", ale souvisí s jejími vnitřními dispozicemi, zřetelně se rýsujícími již v úvodní části dokumentu: s její duševní pasivitou a jistou omezeností, prosazující se v jejím počínání od prvních natočených záběrů. Příběh, v němž se obdivuhodná vynalézavost a činorodost sledovaného muže realizuje ve zřízení a vedení exkluzivní kulečníkové herny a posléze v nabídce profesionálních zábavných programů pro různé párty, nemíří k povrchnímu kázání o vymizení nosných humánních idejí z horizontu současné společnosti, spíše jsme vyzváni k přemýšlení o vnitřní limitovanosti člověka tváří v tvář úkolu rozeznat pravé hodnoty od falešných, k úvaze o tom, jak problematické podoby může mít potřeba viditelné sebeprezentace. V dalším snímku nás zase zarazí až pobuřující trivialita projevená při komentování současné politicko-společenské situace, jde o názory mladičkého páru, v němž novomanželkou je dcera jedné ze sledovaných dvojic. Ani tento příklad rozhodně nemá vypovídat o panujícím mediálním chaosu a absenci hodnotové hierarchie, je především chmurným potvrzením toho, že fenomén lidské nevědomosti a ignorance je věčný a že ho nezruší žádné společenské uspořádání. Syn další dvojice, na něhož se v příslušném dílu nezanedbatelně upírá režisérčina pozornost, se zdá žít v považlivém zajetí počítačů, ale ukáže se, že jeho zaujetí není otrockou závislostí, neboť k nim přistupuje jako kreativní, reflektující bytost. A je navíc ve svém hloubavém soustředění podoben otci, jehož plodné posedlosti vlastními tvůrčími experimenty nemohly před více než dvaceti lety zabránit ani těsné mantinely totalitního režimu.
Třeštíková ovšem nechce tvrdit, že podmínky, ve kterých člověk žije, na něho nikterak nepůsobí. Ve filmech natočených v osmdesátých letech na-

rážíme na každém kroku na šeď a ubohost materiální i duchovní. Novomanželé nemají většinou kde bydlet, tísní se v jednom pokoji ve skromné domácnosti svých rodičů, štěstím je získání malého bytečku po babičce, který se musí od základu zrekonstruovat. Nejsou finance, v obchodech chybí základní sortiment pro vybavení domácnosti, těžce a dlouze se shání všechno, od hřebíků a obkládaček až třeba po součástky k opravě starého auta. Žádný z mladých párů nemůže uvažovat o dovolené v cizině (z finančních i politických důvodů), k pěstování koníčků je zapotřebí hodně vynalézavosti a houževnatosti. To, že se nikdo z mladých nezajímá o věci veřejné a nijak se nevyjadřuje ke společenské situaci, by se v osmdesátých letech dalo vysvětlit autocenzurou, které tehdy každý dobrovolně podléhal, ostatně i režisérka si byla dobře vědoma, že toto tabu není radno příliš porušovat. Ale i o dvacet let později, kdy panuje naprostá svoboda slova a názoru, se málokdo z aktérů dotkne explicitně toho, co se děje kolem, a když se tak stane, pak s takřka karikující povrchností a až zarážející primitivností. Pravda, Třeštíková takto přímo směrovanou otázku nikdy nepoloží, což je škoda, ale na druhé straně, jak už bylo řečeno, je všeobecné a spontánní pomíjení této oblasti zcela zřetelným důkazem, že politika a dějinné události stojí vně života člověka a jsou pouze jakousi kulisou, k níž ve svém každodenním bytí jen málokdy upíná pozornost. Ať už však hrdinové těchto filmů reflektují vliv společenských podmínek na svůj život či nikoliv, je v záznamech z posledních šesti let přímo hmatatelný na každém kroku. Nejsnáze a samozřejmě pozitivně lze hodnotit markantní vzestup materiální úrovně a celkové životní kultury (kromě jednoho případu osamělé matky se dvěma dětmi), z atmosféry dokumentu je cítit všudypřítomná otevřenost širokého spektra šancí namísto někdejších těsných horizontů, svazujících a jednou provždy daných. Nicméně ani s nastolením demokracie a tržní ekonomiky pochopitelně problémy nemizí.
Vyvstávají naopak problémy nové, pro českou společnost navíc naprosto neznámé. Kontinuita byla na půlstoletí přetržena, lidem, kteří v dospělém věku zažili před druhou světovou válkou demokracii, bylo v roce 1990 kolem sedmdesáti let, takže se těžko dalo vycházet z jejich zkušeností. Pro celý národ se tedy v listopadu 1989 z hlediska dějinně chápaného času změnilo všechno doslova přes noc. Objevilo se nekonečné množství řečišť, do nichž mohl být sveden obrovský proud dosud zadržované energie a podnikavosti občanů, možnosti se zdály a stále zdají být tak bezbřehé, že mnoho lidí spěchajících uskutečnit své sny neodhaduje své síly. To se přihodilo a stále děje i některým protagonistům Třeštíkové, jež to dokumentuje po svém, což znamená nepřímočaře (a neverbálně), ale zároveň i výmluvně a obsáhle. Také v tomto směru poskytuje její cyklus neocenitelný studijní materiál pro ty, kteří chtějí o následcích společenského převratu v roce 1989 uvažovat z psychologického či sociologického hlediska. Nepotkáme se tu jen s těmi, kteří prokazatelně uspěli a kteří na ně kladené nároky zvládli, ale také s těmi, jež nyní vyžadované maximální nasazení přivedlo k vnitřnímu rozvratu, vyčerpanosti a těžkým neurózám. S těmi, kteří svou identitu postoupili prosperitě, aniž by si to sami uvědomili, s těmi, kdo si ani z bohaté nabídky nikdy neumějí vybrat, a rovněž s takovými lidmi, kteří se stali lačnými konzumenty a jejichž nespokojenost a touha mít stále více je neukojitelná. Jsou to závažné diagnózy, ve filmech Třeštíkové dokonale čitelné a přitom nikde nevyslovené, proto se také tento text vyhýbá jménům, k nimž se vztahují a jež si každý divák může snadno dosadit sám.
Ještě jeden významný moment z velkého množství těch, které exponují jednotlivé díly MANŽELSKÝCH ETUD, mimořádně upoutá naši pozornost. Jde o současnou podobu mezigeneračních vazeb mezi rodiči a jejich dospívajícími dětmi, zde zastoupenými potomky filmovaných dvojic, mladými lidmi, jimž je dnes mezi dvaceti až pětadvaceti lety. Asi neexistuje srovnatelný dokumentární materiál, který by tak nezpochybnitelně předváděl míru vlivu dědičnosti a determinace rodného prostředí a který by zároveň tak demonstrativně upozorňoval na okolnosti, jež jsou v moderním věku, navzdory uvedeným faktorům, příčinou nebývalých a takřka nepřeklenutelných mezigeneračních propastí. Rozevírají se proto, že frekventovaně dochází k radikálním posunům v existenčních i existenciálních (mentálních) modelech, k náhlým odklonům od toho, co bylo dosud považováno za normativní, jako se tomu stalo u nás po roce 1989. Děti sledovaných manželských párů, narozené během osmdesátých let, dorůstaly a dospívaly v letech devadesátých, v totálně změněných životních podmínkách, z hlediska rodičů ovšem jedinečných, jaké mohli poznat, a tudíž zcela přirozených. Rodiče dnes prakticky nemají šanci zaujmout potomky svými vzpomínkami na život v dobách socialismu a předat jim své zkušenosti, dětem se zase nedostává porozumění, když uprostřed relativního dostatku a široké škály zajímavých nabídek upadají do vleklých krizí a dávají vehementně najevo, že rovněž mají své složité či neřešitelné problémy. Obě generace se tak dostávají do izolace, do nepřirozené a nebezpečné samoty. Oboustranně prožívaný pocit tzv. „nesdělitelné zkušenosti" může plodit stavy úzkosti a agresivity. Jedná se o alarmující úkaz, jehož kontury jsou identifikovatelné, nicméně režisérka rozhodně nesměruje diváka k žádné jednostranné generalizaci a jako pokaždé i v tomto případě ukazuje, že život nabízí i perspektivnější varianty vztahů rodičů a dětí. Člověk si uvědomí, že by se její filmy mohly mimo jiné stát rovněž instrumentem rozšiřujícím a kultivujícím schopnosti mezigenerační vstřícnosti a tolerance, stačilo by pozorně a vnímavě analyzovat chybné či naopak správné kroky, jichž se obě generace při vzájemné komunikaci dopouštějí.

Šestidílný cyklus celovečerních dokumentárních filmů Heleny Třeštíkové měl při vysílání v televizi nebývalý ohlas, bylo zjištěno, že některé příběhy sledoval téměř milion diváků, tedy počet, který v souvislosti se sledovaností dokumentární tvorby nemá obdoby. Jde rovněž o mimořádně bohatý empirický materiál vhodný pro výzkum hned několika oborů humanitních věd. MANŽELSKÉ ETUDY jsou podle mého názoru vrcholným uměleckým dílem svého druhu, natolik mnohavrstevnatým, že ani v budoucnu neztratí nic ze své hodnoty.

Tento text je ve zkrácené formě dostupný také v angličtině na adrese: www.kinokultura.com/specials/4/marriagestories.shtml.