



foto: Tomáš Padevět

Malá procházka dějinami Febia / FERO FENIČ

Na tuto procházku se můžeme vydat jen díky té neobyčejné době, kterou jsme žili a která psala ty nejpodivuhodnější příběhy – jako je i ten můj. Odráží v sobě všechny její peripetie, pozitiva, rozpory i protiklady. Příběh, který se nedá vymyslet. Toto je moje subjektivní převyprávění, jak jsem ho vnímal a prožíval já a jak s ním možná někteří jeho aktéři souhlasit nemusí. Ale to je údel subjektivity.

Před procházkou

Vše, samozřejmě, odstartoval sedmáctý listopad 1989. Ten den jsem měl odpolední frekvenci v dabingovém studiu na Barrandově, kde jsem dokončoval postsynchrony ke svému druhému celovečernímu filmu *Zvláštní bytosti*. Po několika letech nucené přestávky, vyvolané i mým nedistribuovaným celovečerním debutem *Džusový román*, jsem tuto šanci vnímal jako svou poslední. Protože šlo o podobenství o konci totality, věděl jsem, že narazím a jinou šanci už nikdy nedostanu. A tak jsem vše dělal na doraz, jako naposled. Schizofrenicky jsem točil něco jiného, než oficiálně bylo schváleno, a strach z toho, abych film vůbec dokončil, mě vedl i k dalším extrémním krokům. Do hlavních rolí jsem obsadil herce z Polska, protože jsem doufal, že ti mě neudají. Pracoval jsem s různými verzemi a věřil jedině svému nejbližšímu spolupracovníkovi kameramanu Jaroslavu Brabcovi. V podvečer mi volal do studia, ať si pospíším, že je na Albertově a vypadá to na velkou událost. Jenže práce trvala až do deseti večer a já jsem jen průběžně, různými telefonáty, sbíral střípky o tom, co se děje. Třetím rokem jsem bydlel pár metrů od Národní třídy, která byla uzavřena, a tak jsem se domů kolem půl jedenácté dostával komplikovaně a v patřičném rozrušení – pochopil jsem, že se něco stalo.

Dějiny „sametové revoluce“ ke mně byly nebývale velkorysé, protože mi umožnily být u jejich zrodu. Od prvního sobotního setkání umělců v Realistickém divadle, přes nedělní večer v Činoherním klubu, kde vzniklo Občanské fórum, až po první akce z okna Filmového klubu v paláci Adria na Národní třídě, které začaly v pondělí, mnoho dní předtím, než se o patro níže v Laterně magie usídlil i samotný štáb revoluce... V ty první dny také přišla do nahrávacího studia ve Smečkách nenápadná paní v krátké kožíšce a pletené čepici naražené do čela. Až když se rozezpívala, všichni přítomní zjistili, že je to – Marta Kubišová. Několik týdnů předtím jsme ji s hudebním skladatelem Jiřím Bulísem přesvědčili, aby nazpívala závěrečnou píseň k mému filmu. Spěchalo se, protože v podvečer musela stihnout na Václavském náměstí poprvé veřejně zazpívat mnohatisícovému shromáždění státní hymnu... Takhle začínala doba, která změnila naše životy. I ten můj.

Jak to vše souvisí?

V emoci těchto chvil některé zdánlivé drobnosti najednou nabývaly na významu a mnohé, předtím důležité věci, se stávaly nepodstatnými. Historické události mě totiž natolik pohlcovaly, že jsem nebyl schopen žít ničím jiným, než jimi. Nezajímaly mě pracovní nabídky, které jsem několik let neměl. Chtěl jsem co nejintenzivněji prožít to, co bylo v mém životě poprvé a pravděpodobně i naposled – jak se rodí dějiny. A tak jsem v té době přijal pouze jedinou výzvu – od studentů FAMU, kteří mě požádali, abych nastoupil jako pedagog místo těch, které si už nepřáli.

Nastolená svoboda ve mně vyvolávala pocit zodpovědnosti – nebylo se už proč, na co a na koho odvolávat. Někteří umělci vstupovali do politického a veřejného života. S takovými nabídkami jsem se setkal i já. Jiní autoři i tvůrci se zase rychle přizpůsobovali novým podmínkám a potřebám. Těm zkušenějším někdy stačilo málo, aby začali surfovat

i na vlně znovuzrozené svobody: Horníky vyměnit za disidenty, údernice za prostitutky... I mně bratislavská televize nabídla aktuálně napsaný scénář hraného snímku o lehkých děvčácích, které se rozhodnou, že místo valutami placené sexčinnosti s rakouskými turisty dají přednost manifestaci za svobodné volby... Těmito cestami jsem nekráčel v minulosti a nechtěl jsem na ně vykročit ani teď – i když jsem nové budoucnosti věřil. Čekal jsem na podnět, který obstojí v čase.

Než se zrodil nápad

První naivní představy filmařů začátku devadesátých let byly, že je třeba zbořit všechny instituce, které je v minulosti omezovaly a stály v cestě jejich tvůrčím představám. Tak se rozpadly struktury, které ale byly zároveň zdrojem financování filmů. Filmová tvorba se tím ocitla ve vzduchoprázdnu, protože neměla instituci, která by ji bránila a zabezpečovala. Stát přestal povinně financovat kinematografii. Filmové studio Barrandov tuto roli nemohlo nést, rozvíjelo jen vlastní ekonomickou činnost a směřovalo k privatizaci. Krátký film, jako propagandistická výroba státu, o tuto výsadu přišel. Přestal produkovat týdeníky pro kina, dokumentární tvorba se čím dál více zmenšovala a přesouvala na televizní obrazovku. Komunistickou propagandou vyhladovělí diváci zde v aktuální publicistice nalézali rychlejší a rozsáhlejší odpovědi na všechny otázky minulosti i současnosti, než v krátkometrážní tvorbě uváděné v kinech. Ta česká kina, která nezanikla, rychle měnila nejen svůj obsah, ale i charakter. Většinu tvůrců hraného i dokumentárního filmu tak zůstával jediný prostor: Státní televize, která se proměnila ve veřejnoprávní instituci. Sama však měla dost starostí se svou budoucností a filmovou i jinou původní tvorbu mohla podporovat jen ve velmi omezeném rozsahu. Sametová revoluce tak bezprostředně nejen nepřinesla rozkvět českého hraného a dokumentárního filmu, jak mnozí tehdy doufali, ale nenabízela ani žádnou odpověď, jaká bude jejich budoucnost. Stát pouze vzkazoval: Postarejte se o sebe sami, vaše činnost není pro nás ničím výlučná a podléhá stejným podmínkám a pravidlům, jako všechny ostatní druhy podnikání. (Nebylo to však důsledné, protože např. divadla své výlučné dotované postavení měla dál.)

Když jsem potkával své kolegy a známé, hlavním tématem rozhovorů byl strach z budoucnosti. Někteří začali hledat uplatnění v jiných činnostech, další se s tím (většinou vzhledem k svému věku) nedovedli smířit, protože tvrdili, že nic jiného dělat nejen nechtějí, ale ani neumějí. Ani já jsem nechtěl dělat něco jiného, ale také jsem nechtěl prožívat to, co jsem už dobře znal a čemu jsem byl vystavován v minulosti: Nepochopení záměru, nekompetentní posuzování, úřednické zasahování netvůrčích dramaturgů, byrokracie a ideologie na každém kroku. Šance, které se ještě v oblasti filmu a televize nabízelely, byly tak limitovány nejen penězi, ale i lidmi, kteří na svých postech buď nějak přežili nebo se na svá místa vraceli po dvaceti letech jako bývalí neúspěšní reformní komunisté. U kolika z nich se dalo čekat překročení svého stínu a předpokládat schopnost vytvářet svobodný tvůrčí prostor? Když jsem si jako dítě stěžoval, že mi něco chybí, dostávalo se mi od rodičů odpovědi: Spoléhat se musíš jen na sebe, nikdo jiný za tebe nic neudělá. Věděl jsem, že nemůžu čekat na někoho, kdo mi vytvoří prostor podle mých představ. Ze své potřeby znám a své představy stejně nejlépe naplním jen já sám. Neměl jsem však jasno jak. A tak jsem se dál živil svým předrevolučním způsobem – jako průvodce turistů a doufal jsem, že podobný pocit musí mít i někdo jiný a ten NĚCD udělá a s NĚČÍM přijde. Že já jsem na to příliš slabý a nedůležitý.

Procházka začíná

Člověkem, který mě nečekaně oslovil, byl dramaturg Krátkého filmu Rudolf Störzer. I když jsme nikdy předtím nespolečně pracovali, znali jsme se z FAMU. Krátkometrážní kolos

právě dělal další tápavé kroky k nalezení smyslu své další činnosti. Ekonom, který ho vedl, nebyl dobrým vizionářem, a tak tento gigant později zkolaboval. Tehdy však ještě jen racionalizoval svůj provoz tím, že většinu tvůrčích funkcí v pracovním úvazku zrušil. Režiséři, kameramani, střihači, z nichž mnozí nebyli zvyklí sami se o sebe starat, se ocitli postupně ve svobodném povolání. Rudolf byl na tom stejně a to ho možná přivedlo k myšlence, že tento potenciál by šlo využít k tomu, co tehdy na audiovizuálním trhu chybělo: K aktuální reflexi doby, kterou paradoxně nikdo systematicky nezachycoval. V Krátkém filmu to již nešlo a Česká televize věnovala velký prostor jen zpravodajství a aktuální publicistice. Dokumentaristické sondy s příslušnou dávkou filmařiny chyběly. A tak přišel s nápadem na vznik společného projektu. Inspiraci viděl v „Kinooku“ Dzigy Vertova. Nebyly jasné podmínky, ani odběratel, neměli jsme žádnou vzájemnou společnou pracovní zkušenost. Nápad se však podivuhodně prolínal s tím mým, který mi vrtal v hlavě již několik měsíců: Vytvořit si vlastní tvůrčí dílnu. Samozřejmě, žádnou velkou produkční společnost, ale jen něco malého pouze pro sebe. Narůstalo ve mně rozladění z nářků, které i v médiích prezentovaly známé filmařské osobnosti a jejich čekání na zážitek. Pochopil jsem, že skutečně nezbývá, než se o svůj další profesionální osud postarat sám. Rudolfova nabídka mě utvrdila, že pro takový krok nastala vhodná chvíle. Navíc, z jakési zbylé televizní frekvence po sovětských okupantech začal vysílat třetí kanál České televize pojmenovaný OK3, který sice nebyl plnohodnotným a celostátním, ale vznikla tak první možnost nějaké platformy i pro jiné výrobce.

Můj problém byl, že televizi jsem se do té doby vyhýbal. Pár věcí, které jsem pro televizní vysílání natočil v Bratislavě, většinou produkovalo Studio Koliba a s televizní mašinerií jsem se tak nemusel potkat přímo. Měl jsem k ní, i lidem v ní, nedůvěru a vnímal ji z minulosti jen jako nástroj moci a bezduché zábavy. Doba se však změnila. Teď právě ona mohla být útočištěm všech tvůrců a nahradit jim prostor, o který přišli ve filmu. Také jedině ona měla k dispozici nějaké finanční prostředky a nevystavená žádným komerčním tlakům byla schopná produkovat i menšinovou tvorbu. Hraný film potřeboval miliony, dokumentu stačila nepatrná část – měl tedy větší šanci je v televizní výrobě získat. Nechtěl jsem se však dělit o rozhodování s někým dalším, to by časem mohlo přinést problémy. Byl jsem zvyklý do všeho vstupovat především sám za sebe, a tak i tady jsem cítil, že když nést zodpovědnost, pak plnou. Rozhodl jsem se tedy, že pokud to zkusím – tak sám. Na začátku každého mého snažení přijde obvykle po prvním nadšení i jakési uklidnění, jehož výsledkem je vymezení dalších kroků. Když jsem psal scénář, nebo novinový článek, vždy jedním z prvních kroků byl název. Někdy se stalo, že později došlo k jeho změně, ale v začátku mi vždy dobře sloužil jako jakési vodítko, můj myšlenkový maják. Jako epickému tvorci mi to pomáhalo neodejít od původní základní myšlenky. I tady jsem hledal pojmenování, které by určovalo, co chci dělat, ale zároveň i zavazovalo, abych to dělal jak nejlépe dokážu. Psal jsem si na papír různé názvy pro své studio. Český trh byl už zaplaven firmami se jmény, která často ani nenaznačovala druh činnosti natož vlastníka. Měl jsem pocit, že není správné se skrývat za nějaké obecné výrazy a nehlásit se k zodpovědnosti za obsah, který jsem chtěl vytvářet. Tím spíše, že v komunistickém televizním vysílání se státní propaganda vždy schovávala za jednotný anonymní titulěk redakce. Byla mi sympatická zkušenost první republiky předválečného Československa, kdy iniciály nebo část jména byla součástí názvu filmové společnosti a také často v něm nechybělo „bio“ jako tehdejší obvyklé označení kina. Já chtěl i televizní tvorbu dělat s filmařskou zkušeností. Tak vzniklo několik verzí názvu.

Jeden večer se u mě zastavil kamarád Peter ze Slovenska, který s filmem a televizí neměl nic společného. Napadlo mě svoje návrhy otestovat na něm. Podíval se na papír a bez váhání z několika názvů vybral „Febio“. Pak dodal: „Zní mi tak nějak italsky a ty máš Itálii rád. Je to jednoduché a rytmické, protože je jen dvojslabičné. Bude se dobře

vyslovovat v každém jazyce. A v tom „fe“ cítím, že to má něco společného s tebou... Vždyť jsme tě vždy přezdívali „fefe“... Vůbec jsem mu nedokázal oponovat. Bylo rozhodnuto. Založím FEničův BIOgraf.

Jak vznikalo Febio

Dne 10. 12. 1991 byla v Obchodním rejstříku zapsána společnost s ručením omezeným Febio s hlavním předmětem podnikání výroba, export, import, prodej a distribuce filmů a videoprogramů. Základní jmění 100 000 Kč jsem hrdě zaplatil z úspor, které vznikly přičiněním maminky, když na konci sedmdesátých let prodala náš vesnický dům místnímu faráři, aby v Nižné Šebastové u Prešova mohl zůstat římskokatolický farní úřad. Zatímco málokdo věřil, že lze podnikatelsky uspět se společností, která si dává za cíl vytvářet původní autorskou tvorbu, navíc dokumentaristickou, tedy menšinovou, a na trhu, který v podstatě neexistoval, já měl pouze jediný argument: Nemůže to dopadnout špatně, když má investice vlastně pochází od samotného Boha! Další vývoj však mému snažení přál natolik, až mám někdy pocit, že skutečně musel někdo nade mnou držet ochrannou ruku...

Začátky kapitalismu v Čechách už byly popsány v literatuře i na mnoha velkých kauzách. Pro malého podnikatele bylo však vše prozaičtější. Problém byl se vším: Najít banku, která by otevřela účet, protože kapacita bank nestačila návalu zájemců a i první zahraniční banky upřednostňovaly především velké firmy s určitým obrátem. Najít prostory, protože stavební boom kancelářských budov ještě nepropukl a záplava státních firem ještě nekrachovala. Najít účetní, protože poptávka byla větší než nabídka. Na vše, co jste k podnikání potřebovali, se čekalo, protože většina zboží byla na objednávku. A tak ke všemu se dalo dostat především přes známé. Není divu, že z této tradice dodnes mnohé přežívá. Pomohli mi lidé, které jsem znal ze své průvodcovské činnosti. Jeden průvodce mi sehnal účet v bance, další známá, která mi pět let ve svém bytě ukrývala kopii *Džusového románu* pro případ, kdyby vše bylo zničeno, znala jednu účetní. To nejdůležitější – pracovní prostor – mi poskytl tehdejší ředitel Cestovní kanceláře mládeže Ivan Breznen. Vzpomněl si, že ve dvorku domu v Ječné ulici č. 28 má jednu prázdnou místnost. Šlo o hodně omšelý dům, jakých v té době byla většina. Vstupovalo se z ulice neosvětlenou chodbou, která ústila do pavlačového dvorku, v jehož rohu byly zamřížované dveře do místnosti s předsíňkou a WC. Prostor sloužil jako nějaký sklad. V domě však kdysi působila i Božena Němcová, která zde napsala svoje nejslavnější dílo – *Babičku*, tak proč by se zde nemohlo dařit i mně?

Z podnětu dalšího známého, který právě zakládal první pražský programový týdeník a měl tak dobré kontakty u nově rodících se pražských hospod, jsme udělali první večírek. Bylo to 19. prosince 1991 v nové diskotéce Miš-maš, která vznikla v bývalém kině Letná. Výhodou bylo, že se v ní zachovalo filmové plátno s promítacím zařízením. Známý si pozval své nové spolupracovníky a sponzory, já své kamarády a kolegy, kteří se měli stát mými příštími oporami, a herec Gustav Bubník, který diskotéce šéfoval, nás velkoryse pohostil. Tak zcela náhodou vznikla další z tradic Febia – vánoční večírek Miš-maš, který v příštích letech vždy s velkou slávou premiéroval naše nové cykly na další rok.

První spolupracovník

Od začátku jsem věděl, že jako první požádám o pomoc svou spolužačku z FAMU Alenu Hynkovou. Byla z nás v ročníku nejstarší a nejzkušenější. Měla krátkou praxi v televizi, než ji odsud vyhodili, a celá sedmdesátá a osmdesátá léta sama živila sebe a své děti ve svobodném povolání. Byla tedy dostatečně zocelená životem, aby mohla mít dobré předpoklady pro takové dobrodružství, do jakého jsem se chystal vstoupit. Navíc jsem k ní měl vždy velkou důvěru a ze všech spolužáků jsem právě s ní komunikoval nejraději a také se

nejčastěji na ni obracel se svými problémy. Dokonce mi kdysi pomohla přeložit do češtiny i první verzi scénáře *Džusový román*. Alena mohla po revoluci znovu začít pracovat v České televizi, ale její zkušenost s prostředím a lidmi, kteří tam přežívali, nebyla povzbuzující. Zrovna byla zase na odchodu.

Jedno odpoledne jsem jí nadšeně popsal své záměry a pak zavedl do Ječné ulice. Přehlédla prostor plný špíny a zeptala se, jestli mám hadr a kbelík. Měl jsem, protože v nejbližších dnech jsem se na úklid chystal. Byl únor 1992, venku mrzlo. Alena sundala kabát, vylezla na nějakou krabici a začala mýt okna. Po několika hodinách malý prostor ožil. Seděli jsme uavení na zemi. „Teď už nemůžeš z toho Febia couvnout, když jsem se tady tak nadřela“, řekla.

Nikdy jsem nečetl žádnou příručku o podnikání a ani jsem neznal nikoho, kdo by mi poradil, jak se co dělá. Proto, jako vždy a ve všem, i tady jsem se řídil jen svým instinktem. Sehnal jsem zdarma opotřebované stoly a každý si ten svůj stůl opravil a natřel černým balakrylem. Tento akt pak přežil ve Febiu ještě skoro deset let a každý nový zaměstnanec nebo spolupracovník, který potřeboval stůl, si ho takto sám vytvořil. Vždy jsem se snažil, aby prostředí ve kterém se pracuje, bylo co nejpříjemnější. Co šlo něčím natřít a oživit, čím šlo zútulnit prostor a zkrášlit zdi, to jsme si udělali vlastními silami. Penězi se neplytvalo, nepěstovaly se žádné podnikatelské moresy, jaké tehdy už předváděli noví zbohatlíci. První škodovku jsme koupili na leasing až po dvou letech – tehdy, v mých 42 letech, to bylo také moje první auto.

První projekt

Prvním pořadem, se kterým jsme chtěli prorazit, bylo OKO – pohled na současnost. Aktuální reflexe nějakého problému, obraz toho, co právě hýbalo společností. Z dnešního pohledu by se možná tento záměr dal vnímat i jako předchůdce současných investigativních pořadů. Tehdy však šlo svým způsobem o něco nového, protože veřejnoprávní televize ještě nic takového v žádném pravidelném cyklu nenabízela.

Nebylo divu, tento typ dokumentu neměl velkou důvěru ani oblibu u diváků, protože byl zprofanován z minulosti, kdy sloužil jen jako nástroj státní propagandy. Pokud se v komunistické televizi objevovala ožehavější témata (vždy samozřejmě interpretována z pozice a zájmu tehdejší moci), pak takové dokumenty obvykle nebyly nikým podepsané a měly titulky „Vyrobil kolektiv redakce...“ Proto mým prvním záměrem bylo vyloučení jakéhokoliv komentáře a přihlášení se každého tvůrce ke svému názoru a pohledu. V úvodu to bylo titulkem „pohledem“ se jménem tvůrce a na závěr se objevil záběr jeho tváře. Mnozí režiséři takto před veřejnost vystoupili z druhé strany kamery vůbec poprvé v životě. Věřil jsem, že právě takové transparentní přihlášení se k zodpovědnosti za to, co a jak říkám, povede také k větší objektivitě obsahu a serióznosti sdělení. Žili jsme první roky demokracie a všichni v médiích se jí ještě jen učili...

Česká televize, i když procházela nějakými změnami, byla stále mohutnou organizací zabezpečující tisíce svých zaměstnanců, a těch pár nezávislých výrobců, kteří už existovali, nemohlo prolomit jejich barikády, kterými chránili svou pohodlnou živnost. Navíc o tyto zdroje ani nebyl zájem, protože tato instituce žila ve sebestředném pocitu, že je stejně nepotřebuje, že má dostatek, možná až nadbytek, zdrojů vlastních. Nepotřebovala podporovat vznik případné konkurence. Proto jedinou možností, jak začít vyrábět vlastní pořad, bylo nalézt svůj nezávislý zdroj financování a pak ho zkusit bezplatně nabídnout ČT k odvysílání.

Pár společností, které už existovaly, tento zdroj nacházelo v zakázkové tvorbě – natáčely propagační filmy či spoty různým novým privatizačním fondům a někteří dokonce později, kdy Febio již za sebou mělo přesvědčivé výsledky, získali i státní podporu na rozvoj svého podnikání. Já o takové možnosti netušil a ani mi ji nikdo nenabídl, a tak jsem si musel

poradit sám (možná právě díky tomu, zatímco téměř všechny tyto firmy později zanikly, Febio přežilo). Legendární postavička té doby, Čechokanaďan Charlie Kasal, jako jeden z průkopníků soukromého televizního podnikání v Čechách, uváděl svou talk show na OK3 za pomoci skryté reklamy od prodejců různého zboží a restaurátérů a kvůli tomu se přirozeně setkával s neustálými výtkami. Pro můj záměr seriózního dokumentaristického svědectví to však nepřicházelo v úvahu. Pomohla zase náhoda.

První investor

Stále více upadající Krátký film hledal nové příležitosti pro své působení a v dlouhodobém horizontu sem spadala i možnost vlastního televizního vysílání. Vznik prvního soukromého televizního kanálu byl jen otázkou času. Krátký film proto plánoval na programu OK3 uvádět svůj týdeník, který by prokazoval jeho potenciál pro získání televizní licence. Rozsáhlé možnosti archivních programů potřeboval doplnit něčím aktuálním. Dramaturgyní Aleně Müllerové se můj záměr líbil a to velmi pomohlo. Navrhla, aby připravovaný hodinový týdeník „Kanafas“ měl každé dva týdny aktuální dvacetiminutový dokument OKD. Podíl Aleny Müllerové na vzniku i pozdější činnosti Febia byl svým způsobem osudový. Zasloužila se o jeho start v Krátkém filmu, později v pozici šéfdramaturgyně ČT přispěla k jeho rozkvětu a nakonec v roce 2005 byla i u zániku spolupráce Febia s ČT... Ředitel Krátkého filmu Jan Knoflíček se mnou uzavřel první smlouvu 3. 3. 1992 na dvacet dílů a vytvořil nám finanční podmínky, jaké byly obvyklé spíše pro film než televizi – tedy z mého pohledu velmi korektní. Mohlo se připravovat, natáčet i dokončovat dílo s pozorností, která v televizních produkcích byla spíše výjimkou. Vzhledem k nedostatku jiných možností na stále jen rodícím se trhu bylo také důležité, že umožnil pro OKD využívat i videostřížnu a zvukové pracoviště Krátkého filmu, kde se první rok dokončovaly všechny naše pořady. Filmoví režiséři, z nichž drtivá většina se poprvé setkala s videotechnikou právě ve Febiu, si tak na ni lépe zvykali. Mohli pracovat ve svém obvyklém prostředí, a i když na jiném nosiči, tak způsobem a rytmem na jaký byli zvyklí z filmové práce.

V začátcích mi mnoha radami pomohl můj kdysi dvorní kameraman Jaroslav Brabec. Dovedl mě k výtvarníkovi René Slaukovi, který se zabýval videoartem, a ten podle mého námětu vytvořil znělku OKA, stejně jako později většinu znělek našich ostatních pořadů. Rovněž mi doporučil hudebníka Martina Němce, který zkomponoval hudbu. Protože jsem se ve všem snažil odlišit naši tvorbu od té, která v té době na obrazovkách existovala (výtvarné řešení znělky se zcela vymykalo tehdejšímu zvyklostem), tak obdobně jsem do hudební znělky zvolil ženský vokál (Bára Basiková). Do té doby se totiž v žádné znělce lidský hlas nevyskytoval.

Logo Febia navrhl výtvarník Pavel Lev. Vnímal Febio jako jakési zjevení, blesk který udeří z plátna, z něhož se ve své kompozici vymyká... To ve mně ihned vyvolalo potřebu tuto myšlenku vizualizovat – tak vznikla obrazově-zvuková znělka, kterou do té doby neměly žádné jiné pořady. Stala se naším symbolem a od té doby také provází celou naši tvorbu. Stejně tak jsem byl později autorem i ostatních znělek všech pořadů Febia, které vznikaly vždy podle mého nápadu a pod mým vedením.

První OKD jsem začal natáčet na konci února 1992 s prvním produkčním Febia Ivanem Štefkou a s kameramany Ivanem Vojnárem a Vlastimilem Hamerníkem. Zase jsem po několika letech stál za kamerou. A jaksi podvědomě, jako u všech svých studentských prací na FAMU, i teď jsem začínal v prostředí východního Slovenska, které jsem znal nejlíp a kde jsem se cítil nejjistěji.

První pořad

Prvním dílem jsem chtěl symbolicky vymezit prostor, ve kterém se budeme s OKEM pohybovat. Vybral jsem si proto dvě od sebe nejvzdálenější místa Slovenské republiky, na západní hranici u Aše a východní hranici s Ukrajinou, a nazval ho *Odsud – potiaľ*. Už tento dokument ukázal, jak zcela rozdílné kulturní světy jsou pod střešou jedné republiky. Toto, a později i mnoho dalších natáčení na Slovensku mi organizoval (a také sám pak několik dílů natočil) režisér Marcel Dekanovský z Košic. Spoluzák z vyššího ročníku z FAMU, pozdější majitel nejúspěšnější regionální televize NAŠA a ještě později spoluzakladatel TV JOJ, druhé ploformátové soukromé televize na Slovensku. Marcel byl vždy velmi podnikavý člověk, a tak již v té době vlastnil betacamovou kameru, kterou mi pak na několik let pronajal. Většina pořadů OKA byla natočená právě jí.

První pořad OKA *Odsud – potiaľ* uvedl program OK3 v sobotu 4. 4. 1992 v 18.00 hod. v rámci týdeníku Krátkého filmu „Kanafas“. Novinářům jsem ho představil několik dnů předtím ve Filmovém klubu na Národní třídě a sklídl jejich sympatie. Myslím, že i později mi mnozí z nich velmi přáli, protože sympatizovali s mým snažením a urputností, s jakou jsem se ho nevzdával, a přispěli tak k našemu prosazení se na trhu. Pravidelné, každoděsíční projekce naší nové tvorby se pak na dlouhá léta staly tradicí a dokonce inspirovaly i jiné producenty – především Českou televizi – aby prezentaci své tvorby také věnovali takovou pozornost. Poprvé se zde objevil i titulěk, který dnes už v české tvorbě zdomácněl, a to „vedoucí projektu“. Taková pozice do té doby na titulkových listinách neexistovala. Tady vyjadřovala ten fakt, že autorem projektu jsem já (stejně jako později u všech ostatních projektů Febia) a ve většině případů jsem byl i prvotním autorem námětu nebo aspoň jeho iniciátorem. I když každý pořad měl svého dramaturga, vždy jsem se na dramaturgii také podílel a každý pořad osobně shlédl a připomínkoval jeho první verzi sestřihu. Studio neslo moje jméno a já cítil potřebu za jeho tvorbou stát a za žádnou z prací mých kolegů se nestydět. *Odsud – potiaľ* vyvolal dobré kritické reakce i neočekávaný zájem diváků – i když omezen jen malým dopadem signálu OK3. Proto se ho Česká televize rozhodla, jako samostatný dokument, zreprízovat na svém prvním, federálním programu. Díky tomuto spontánnímu rozhodnutí tehdejšího generálního ředitele Ivo Mathé a programového ředitele Jiřího Pittermana už od té doby tvorba Febia z veřejnoprávní televize nezmizela.

První půlrok

Na začátku jsem se naivně domníval, že všechno budu zvládat sám a studio bude sloužit jen mně – jak jsem si vysnil. První čtyři pořady OKA jsem proto natočil sám. Pak se ukázalo, že pracovat dál v tomto tempu sám nezvládnou a musím přijmout další pomoc. Dslovil jsem několik nejbližších kamarádů, vesměs známých nebo spoluzáků z FAMU. Tímto rozhodnutím, aniž bych to chtěl, jsem předurčil další vývoj Febia. Mnohokrát v životě jsem se ocitl v situacích, kdy jsem si vyčítal, proč jsem je nedokázal předpokládat a nevyhnul se jim. Také jsem často udělal rozhodnutí, jejichž dopad jsem neodhadl správně. A nebo možná jsem si jen namlouval, že v mém případě tomu bude jinak, že já se dokážu vyhnout tomu, co si nepřeji a najdu východiska, která jiní najít nedokázali. V umění tomu tak být může, v podnikání je to těžší. A já se najednou, aniž bych si to plně uvědomil, stal především podnikatelem.

Provoz studia mě pomalu začal pohlcovat, stíhal jsem toho čím dál míň. Zuby nehty jsem se však držel představy, že musím točit, jít příkladem a sám stanovovat laťku úrovně naší tvorby, aby ostatní měli měřítko a směr. Bylo to však pro mě čím dál náročnější. Pořad OKD se už zabydlel na hlavním československém federálním televizním programu a jeho úspěch pobízel k přemýšlení co dál. Febio začalo přitahovat další a další tvůrce, protože pro mnohé z nich se stalo v této chvíli jedinou nadějí, kde mohli svobodně a za důstojných podmínek dělat to, co uměli. Také finanční ocenění bylo ve Febiu asi čtyřikrát vyšší, než

nabízel v té době trh, délka natáčení a stříhových prací se většinou přizpůsobovala rytmu práce tvůrce a ne naopak, jak tomu bylo jinde. Pro mě ale byl nejdůležitější vždy jen výsledek.

Po prvních šesti dílech, které jsem natočil, posouvali dál OKO režiséři Vladislav Kvasnička, Josef Horal, Petr Slavík i Olga Sommerová s Janem Špátou a já jsem do něho vstupoval už jen průběžně. Bylo to vždy ve chvílích, kdy jsme s Alenou Hynkovou měli pocit, že potřebuje vzpruhu a větší diváckou pozornost. Po tématech o prezidentských kandidátech, volbách, fungování parlamentu nebo vůdcích politických stran jsme začali cítit, že chybí díl, který by přinesl žhavější téma. Horkým tématem tehdejší československé společnosti se stával probouzený nacionalismus na Slovensku a separatistické tendence slovenských „národovců“. Jak se poději ukázalo, byla to trefa do černého.

Nejšťastnější den Anny Mečiarové

Velký zájem i otazníky vyvolávala rozporuplná postava slovenského premiéra Vladimíra Mečiara, který přiosťřoval svůj slovník. Pokusil jsem se ho tedy oslovit s žádostí o natáčení. Byl jsem odmítnut. Nerad se hned vzdávám a tak, když to nešlo hlavním vchodem, napadlo mě vstoupit k němu zadními dveřmi a tam o něm zjistit více. K většině z nás je klíčem naše dětství. Proto jsem se rozhodl vypátrat jeho matku. Z médií jsem věděl, že Mečiarův otec už nežije a ona bydlí ve vesničce na předměstí průmyslového města Žiar nad Hronom. Neměl jsem konkrétní adresu, ani žádný jiný kontakt, v této oblasti jsem nikdy předtím nebyl. Šel jsem za nápadem naslepo. Předpokládal jsem, že by nebylo vhodné přijít s českým štábem, a tak jsem narychlo sehnal techniku i kameramana v Košicích. Do Žiaru nad Hronom jsem však odjel o den dříve, abych zjistil na místě, jestli tato moje idea je vůbec reálná. Místní taxikář na železničním nádraží, kde jsem vystoupil po probdělé noci ve vlaku, neváhal ani chvíli, když jsem mu řekl cíl své cesty: „K paní Mečiarové...“ Dalo se předpokládat, že v malém městě budou vědět všichni, kde matka předsedy vlády bydlí. Jen s respektem se zeptal: „Vy se znáte?“ a já samozřejmě přikývnul. Zavezl mě k vesnickému domu, v jakém jsem se sám kdysi narodil, a tak jsem mohl vstoupit do dvorku najisto, protože jsem tušil, jak bude rozvrhnout: vpředu bude bydlet rodina mladšího syna nebo dcery, vzadu bude mít svůj přístěnek maminka. Překazit to mohl jen někdo z rodiny – ale bylo dopoledne a v takovou dobu jsou dospělí v práci a děti ve škole. Obešel jsem dům, skutečně jsem objevil přístěnek a zaťukal. Nikdo se neozval a mě zaplavily první obavy, že můj záměr nevyjde. Když ani na další klepání nikdo nereagoval, sáhl jsem na kliku. Dveře se otevřely a přede mnou byla malá, skromně zařízená místnost, kde spala na divanu tvrdým spánkem starší žena. Udělal jsem to, co bych udělal u své matky: Přistoupil jsem, vzal ji za ruku a pohladil ji. Žena otevřela oči. Podal jsem jí kytku a láhev Becherovky, o které jsem někde četl, že jí má ráda, a omluvil se. Pak jsem začal povídat. O sobě, své matce, východním Slovensku. Nechtěl jsem jí dát žádný prostor k odmítnutí. Ale paní Mečiarová byla obyčejná vesnická žena, léta těžce pracující ve fabrice a nelehce se protloukající životem, která byla vděčná za pozornost a vnímavost, které se jí ode mne dostalo. Ráda si povídala, byla optimistická a veselá. Přesto se mi zdálo, že se jí její blízcí nevěnují tolik, kolik by si přála. Ten první den, který jsem s ní strávil, za ní nikdo do přístavku nepřišel, a tak si ani nikdo nevšiml, že je tam se mnou. Uvařila mi oběd a byla upřímně ráda, že ji někdo mohl vyslechnout. Ochotně souhlasila, ať se příští den za ní zastavím s kamerou. Ten další den se měly v okolí zapalovat vatry svrchovanosti, které organizovali nacionalisté, tak nevěděla, jestli se při této příležitosti za ní nezastaví syn. Ale to bychom prý jen na chvíli natáčení přerušili, protože on se dlouho nezdrží – a nepochybně mě také rád pozná. Vypadalo to, že mě čeká dost neklidný den... Vše však pokračovalo v rytmu našeho seznámení. Povíдали jsme si u ní doma. Paní Mečiarová vykládala o svém životě a komentovala svého syna. Tady používala známá slova a názory,

které od něho slyšela v televizi, nebo četla v tisku. Sama neměla žádný jasný politický postoj. Chvillemi pletla jedno přes druhé: Chválu na komunisty i Čechy, když tam za mlada pracovala, vzápětí však vše odsoudila a horlila pro Slovenský stát. Byla to jednoduchá žena, která s typickou hrdoostí matky bránila svého syna a stála za ním, i když mu možná nerozuměla. Prošli jsme se vesnicí, zastavili na hřbitově, a když se syn Vlado neozval, navrhla, že bychom na tu slavnost zapalování vater mohli zajet. Byl to jeden z nejpitoresknějších zážitků mého života. Když jsme dorazili na místo, hned se nás ujal jeden z organizátorů, který paní Mečiarovou znal a omlouval syna, že ten večer nedorazí. „To je Ferko“, představovala mě ostatním, aniž řekla cokoliv dál, a tak mě všichni asi vnímali, jako někoho z její rodiny. „Ten je od nás“, řekla o kameramanovi, který nás stále snímal a šel nám v patách. S paní Mečiarovou, která se mě držela pod paží, jsme procházeli davy lidí se slovenskými vlajkami, zpívající národní písně. Většinou se před námi rozestupovaly. Část lidí, držící se pod vlivem alkoholu jen těžko na nohou, hulákala písničku známou ze slovenského fašistického státu „Rež a rúbaj do krve, po tej českej kotrbe...“. Dorazili jsme k vatře, kolem které stála část slovenské politické reprezentace z nacionalistických stran. Všichni paní Mečiarovou zdravili nebo se s ní servilně seznamovali. Někteří už také byli ve značné náladě nebo se do ní později dostali. Pilo se přímo z láhve. Několik odvážných přeskočilo vatru. Vedly se populistické řeči o utlačovaném, nesvobodném národu a zúčtování s nepřáteli Slováků. Báł jsem se, že mě někdo pozná a pod vlivem borovičky mylně začne účtovat hned. Naštěstí, většina z těch lidí časem pak z oslavy i politického života zmizela. Natočili jsme přes deset hodin materiálu a když jsem si ho s odstupem času pak prohlížel, pocit z něho byl ještě strašidelnější, než se mi to při natáčení zdálo. Uvědomil jsem si, že mám v rukou časovanou bombu, která by v dané chvíli svou výbušností a emotivností mohla napáchat neuvěřitelnou škodu. Také možná jako Slovák žijící v Praze jsem vnímal některé věci daleko emotivněji, a tak jsem část materiálu v prvním zděšení smazal, aby ho neviděl ani český stříhač. Tolik jsem se bál a styděl.

Dvacetiminutový dokument *Nejšťastnější den Anny Mečiarové* jsem pak dával dohromady s velkým pocitem odpovědnosti. Nechtěl jsem ublížit prostořeké staré paní, která byla ke mě hodná a velkorysá, ani ještě více rozpalovat vášně, kterých byla tehdejší společnost plná. Vážili jsme v střihně každé slůvko, přemýšleli nad jeho dopadem a vše raději dávkovali jen velmi opatrně. Soustředil jsem se jenom na ni, na záběry, motivy a výpovědi, které jí podle mě nezesměšňovaly a neublížovaly, všechny politické souvislosti a výjevy politiků, i jí samotné, jsem maximálně vyloučil. Přesto pořad vyvolal velkou pozornost. Čeští novináři pochopili, jak asi bylo těžké vybalancovat v tomto materiálu a tématu jeho konečnou podobu a oceňovali to. Na Slovensku se však na mě snesla kritika ze zaujatosti a objevily i ostré mediální výpady proti mně a mé rodině. Netušili, že bych si možná zasloužil spíše poděkování...

Začátky OKA ukazují, jak jiná to ještě byla doba, kdy tvůrci zcela přirozeně ctí určitá pravidla a nezneužívali své hrdiny a ani se nad ně nepovyšovali. Zodpovědnost za obsah a jeho dopad ještě měla větší hodnotu než divácká sledovanost a mediální sláva. Pravdivost a poctivost byla přirozenou součástí každé naší práce. A odbornost a profesionalita také. Proto se naše dokumentaristická tvorba neseťkala s jedinou žalobou nebo protestem politiků. Jenže také demokracie byla tehdy ještě velmi nesebevědomá a křehká, neexistovala komerční televize a první bulvární deník se teprve rodil... I zbylý nepoužitý materiál jsem se rozhodl zničit, protože jsem neuměl zajistit, aby se nedostal do nepovolaných rukou a nemohl jednou posloužit k něčemu, co by bylo v rozporu s mým původním záměrem. Majitelem materiálů jsem totiž nebyl já a Febio, ale producent – Krátký film. Na jeho žádost ještě předtím proběhla v promítací síni Krátkého filmu v Jiřské ulici projekce zachovaných nepoužitých částí tohoto natočeného materiálu pro skupinu pozvaných sociologů a politologů. Většinou moje rozhodnutí chápali a oceňovali, že jsem se tím

materiálem nedal strhnout. A já si vydechl, že jsem se ve svém pocitu nemýlil. Jen o několik měsíců po odvysílání pořadu se slovenský premiér Vladimír Mečiar dohodl v Brně se svým českým protějškem Václavem Klausem, že se Československo rozdělí...

Na shledanou, Česko-Slovensko!

Pořad OKO se stal dokumentárním mostem mezi Českem a Slovenskem, protože se natáčel v obou zemích a vysílal federálně. Natáčeli ho nejlepší čeští a slovenští režiséři a domnívám se, že přispíval k lepšímu poznání obou národů – žádný jiný cyklus takto systematicky nezaznamenával jejich problémy. Paradoxně pak můj první úvodní díl tohoto cyklu *Odsud–potiaľ* byl posledním, který shlédli slovenští diváci. V poslední dny roku 1992 byl zreprizován s novým závěrečným titulkem *Nashledanou, Československo*. Hranice v něm vymezené přestávaly platit.

Od podzimu, kdy rozpad země byl jasný, jsem atakoval Českou televizi s nápadem na „Vlak republiky“. Šlo o projekt na rozloučenou se státem, ve kterém jsme společně žili téměř sedmdesát pět let. Chtěl jsem, aby veřejnoprávní televize nějak na tuto historickou událost reagovala a nevěnovala se v tento den jen laciné zábavě. Navrhl jsem, aby v přímém přenosu vyrazily na Silvestra v podvečer vlaky z Čierne nad Tisou a Chebu a po cestě zastavovaly v různých městech a městečkách, kde by do nich přistupovali zajímaví lidé, umělci – místní rodáci, soubory a každý by po svém na chvíli něčím přispěl do společné poslední noci. Nešlo by o nonstop přenos, ale jednotlivé vstupy, které by potom byly doplňovány zábavou ze studia a jejichž délku by mohla určovat jen kvalita a síla jejich obsahu. O půlnoci by oba vlaky dorazily na společnou česko-slovenskou hranici, kde bychom byli svědky aktu rozdělení země. Předpokládal jsem, že taková akce vyvolá zájem obyvatel a zastávky na nádražích budou plné emocí a vzrušení. Jako dokumentarista jsem cítil neopakovatelnost chvíle, díky které by takový pořad vešel do televizní historie. Byl to den, kdy rozdělením země stejně všichni obyvatelé žili, a tak by veřejnoprávní televize jen reagovala na jejich náladu... Zpracoval jsem dost podrobný scénář i verzi pouze jednoho vlaku jedoucího z Čierne nad Tisou do Prahy – bývalého hlavního města, ale Česká televize projekt odmítla. Zdál se jí nereálný a ekonomicky náročný. Následující léta spolupráce s ní pak byla plná takových odmítnutí – i když se mi o šest let později, při příležitosti desátého výročí sametové revoluce, podařilo prosadit aspoň jiný netypický projekt – „Den Československé televize“, simulující předrevoluční vysílání. Také se poprvé po mnoha letech aspoň v tento den znovu propojily Česká a Slovenská televize...

Druhý rok

Úspěch pořadů OKO i stoupající zájem dalších kolegů pracovat pro Febio mě vedlo k úvahám nad dalším projektem. Česká televize se rozhodla OKU poskytnout pravidelné místo na prvním programu, a proto už také k němu chtěla vlastnit všechna autorská práva a nepřebírat ho od Krátkého filmu. Byl to pro mě dobrý vzkaz, že bych jí mohl nabídnout i něco jiného. Vzhledem k nákladnosti realizace OKA natáčeného po celém Československu a často s neodhadnutelným rozsahem natáčení, které určovalo téma, jsem hledal námět, kde by se dalo vše přesně stanovit dopředu. Česká televize stále pracovala v pevných rozpočtech, všechno bylo na dlouho dopředu naplánované, těžko bych uspěl s něčím, vymykajícím se její zaběhnuté mašinerii.

Přijít s něčím úplně novým je v podstatě nemožné. Televizní program za desítky let své existence nabídl téměř vše, na co lze přijít – i ty současné nejúspěšnější formáty jsou často jen recyklací jiných z minulosti, téměř u každého lze najít jeho předchůdce. Je jen třeba hledat nový klíč a dát mu dnešní obal, rytmus a dopad. Společnost se probouzela z revolučního omámení, objevovala se kocovina, někteří přicházeli o první iluze a celkově lidem chyběly pozitivní podněty.

Tehdy, na začátku léta 1992, mě napadlo vytvořit cyklus portrétů lidí, kteří se dokázali prosadit a stát se v nějakém oboru výjimečnými. Takový podnět chyběl i mně samotnému. Hodnoty výjimečnosti byly u nás interpretované zdeformovaně, protože předchozí moc je opírala především o oddané komunisty. Propagovala hrdiny socialistické práce, ale nikdo například neznal českého vědce, světového vynálezce očních čoček. Chyběl žebříček skutečných hodnot a osobností, z nichž mnohé byly ve své zemi neznámé, protože ji kdysi musely opustit a prosadit se jinde. Chybělo povědomí o vlastní elitě. O té, co vždy posouvala tuto společnost dopředu – ať se to přiznávalo nebo ne.

Pohyboval jsem se mezi Českem a Slovenskem a můj instinkt mi říkal, že je třeba československou koncepci námětů opustit, protože stát se nakonec stejně rozpadne, a tak při budování toho nového může pomoci právě takové vzkríšení hrdosti. Vytvoření prototypů hrdinů v různých oblastech lidské činnosti pro nastupující generace, aby se mohly s něčím ztotožnit, dostane v případě vzniku nového státu ještě větší smysl. V rovnostářském Česku nešlo nepředpokládat, že narazím, když použiji výraz „elita“ v názvu. Chtěl jsem to ale dělat bez kompromisů, pojmenovávat pravdivě a proč nepřiznat – i trochu vyprovokovat k pozornosti o náš projekt. Tak jsem předložil České televizi námět na GEN – galerii elity národa.

Česká elita

Jako vždy i teď jsem také chtěl, aby šlo o cyklus pro většinového diváka, tedy i pro ty, kteří se běžně na dokument nedívají. V tom jsem spatřoval největší smysl mé myšlenky. Točit dokument pro vybranou skupinu diváků, tedy pro ty, o které není třeba bojovat protože k tomuto žánru inklinují, pro mě není výzvou. Psychoterapeutická cvičení režisérů točících pro sebe a oslovujících jen své přátelé – také ne. Hledal jsem proto tvar, kterým bych oslovil a zaujal co nejvíce lidí. Chtěl jsem dokument, který by obstál v hlavním vysílacím čase na prvním programu a tuto pozici si byl schopen dlouhodobě uhájit. Šlo mi o přežití původní dokumentární tvorby. Bylo mi jasné, že i když půjde o osobnosti, které by unesly i hodinový rozsah nebo dokonce seriál, diváky u obrazovky neudrží. Stanovil jsem proto rozsah 14 minut, který jsem si pojmenoval jako pořad „na vypití jedné kávy“. Takový portrét jsem ním jako inspirační, tedy že nepodá vyčerpávající a dokonce často ani dostatečnou výpověď o daném člověku, ale může diváka navést k tomu, aby se po dalších informacích pídil, aby se o toho člověka nebo jeho práci začal zajímat, něčím ho oslovil. K mému velkému překvapení byl tento nápad přijat bez větších připomínek. Ředitel Ivo Mathé nezapřel zkušenost produkčního a nechal si při jedné schůzce vysvětlit každou položku v rozpočtu a obhájit ji. Stejně jsme museli ještě najít doplňující finanční zdroj, který nám nakonec poskytl deník Mladá fronta DNES. Přesto ale Česká televize požadovala všechna autorská práva navždy a bez jakéhokoliv omezení. Pokud jsem chtěl projekt realizovat, neměl jsem na výběr v tomto, ani všech dalších cyklech vyráběných pro Českou televizi, protože nebylo kam jít. (Další ředitelé se už o rozpočet nikdy nezajímali, jen mechanicky a plošně nařizovali např. „desetiprocentní snížení rozpočtu všech dokumentů“, aniž posuzovali, jestli to v daném případě výsledek nepoškodí nebo zda potřebné snížení nákladů nehledat někde jinde – nárok na neomezená práva však zůstával po celou dobu spolupráce s ČT, a to bez ohledu na podmínky.)

Úspěch OKA mě posílil, a tak se mi do smlouvy podařilo prosadit podmínku, že GEN musí být premiérován výhradně v hlavním vysílacím čase. Na dokument to byla troufalost, ale ČT nám už asi věřila, když to akceptovala. Později tato podmínka zůstala téměř u všech našich pořadů a dokumenty Febia tak měly na obrazovkách ČT dost výhradní postavení. Není divu, že to iritovalo i samotné televizní dokumentaristy. Nejen, že jsme pro jejich tvorbu začali být měřítkem, ale jejich pořady se většinou ocitaly v nesrovnatelně

horších vysílacích časech. Pravdou je, že pokud byly nasazeny v hlavních časech, málokdy nám dokázaly konkurovat. Divácký úspěch spojený se standardní kvalitou nám tak vytvářel hráz proti všem, co nám nepřáli. Smlouvu na 100 dílů jsme podepsali 10. října 1992 se šéfproducentem převzatých programů Janem Rubešem. Z nějakých důvodů ten podpis proběhl až večer, v budově v Jindřišské ulici. Dramaturg Tomáš Motl, který kvůli tomu opustil svůj redaktorský post v týdeníku Reflex, čekal na ulici, a zaplavení neuvěřitelnou euforií jsme se smlouvou v ruce spěchali k nejbližšímu stánku na Václavském náměstí, kde jsme to v dešti u láhve vína na „stojáka“ oslavili. Tomáš Motl pak zůstal ve Febiu deset let a tím, že všech jeho dramaturgů nejvíce, ovlivnil jeho tvorbu.

Obavy provázely už jen použití slova „elita“ v názvu. Když se později vůči tomu zvedla vlna protestu (např. tehdejší rektor AVU Milan Knížák), vedení televize, po několika odvysílancích dílech, šalamounsky rozhodlo, že ve znělce může zůstat jen zkratka GEN, ale už bez doplňujícího textu „Galerie elity národa“. Znělka vznikala ve stejném týmu jako u OKA, jen symbol stopy se musel vytvořit přímo ve studiu. Výtvarník René Slauka dovezl do svého ateliéru v Karlíně několik pytlů písku a kameraman Jaroslav Brabec určil šířku záběru i velikost stopy. Ta se vzápětí stala kamenem úrazu. Postupně své chodidlo otiskli všichni přítomní – ale kameraman nebyl spokojen, protože většinou šlo o ploché nohy... Tak se ve znělce, skutečně nečekaně, ocitla nakonec moje noha, protože ta se ukázala jako jediná vyhovující. Moje stopa pak uvedla 100 největších Čechů dneška – jak zněla noticka k pořadu.

Kdo jsou největší Češi

Na jakékoliv posuzování jsou v našich končinách obvykle kompetentní jen více či méně členné komise. Projekt byl můj, zodpovědnost také. Představa a soudnost mi nechyběla. Báł jsem se jakéhokoliv kolektivního rozhodování, protože jeho anonymita často vede ke kompromisům a může plodit nesmysly. Na výběru osobnosti jsme se proto vždy domlouvali jen já a dramaturg, v odbornějších věcech vyhledali názor specialisty. Rozhodnutí však bylo na nás a Česká televize zásadněji tento výběr neovlivňovala. Samozřejmě, požadovala co nejširší spektrum profesí, a to nebylo jednoduché naplnit, protože například podnikatelé se teprve rodili a výsledky jejich činnosti nebyly prověřené časem. Stejně tak u politiků – i když někteří dlouhodobě vedli žebříčky popularity. Jak se po letech ukázalo, právě tyto nároky představují v realizovaných portrétech omyly. Na začátku jsme si s dramaturgem řekli, že pokud se nám podaří nemít omylů více než deset procent, bude to úspěch. Myslím, že jsme měli velké štěstí a zůstali ještě pod touto hranicí.

Samozřejmě, snaha ovlivňovat výběr, nebo požadovat jeho zdůvodnění, se objevovala průběžně z různých stran. Přicházely i záplavy dopisů s různými tipy a protesty. Výběr osobností však neprocházel kompletním zhodnocením daného člověka, nepřebírali jsme roli kádrovací komise. Důležité bylo dílo a jeho mezinárodní přesah, vzdali jsme se práva na posuzování charakteru, politických postojů nebo lidských slabostí. Kritika by byla ráda viděla dokonalé a bezchybné osobnosti. Jenže, pokud jsme je našli, nebylo za nimi vždy dílo s mezinárodním přesahem a povědomím, nebo bylo, ale zase nebyly vždy dokonalé. Nechtěl jsem se odchýlit od původně stanovených podmínek výběru a upravovat ho podle kritiků. Možná šlo více se jim zalíbit, ale zbavit mě tíhy odpovědnosti v čase stejně nemohli. Dnes, když tento cyklus patří pravděpodobně k nejreprezentativnějším původním dokumentárním projektům v dějinách českých televizí, se ukazuje, jak byly kritické hlasy nepatřičné. Nešlo jen o výběr už všeobecně uznávaných osob. Některé osobnosti zůstaly zaznamenány jen díky tomuto cyklu, jiné díky němu vešly do veřejného povědomí. Projekt GEN jsme poprvé představili 22. 12. 2002 na 2. vánočním Miš-maši – večírku budoucím novou tradici ve stejnojmenném podniku na Letné. Na promítnutí úvodních dílů přišel předsesta vlády Václav Klaus, bývalý a pak budoucí prezident Václav Havel (každý si sednul

k jinému stolu) a mnoho dalších politiků, kolegů, tvůrců a televizních funkcionářů. Po promítnutí „zajazzovala“ Vlasta Průchová „Docela všední, obyčejný den“. Měla pravdu. Byl to „obyčejný den“ i večer: Začaly zlaté roky Febia a asi i jedno z mých nejšťastnějších životních období.

Fenomén GEN

Pořad GEN se začal vysílat v pondělí 4. ledna 2003 ve 20.00 hod. na 1. programu České televize, který vznikl zánikem federální F1. Proč právě pondělí? Asi proto, že tento den přišel o svoje programové specifikum – pondělní slovenské inscenace. Informacemi o našem cyklu jsme bohatě zásobili tehdejší média a také neutichající diskuse kolem názvu „elita“ napomohla jeho zviditelnění. První díl, věnovaný tehdejšímu nejvyššímu ústavnímu činitele Václavu Klausovi pohledem Juraje Jakubiska, sledovalo šedesát procent obyvatel naší země! Tento zájem pak provázal cyklus po celý rok a ani po zahájení vysílání TV Nova neklesal pod dva miliony.

V samostatném Česku

Rozdělením republiky přišel pořad OKO o bohaté semenišťe námětů a soustřeďoval se pak především už jen na česká témata. První díl jeho druhého roku *Noc, kdy se rozpadl stát* však ještě patřil k těm, o kterých se hodně mluvilo na obou stranách. Čtyři režiséři na různých místech bývalého Československa zaznamenali půlnoční okamžik formálního zániku společné republiky. Byl to v té době neobvyklý nápad a neobvyklá byla i aktuálnost – pořad byl vyroben a odvysílán již za dva dny. Ve výrobních podmínkách České televize by něco takového tehdy nebylo ani možné – všechny naše pořady však vznikaly mimo ně. Po odchodu z Krátkého filmu ve firmě Maseba a od roku 1994 již ve vlastních střížnách. Přesto se tehdy jednalo o mimořádnou výjimku v televizním plánování – název a obsah každého pořadu musel být programovému oddělení ČT obvykle dodán nejpozději 6 týdnů před termínem jeho vysílání a zcela dokončen a schválen nejpozději 2 týdny před uvedením na obrazovku (později byl i tento termín ještě prodloužen). Těmto podmínkám se vymykal jen zpravodajství, které však fungovalo v ČT zvlášť. Dějiny OKA tak byly provázány i bojem s těmito podmínkami, které čím dál více bránily jeho větší aktuálnosti. Po krátkém licenčním řízení na první soukromou televizní stanici, ve kterém neobstál nejen Krátký film, ale ani úspěšná TV stanice RTL, získala televizní licenci skupina českých a slovenských sociologů se záslužným nekomerčním projektem středoevropské televize CET 21. Tímto Krátký film Praha ztratil motivaci ke spolupráci s Febiem. Spíš musel dále zefektivnit svou upadající činnost. V Růžové ulici proto uvolnil kanceláře po účetních a skladovou místnost. I tentokrát se zachoval velkoryse a nabídl nám je k pronájmu. Pro rozrůstající se Febio už jedna místnost v Ječné byla těsná a zoufale potřebovalo získat něco jiného. Najít prostory však stále nebylo lehké. Tato nabídka byla výjimečná, což potvrzuje i to, že zde sídlí Febio dodnes – i když prostory mezitím připadly Městské části Praha 1. Když pak další rok spustila vysílání televize Nova, začala vysílat pořad „Na vlastní oči“ a zaregistrovala si též ochrannou známku „Okó“ (jeden z dramaturgů Novy později přiznal, že pro vznik jejich pořadu našli inspiraci právě u Febia). Až tento krok Novy rozpoutal na českém trhu potřebu registrace ochranných známek televizních pořadů – do té doby tento problém neexistoval. I Febio si vzápětí požádalo u příslušného úřadu o registraci názvu pořadu „Okó“ – ale žádost byla zamítnuta. Nepomohl ani fakt, že stejnojmenný pořad byl vysílán už přes dva roky a narodil se, když ještě soukromá televize ani netušila, že vznikne. Spravedlnost již byla na straně TV Nova a českému mediálnímu trhu začínal vládnout Vladimír Železný.

Zrod dalších dvou fenoménů

Druhý rok Febia znamená ještě zrod dalších dvou fenoménů: satirického pořadu ČESKÁ SODA a mezinárodní přehlídky filmu, televize a videa Febiofest. Od začátku jsem se tvorbou Febia snažil zaplňovat bílá místa, pátrat, co v televizním vysílání ještě chybí. I pro Českou televizi to byla doba hledání a ujasňování si své nové role, a tak byla vstřícnější a otevřenější než je dnes.

Česká soda

Vedle aktuální společenské reflexe a portrétního cyklu budujícího sebevědomí nového státu mi chyběl na tehdejších obrazovkách ještě jeden typ pořadu – politická satira. V českých poměrech to byl v podstatě pojem neznámý. V letech totality vzniknout nemohla, a tak v televizním vysílání neměla a dodnes nemá tradici. Nebylo čím se inspirovat, na co navázat, kde najít autory. Když jsem tuto myšlenku poprvé sdělil svému dramaturgovi Tomášovi Motlovi, doporučil mi bývalého kolegu z Reflexu Milana Tesaře. Introvertního Milana jsem dobře znal, ale že by mohl mít předpoklady pro realizaci takové myšlenky, mě nikdy nenapadlo. Již při první schůzce u piva, kdy prohlásil, že takový pořad by měla být pořádná soda – a já ho doplnil, že ale česká! – jsme zjistili, že máme název a tedy vodítko. Milan odhalil svůj nebývalý smysl pro černý humor a přišel s nápady, které se pak staly východiskem ke koncepci. Vytvořil první model tohoto typu pořadu u nás. I přes některé nedostatky ho považuji za dodnes nepřekonaný. Námět jsem nabídl v České televizi vedoucímu jedné z tvůrčích skupin Petrovi Sládečkovi. Letmo jsem ho znal jako redaktora Lidové demokracie, kde mi ve své kritice na *Džusový román* moc nefandil. Teď ale byl mezi vedoucími nejmladším a Českou televizi ještě příliš nepoznamenan – usoudil jsem, že právě on by mému záměru mohl porozumět nejlépe. I tentokrát se můj instinkt nemýlil. Petr měl nějaké ušetřené finanční prostředky z jiných pořadů, a tak mohl celkem nezávisle rozhodnout, jak je využije. Dalo se tím vyhnout dlouhé schvalovací mašinerii, prostředky však sotva stačily na dva díly. Spoléhal jsem, že pokud ty budou úspěšné, budoucnost takového pořadu se bude řešit jednodušeji. Zbývající finance jsem sehnal od ředitele vydavatelství Ringier, který prorážel na trhu s novým deníkem Blesk a myšlenka skandální satiry mu konvenovala. A tak David Soukup, redaktor tohoto deníku, promoval před vysíláním ČESKOU SODU jako bombu, která v nejbližších dnech v ČT vybuchne. Vysloužil si za to trestní oznámení od ředitele Iva Mathého za šíření poplašné zprávy... Předtím, než se stihla podepsat smlouva, přišel Petr Sládeček o podpisové právo. Dostal nabídku z rodící se první soukromé televize TV Nova, kterou vnímal jako zajímavější výzvu a podal výpověď. Situaci šlo vyřešit jen jejím antidatováním. Snad mu dnes neublížím, když prozradím, že jsem ho k tomu přesvědčil a poprvé i naposled takhle obešel byrokracii ČT. ČESKÁ SODA se mohla začít připravovat!

Milan Tesař opustil redaktorské místo v Reflexu a vrhli jsme se do hledání autorů. Oslovili jsme jich několik desítek, tedy téměř každého, kdo do té doby v Čechách někdy něco humoristického napsal, nebo aspoň veřejně řekl. Na schůzku do filmové projekce Krátkého filmu v Jilské ulici se dostavila asi polovina z nich. Zatím co Milan jim zaujatě vysvětloval náš záměr a pobízel ke spolupráci, já se díval do hlediště plného starších pánů souhlasně přikyvujících a dělajících si poznámky – a pochopil jsem, že to bude těžší, než jsem předpokládal. Zachránit nás mohli jen autoři noví – ale nevěděli jsme, kde je hledat. Jeden malý zdroj ale existoval – skupina studentů kolem satirického časopisu Sorry, vedeného rozevlátým Milanem Podobským, zvaným a podepisujícím se jako Fefík. Tady jsme hledali záchranu. Nebylo ale lehké takové lidi, kteří si dělají svůj časopis z nadšení a lásky a se svými nápady pracují jen v psané nebo kreslené podobě, zapojit do práce s kolektivem v pro ně nezvykle těžkopádné televizní výrobě nutných příprav, přísných termínů a dodacích lhůt. První dva díly již byly v plné přípravě, když Milan Tesař přišel s dalším tipem

na spolupracovníka, kterého objevil v jednom studentském amatérském souboru. Navíc vlastnil stroj na potisk triček, které mohl udělat pro štáb ČESKÉ SODY. Byl to Petr Čtvrtníček. Hned dostal na trička slušnou zálohu a přislíbil nějaké příspěvky. Zkoušky na moderátory prokázaly, že pro takový typ pořadu se velmi těžko hledají přesvědčivé zdroje. Nakonec jsme zvolili tehdy málo známého herce Vlastimila Zavřela a doplnili „naturščikem“ – redaktorkou Reflexu Viktorií Kafkovou, která se nám líbila jako parafráze blondýny, často využívané v komerčních televizích.

V slunečný květnový den jsme rozložili na louce v Bráníku stůl a dvě židle a režisér Václav Křístek s nimi natočil první i druhé zprávy ČESKÉ SODY. Znělka, jako u každého cyklu, zbyla na mě. Měl jsem vymyšlený motiv, ale neměl jeho představitele ani místo, kde bych to natočil. Protože se vše muselo realizovat za minimum nákladů a výroba pořadu se už dostávala do časové tísně, napadlo mě rychle zajet na natáčení režiséra Mateje Mináče, který jako svoji první příležitost v Čechách realizoval GEN o Miroslavu Holubovi v jeho domě v Praze 4. Byla tam technika, kameraman Dodo Šimončík a především fotograf Karel Meister. Nedal se dlouho přesvědčovat. Odložil foťák, nasadil čepici a na louce před domem spisovatele předvedl Karel Meister ten nejslastnější výraz, jaký si znělka ČESKÉ SODY zasloužila. Jen po dodavateli triček Petrovi Čtvrtníčkoví a zaplacené záloze se na několik týdnů slehla zem. Dramaturg Milan Tesař přijal osobní zodpovědnost a začal po něm pátrat. Zjistil, že trička sice nebudou, ale Petr Čtvrtníček je ochoten si zaplacenou zálohu u nás odpracovat.

Alles Gute!

Uvedení pořadu vyvolalo rozporné reakce. I dosud sympatizující novináři ji hodnotili chladně, někteří však použili i ostrých slov a odsoudili ji. Jinak tolerantní filmový kritik Jan Foll tehdy napsal v Lidových novinách: „Netrpělivě čekám, kdy se začne v České sodě krkat a prdět“. Pořad se prostě vymykal ze všeho, co tehdejší televizní nabídka poskytovala. Byl to zcela nový formát, o kterém se zase hodně a s emocemi mluvilo, a který oslovil především mladší televizní diváky. Sympatizující Petr Sládeček mi navrhl, že by se pokusil domluvit pokračování ČESKÉ SODY s jiným vedoucím skupiny, který by se mohl stát jejím zastáncem. Byl to Čestmír Kopecký. Brzy sice nařídil vybělit název pořadu, protože to prý evokovalo nekalou reklamu na sodovku, často mě zval na pohovory plné výtek a rozpočet také nezvýšil ani o korunu – ale přesto nás trpěl ve své tvůrčí skupině a dovolil tomuto pořadu pokračovat aspoň jako občasník. Ten rok vznikly ještě další tři díly a připojil se kurs němčiny „Alles Gute“. Původně to byl zoufalý nápad, jak nahradit chybějící příspěvky. Dramaturg si vzpomněl na tyto kurzy v Besídkách divadla Sklep. Proto se to pak natáčelo zcela samostatně, mimo dramaturgii ČESKÉ SODY. Jednou za čas vytvořil Milan Šteindler jeden nebo i více příspěvků, každý vždy v délce do tří minut, ty pak ležely u nás na kazetě a čekaly na přílepení k ČESKÉ SODĚ. To byl důvod jejich řazení vždy na závěr dílu. Většinou o připojení toho kterého příspěvku nerozhodovalo téma, ale délka, která po sestřihu ČESKÉ SODY zbývala. Tím, že se „Alles Gute“ natáčelo ve studiu České televize a na dramaturgii i vznik samotné ČESKÉ SODY nemělo žádný vliv, tak já se třeba s některými aktéry kurzu nikdy nepotkal.

Kurz němčiny však dosáhl mezinárodního věhlasu – nejen že se jedna z německých televizních stanic zajímala o jeho koupi v České televizi (v rámci udržení dobrých česko-německých vztahů jí nebylo vyhověno), ale 7. března 1995 z iniciativy Nadace Hannse Seidela byl na vědecké půdě v rámci „Česko-německých dialogů“ podroben zdrcující analýze a poté ještě zdrcující kritice. Hlavní diskutující Dr. Daniel Radoměřský uvedl, že například scény jak pejsek s kočičkou vařili „Eintopf“ mají rysy infantilní zloby, představují ošklivou hru a autorům chybí kulturní věrohodnost. Navíc tvrdil, že jinde by kvůli takovému, jak to nazval, „rasistickému neřádu“ propukly demonstrace, vedly se

parlamentní debaty a odstupovalo by se z funkcí – kdežto v Čechách je klid! Neměl úplnou pravdu. První díly vyvolaly záplavu kritických dopisů diváků, které nejvíce pobouřil klip *Lom je náš* (P. Lom byl v letech 1992–1993 ministrem zdravotnictví), ve kterém si zdravotní personál dělá s těhotnou ženou co chce. Některé matky se prý kvůli tomu pak bály родit. I česká média téměř jednotně opakovaně odmítala takovou nevkusnou „slátaninu“. A jak tehdy na tom odborném setkání charakterizoval uvedený řečník samotnou ČESKOU SODU? Jeho výstižnou charakteristiku si schovávám dodnes: „Satira plus satira plus obraz satiry, hypersatira tedy, která není satirou: tautologická satira bez finality, která čerpá sama ze sebe a sebou samou se také vyčerpává“. Uf! Vyčerpání jsme z ní tehdy byli skutečně všichni. Navíc občasnost vysílání ČESKÉ SODY, která víceméně vznikala tak, jak se povedlo naplnit ji obsahem, nemohlo poskytnout jeho dramaturgovi dostatečné vytížení ani pravidelné finanční zabezpečení. Milan Tesař se proto po několika měsících musel vrátit zpátky do své původní redakce, kde působí dodnes.

I Febio ČESKÁ SODA vyčerpala – především finančně. Pravda, pořadu chyběl pevný scénář, který by umožňoval náklady hlídat. Ale samotná neefektivnost natáčení takového typu pořadu, kdy náklady na realizaci několikaveršového gagu mohou být téměř stejné, jako několikaminutového, kdy má v poměru ke své délce nadbytek motivů, prostředí i účinkujících, by nám stejně neumožňovala přesně ho rozpočtovat. Bylo to v duchu ČESKÉ SODY: Česká televize poskytovala méně než polovinu skutečných nákladů. Na zbylou část jsem musel najít sponzora, který ovšem vše nepokryl, a proto zbytek doplatit sám ze svého zisku, který jsem měl z jiných pořadů České televize... Ta přitom trvala na získání všech práv pro sebe (vlastní je dodnes), jinak o pořad nestála. Toto monopolní chování v podstatě měla po celou dobu naší spolupráce, protože věděla, že své pořady nemáme komu jinému nabídnout. Přiznávám, že jsem měl pro ČESKOU SODU slabost a chtěl ji udržet za každou cenu. A za slabosti, i radosti, se v životě většinou musí platit...

Febiofest

V těchto letech se nepřestaly točit jen české hrané a krátkometrážní filmy, ale zanikala i kina. Ta, co přežívala, nabízela většinou jen velmi jednostranný repertoár komerčních snímků, téměř výhradně americké produkce. Podstatně se snížil i počet filmových klubů. Dorůstající generace mladých diváků tak měla paradoxně míň příležitostí setkat se nejen s filmy jiných zemí, ale i s klasikou světové kinematografie. Na trhu ještě neexistovaly distribuční společnosti zaměřené na kinoartovou produkci. Tady bylo další bílé místo, které si říkalo o pomoc.

Při jednom posezení u piva s dlouholetým kamarádem Pavlem Melounkem, dalším redaktorem Reflexu a nepřehlédnutelným filmovým kritikem osmdesátých let, jsme se shodli, že by nemuselo být nemožné zkusit sehnat nějaké dobré filmy a někde je promítnout. Mohla by nám pomoci v Praze zastoupená kulturní střediska a velvyslanectví různých zemí a třeba by pak o takový podnik stáli i distributoři. Vnímali jsme to spíše jako akci pro okruh lidí, který se vytvořil kolem Febia a stále rostl, pro mé studenty z FAMU a možná ještě pár kamarádů – proto jsme to nazvali Febiofest.

Neměli jsme finance na pronájem kina a nepředpokládali, že by nějaké mohlo mít o něco takového zájem. Nabídlo se jen malé kino Praha v pasáži na Václavském náměstí, ale s nedostatečnou kapacitou. Pátrali jsme proto ještě po dalším volném prostoru, kde by byla nevyužitá promítací technika. Spolužák Michal Vostřez doporučil Euroclub (dnešní Divadlo Radka Brzobohatého v Opletalově ulici). Věděl, že ještě z bývalých dob Divadla hudby tam zůstalo filmové plátno i promítací přístroje. Jako velký a technicky zručný kinoadšenek slíbil i pomoc s jejich zprovozněním. Euroclub v té době vyvíjel různou alternativní kulturní činnost a tak náš nápad přijal. Pouze mnoho let nevyužívaná promítací technika byla v dezolátním stavu. Začal jsem hledat sponzora. Podruhé, jako kdysi při

založení Febia, i teď pomohl můj průvodcovský kontakt Ivan Breznen. Doporučil mě jedné nově vzniklé bance a ta nám velkoryse poskytla 200 000 Kč. Za to se zcela opravilo zvukové zařízení a místo zanedbané projekční techniky se mohla dokonce zčásti koupit jiná. To, co z peněz zbylo, pak posloužilo k uhrazení nevyhnutelných nákladů. Zbytek doplatilo Febio. Vycházejí z představy kamarádské akce, naplánovali jsme termín konání na týden od pondělí 13. 12. do pátku 17. 12. 1993, na jehož konci byl třetí Vánoční večírek Febia Mišmaš. Ten se také přesunul do Euroclubu, jako tečka našeho minifestivalu. Letní filmová škola v Uherském Hradišti se teprve probouzela a poloprázdný karlovarský festival neznal batůžkáře. Zpráva o naší akci se rozletěla Prahou a na schodech Euroclubu se začaly vytvářet dlouhé fronty zájemců o vstupenky. Stejně jako při zrodu Febia, i teď jsem podcenil sílu tohoto nápadu. Úvodní večer byl rodinný: Promítala se studentská a jiná zapomenutá minidílka českých a slovenských filmařů, kteří si je osobně uvedli. Tento nápad se pak stal na sedm let tradicí, než se vyčerpá, a my se navíc přesunuli do vícesálového multiplexu.

Všechny projekce dvaceti celovečerních filmů a několika dokumentů byly v obou sálech vyprodány a ke stání nebo sezení na zemi se vpustilo tolik lidí, kolik se tam ještě vešlo. Vládla atmosféra, o jaké jsem si myslel, že už ji nezažiji. Společnost zaplavovala konzumnost, ale stále bylo dostatek lidí, kteří toužili něco objevovat a poznávat. Bylo jasné, že musí být další ročník a už zcela samostatný, rozsáhlejší, ve vhodnějším termínu a větších prostorech. Druhý ročník tak proběhl v tehdejší největší pražské kině Blaník (800 míst), ale až za rok a měsíc – přesunul se totiž z prosince do lednového termínu od 5. 1. do 11. 1. 1995 a poprvé zavítal také na Slovensko. Filmový život se tam začal dostávat do své největší a nejdelší krize a já po rozdělení státu chtěl navíc zabránit zpřetrhání kontaktů s českou tvorbou. Poprvé byla také udělena Cena české filmové kritiky Kristián (soška Olbrama Zoubka) za nejlepší animovaný, dokumentární a hraný film předchozího roku (nově vznikající ocenění Český lev první dva žánry přehlíželo). Zrodila se nekomerční přehlídka filmu, televize a videa, protože jsme chtěli uvádět všechny zajímavé audiovizuální podněty a žánry, ať už vznikly na jakémkoliv technickém zařízení. Jméno zůstalo – stále jsem nepředpokládal dnešní mezinárodní rozsah a slůvko „fest“ v názvu neměla v té době žádná jiná akce.

Nabídky

První polovina devadesátých let mohla na televizních obrazovkách vyvolávat pocit, že Febio je velké studio. Bylo nás najednou tak vidět a slyšet, že diváci, když k nám psali dopisy, uváděli na obálce „pro dopisové oddělení“ a zájemci o práci to vždy adresovali „personálnímu oddělení“. Febio po celou dobu své existence nemělo více než tři zaměstnance: Mě, moji asistentku Gabrielu Fryčovou, která zároveň zvládla spoustu dalších funkcí a někdy byl trvale zaměstnán i jeden dramaturg. Všichni ostatní spolupracovali externě, tak jak to bylo a je u tvůrčích funkcí běžné.

Diváci se však až tolik nemýlili – Febio mohlo být velkým studiem, pokud bych byl o to stál. Neustále se objevovaly další a další nabídky, počínaje reklamními zakázkami a právě vznikající televizí Nova konče. Ale já chtěl udržet „rodinné“ studio, kde vím o všem co se děje a také u všeho mohu být. Kde můžu ještě vše ovlivnit a za vším si stát. Stále jsem se snažil každý rok natočit sám aspoň jeden pořad, abych nezapomněl svou původní profesi a mohl být vnímán kolegy režiséry jako jejich partner. V té době velkého podnikatelského boomu jsem tak byl asi jediný, kdo brzdil rozvoj vlastní firmy. Reklamní činnost jsem vyloučil už na začátku – Febio jsem nezakládal kvůli dosažení maximálních finančních zisků, ale pro radost. Finanční zisk mi proto dostačoval v té míře, která mi umožňovala jeho existenci. Zakázky od jiných zadavatelů jsme přijímali jen výjimečně a jen v případech, kdy korespondovaly s naší filozofií nezávislého dokumentaristického studia původní tvorby.

Tedy muselo jít o téma, které nás samo o sobě dokumentaristicky zajímalo a nebylo jen účelovou prezentací firmy nebo výrobku. A také pokud některý z našich tvůrců o něj projevil zájem (například témata pro Národní centrum podpory zdraví, Státní zdravotní ústav a podobně, nebo témata o drogách, rasismu, netoleranci k menšinám pro komponované programy středoškolské a učňovské mládeže).

Nabídka na spolupráci od TV Nova byla velmi velkorysá – mohli jsme jí nabídnout svůj vlastní cyklus. Tak vznikl námět cyklu „Jak se žije v Česku...“ Jeho pojetí však bylo trochu jiné než pozdější verze uváděná v České televizi. Cyklus byl přijat, vždyť startující televize také v té době neměla nadbytek možností autorských zdrojů. Byla akceptována i cena, která patřila k nejlepším, jakou jsme kdy ve své historii za náš pořad dosáhli. Až při podpisu smlouvy jsem však zjistil, že pořad nesmí být doprovázen naší znělkou s logem Febia. Bylo mi vysvětleno, že všechny pořady budou označovány jednotně, že je vyrobila společnost CET 21 a není tedy přípustné, abychom se my takhle prezentovali. Naši znělkou jsem vnímal jako vlastní podpis, garantovanou známku kvality, tvář, která k naší práci patřila a také byla vyhledávaná diváky. Febio již byla značka – Novu nikdo neznal. Vzdát se toho kvůli penězům – to bych popřel vše, o co jsem vznikem Febia usiloval. Smlouvu jsem vrátil. Vladimír Železný neustoupil, a tak ze spolupráce sešlo. Byl jsem jediný výrobce, který tehdy nabídku Novy nepřijal.

Další osudy České sody

Po pěti dílech ČESKÉ SODY, na jejíž realizaci se vystřídal několik režisérů, bylo jasné, že by jí prospěla změna. Potřebovala více sjednotit tvar, méně improvizovat. Prostředí zpravodajství „na zelené louce“ i oba moderátoři nepůsobili tak přesvědčivě, jak jsme očekávali. Také bylo třeba svěřit pořad do rukou zkušenější produkce. Řešení jsem objevil v režiséru Janu Hřebejkovi. Po úspěšném debutu s muzikálem *Šakalí léta* se paradoxně ocitl bez jakékoliv práce, a tak nabídku přijal. Požádal o místnost, stůl a tabuli, přinesl si i vlastní spacák a začal chodit každý den do práce. Jeho pracovitost, systematická, soustředěnost a až úřednická důkladnost mě fascinovala. Do té doby jsem se stejnou pečlivostí setkal jen u jediné režisérky ze Zlína, jež si úhledně lepila do faktury i jízdenku MHD, když jeela z nádraží od vlaku do Febia. Když jsem viděl na tabuli Honzovou rukou pečlivě rozepsané scénky, účinkující a všechny další podrobnosti připravovaného dílu, vydechl jsem si: Konečně byl pořad ve správných rukách! Při hledání nových moderátorů pak Jan Hřebejk přišel s nápadem, že hledat nemusíme a mohli bychom to zkusit s jedním z účinkujících – Petrem Čtvrtníčkem. Splňoval kritérium, že byl na televizní obrazovce zcela neznámý a jeho mluva i zjev poskytovaly předpoklad zajímavého výsledku. Když jsem viděl Petra v úhledném saku, s přílíznutými vlasy a odstávajícíma ušima, musel jsem dát Honzovi za pravdu. Souhlasil jsem, aby se od šestého dílu přeneslo zpravodajství do studia a moderování silvestrovského dílu roku 1993 již převzal on. Petr byl vnímavý a všemu se rychle učil za pochodu. Časem však ostatní příspěvatelé začali mít pocit, že do sestřihů více upřednostňuje vlastní příspěvky než jejich a ztráceli zájem o další spolupráci. Tehdy už začal zvládat vše sám. Honza Hřebejk po dvou dílech, které daly ČESKÉ SODĚ další směřování, také nabyl pocitu, že pořad ho už nepotřebuje a rozhodl se zkusit něco jiného. Celkem na ČESKÉ SODĚ pracovalo osm režisérů a příspěvky pocházely od více než deseti autorů.

Rada České televize jednotlivé díly neustále podrobovala kritice a žádala zásah proti pořadu. Vedení si s ním také nevědělo rady. Jeho nepravidelnost i nepředvídatelnost obsahu vedly k tomu, že byl v programu neustále přesouván a zařazován do co nejpozdějších vysílacích časů. Poslední díly dokonce byly odsunuty do nočních hodin na méně sledovaný ČT2. Vedle jiných našich pořadů, uváděných v hlavním vysílacím času a na prvním

programu, to vypadalo jako neúspěch. Také mě zmáhala únava z neustálého boje o každý díl i každý příspěvek. Rozhodl jsem se držet pravidla: v nejlepším se má přestat. Poslední, šestnáctý díl byl odvysílán 6. srpna 1997. Šéfproducent Čestmír Kopecký přišel na podzim 1997 s návrhem, abychom udělali sestřih, ze kterého by mohl vzniknout film. V té době byl na světě vynález, který umožňoval překopírovat videonahrávku na filmový pás. Sešli jsme se ti, kteří s pořadem byli spojeni nejvíce a nejdéle: já, Čestmír Kopecký a Milan Tesař. Dohodli jsme se, že každý předloží návrh scének a ty, kde se nejméně dva z nás shodnou, budou zařazeny do sestřihu. Protože jsem byl jediný, kdo byl s pořadem spojený od prvního nápadu až po jeho poslední díl, byl jsem určen, abych sestřih provedl já a co neobjektivněji postihl všechna období i autory ČESKÉ SODY. Nejdříve jsem si neuměl představit, jak z videoscének nevalné technické kvality vytvořit smysluplný filmový tvar. Ale být u zrodu prvního filmu u nás, překopírovaného z videa, byla výzva.

Film měl premiéru na konci ledna 1998 v přeplněném sále Kongresového centra v Praze v rámci pátého ročníku Febiofestu. Do distribuce vstoupil 12. března 1998 a stal se jedním ze dvou nejnavštěvovanějších českých snímků uvedeného roku. Úřad průmyslového vlastnictví pak přijal žádost Petra Čtvrtníčka o registraci jeho ochranných známek Febium, České sado a dalších, které na první pohled vycházely z názvu mého studia nebo jeho pořadů. Vzhledem k našim uznaným právům byla tato žádost zamítnuta. Poté přímo v České televizi, v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého, vznikl nový pořad „Čtvrtníček, Šteindler, Vávra uvádějí...“. I když doslovně kopíroval koncept ČESKÉ SODY, po několika dílech zanikl. Po dlouhé době, na konci června 2007, byly dva díly ČESKÉ SODY reprízované v hlavním vysílacím čase na ČT1 v rámci vzpomínky na „nejúspěšnější zábavné pořady České televize“. Poté, dne 3. července 2007, napsal Ondřej Štindl v článku „Bývala soda, bývala česká“ v deníku Lidové noviny: „V době, kdy se soda objevila na obrazovkách poprvé, z ní autor těchto řádků zas až tak odvázaný nebyl... Považoval ji za první pokus o příjemně krutou a černohumornou politickou satiru – třeba ne úplně povedený, po kterém jistě budou následovat další, snad lepší, „vychytanější“. Určitě by ho tehdy nenapadlo, že po letech bude u sody před televizí téměř slzet ve vzpomínkách na „zlaté časy“, kdy „to ještě šlo“. Že mu standard toho pořadu bude připadat v kontextu soudobé televizní zábavy fakticky nedosažitelný a myšlenka, že by se někdo o něco podobného pokusil, alespoň jakž takž uspěl a nějaká televize by to navíc odvysílala, veskrze utopická.“

Po Genu Genus

Když se druhý rok cyklus GEN blížil k číslu sto, které jsem sám stanovil jako limit, abych udržel prestižnost výběru, stáli jsme před otázkou, co s cyklem dál. Jeho úspěch předčil očekávání a České televizi začal vytvářet zajímavou databanku, která jak se později ukázalo, byla nejen vhodným archivním zdrojem, ale i základnou příštích nekrologů a zdravic k životním výročím. Byl zájem pokračovat. Navrhl jsem proto druhou část projektu – dalších 99 osobností na další dva roky, ale s novým názvem GENUS, znělkou se symbolem hlubokých kořenů, ze kterých vyrůstá košatý strom a podtitulem „99 českých životů“. Koncepte, délka i okruh autorů zůstal stejný.

Po zkušenostech z prvního cyklu, které ukázaly, že jen díky naší předvídatosti se stihlo natočit svědectví o osobnostech, které už nebyly mezi námi (např. Olga Havlová nebo Ester Krumbachová), snažili jsme se teď přednostně zachytit osobnosti s vyšším věkem nebo ty, o kterých nikdy nic natočeno nebylo. I tady deník Mladá fronta DNES přispíval, již v menším rozsahu, na zvýšené náklady v případě natáčení v zahraničí, které v běžném rozpočtu ČT nebyly zahrnuty. V té době již TV Nova porážela ve sledovanosti Českou televizi, a tak jsme ani my už nedosahovali těch závratných výsledků jako předtím, stále to však v žánru dokumentární tvorby bylo bezkonkurenční. Dá se říci, že to platilo téměř

pro celou tvorbu Febia – v každoročních statistikách nejsledovanějších pořadů roku v žánru dokumentu naše tvorba vždy obsazovala většinu míst v první desítku. Přitom v celkové roční produkci České televize její rozsah představoval jen nepatrný zlomek.

Pořad GEN vyvolal i zájem nakladatelů, a tak v závěru roku 1993 vydalo nově vzniklé olomoucké nakladatelství Hájek a spol. první díl v rozsahu 232 stran, zachycující deset osobností. Křest knihy, za účasti většiny v ní zachycených hrdinů, se odehrál v hospodě „U kalicha“. Mladý vydavatel však přecenil své síly (knihy stála lidových 89 Kč) a do dalších dílů se už nepustil. Stejně to byl mimořádný počín, protože v českých poměrech šlo o první televizní dokumentární projekt v knižní podobě. Později, v květnu 1995, to napravil ve svém vydavatelství Václav Fischer, který ve čtyřech dílech vydal kompletní sestavu 100 osobností cyklu GEN. I křest už byl velkolepější. Začal autogramiádou ve foyeru Stavovského divadla, na kterou před ním čekaly stovky lidí. Taková sestava českých legend se asi ještě nikdy na jednom místě a pohromadě nesešla! Přijela i Olga Havlová a nadšená pořady ČESKÉ SODY mi hned nabízela několik námětů. Kolegové nad nimi však ohrnuli nos. Nabídku do cyklů GEN a GENUS několik oslovených nepřijalo. Vadilo jim pasování do „elity“ nebo prostě nechtěli dovolit vstup do svého soukromí a vyvolat tak pozornost veřejnosti a dalších médií. Mně však projekty GEN i GENUS daly možnost i osobně poznat lidi, se kterými bych se asi nikdy nesetkal. Byla to práce, která mě velmi obohatala. Zároveň se ukázalo, že je to projekt, ke kterému je třeba se vracet. Nekončící národní freska, kterou je třeba doplňovat. Myslím, že to pochopilo tehdy i několik lidí v České televizi a v letech 2001–2002 jsme ho doplnili o dalších 72 portrétů.

Jednotlivé díly z cyklu získaly mnohá ocenění, například Jan Špáta získal Cenu české kritiky za GEN o Jiřině Bohdalové a Vlastimilu Brodském. A režisérka Tereza Kopáčová absolvovala svoje studium na katedře dokumentární tvorby FAMU v roce 1997 diplomovou prací na téma „Cyklus GEN – jeho tvůrci, kritici a diváci“.

Slovenské okno – Okno k sousedům

Ve Febiu pracovalo dost slovenských tvůrců, kteří zde nacházeli příležitost, jakou doma neměli. Situace ve slovenské kinematografii a původní televizní tvorbě byla nesrovnatelně horší, protože tyto oblasti v podstatě přestaly existovat. Rozdělení Československa se v českém televizním vysílání projevovalo hlavně tím, že najednou se informovanost o dění na Slovensku velmi snížila. Pokoušel jsem se uspět s pořadem, který by částečně a aspoň v měsíční periodicitě přinášel pohled na tamní realitu.

Tak vzniklo SLOVENSKÉ OKNO, které po dobu jednoho roku mapovalo pro českou veřejnost slovenské problémy. V rámci úsporných opatření, které se pak staly prokletím veškeré televizní tvorby na několik následujících let, pořad dál nepokračoval. Inspiroval však Pavla Tigrida, který pracoval u prezidenta republiky jako poradce a zabýval se česko-německými vztahy. Pozval mě na schůzku do pracovny ve vile v zahradách pražského hradu, kterou kdysi obýval Gustáv Husák. Chtěl zjistit, jestli bychom nedokázali obdobným pohledem tam, kde se protíná dnešní život Čechů a Němců, vytvořit vlastní cyklus.

V té době se pracovalo na deklaraci česko-německých vztahů a rodila myšlenka Fondu budoucnosti. Pavel Tigris tomu chtěl pomoci. Když jsem se pak s příslušnou dávkou skepse vrátil do střížny Febia, kde na mě čekala jedna režisérka a řekl jsem jí o tomto návrhu – nadšeně vyskočila. Znalá neuvěřitelný příběh dvou sedláků – českého a německého – kteří desetiletí v hraničním pásmu mohli vedle sebe obdělávat půdu, ale nikdy spolu nasměli promluvit a ani se setkat. Pochopil jsem, že myšlenka Pavla Tigrida se dá smysluplně naplnit a navrhl OKNO K SOUSEDŮM. Od začátku bylo jasné, že půjde o jednorázový cyklus – měsíčník na jeden rok. Pavel Tigris původně hledal pro jeho financování sponzora, ale Česká televize se nakonec rozhodla, že cyklus bude financovat sama.

Z obdobného podnětu vznikl i cyklus V. I. P. – VLIVNÍ LIDÉ. V cyklech GEN a GENUS jsme

se vyhýbali podnikatelům, politikům a vůbec lidem, kteří sice v té době měli neobyčejný vliv na život společnosti, ale jejich přínos ještě nebyl zhodnocen. Byl to však jeden článek, který by ve svědectví o té době chyběl. Proto jsem pro něj hledal ale jiný, samostatný způsob prezentace. Česká televize v tom cítila nebezpečí popularizace soukromých firem a zájmů, proto o takový cyklus nestála (dnes vysílá pro podnikatele speciální pořad a představuje je v něm). TV Nova dokumentární tvorbu neuváděla, zbývala jen Prima TV. Cyklus ji zajímal, ale neměla finanční prostředky. Zdroj se našel v agentuře Christian V. I. P., která nakonec sponzorovala 33 dílů a jako jediná ze všech subjektů se kterými jsme kdy spolupracovali, nám k nim ponechala i autorská práva.

V letech 2004–2007 pak vznikly na objednávku jiného zadavatele čtyři série obdobného cyklu 12 ODVÁŽNÝCH pro Prima TV. Představoval menší podnikatele – jako inspirační zdroj pro ty, kteří se ještě neodvážili vzít svůj osud do vlastních rukou.

Kavárna Slavia

Vánoční večírky Febia nebyly jen obvyklou společenskou záležitostí, ale díky slavnostním uvedením předpremiér našich nových pořadů, zajímavým hostům i účinkujícím se podařilo některým z nich stát se i kulturní událostí. Nepochybně mezi ně patřil pátý ročník. Dlouhodobě uzavřená a zdevastovaná legendární pražská kavárna Slavia byla v té době velkým tématem tisku i televize. Jakékoliv řešení v nedohlednu. I já jsem k ní měl svůj osobní vztah, protože se nachází v přízemí školy, ve které jsem strávil pět let, a tak kavárna byla něco jako předsíň, v níž jsem se svými spolužáky denně pobýval nebo jí aspoň procházel. Napadlo mě, že aspoň na tento jeden večer bychom mohli vytvořit iluzi a zprovoznit ji. Nejdříve se zdálo, že je to zcela nerealizovatelná myšlenka. Kavárna byla v horším stavu, než jsem si myslel: zcela zdemolovaná, bez elektrického proudu a vody, bez hygienického zázemí, nábytku i části vytrhané podlahy... Vypadalo to, že i provizorní jednodenní zprovoznění by vyžadovalo nebyvalé finanční náklady, nemluvě o bezpečnostních a hygienických předpisech, které by nám v tom mohly nakonec stejně zabránit. Ale myšlenka byla tak krásná, že jsem s ní vyvolával ve svém okolí nebyvalé nadšení. Známi mi začali nabízet pomoc nebo kontakty – kdo by mohl prostor sponzorsky uklidit, kdo dodat suché toalety, kdo a jak přivést na jeden večer proud. Koncert improvizace vyvrcholil 15. prosince 1995. V slavnostně nasvícené kavárně, plné reflektorů televizních štábů a blesků fotografů, se sešlo přes tisíc lidí a další, kteří nepatřili mezi ty šťastné s pozvánkou a nebylo je už možné do té tlačenice pustit, postávali venku. Operní diva Eva Urbanová zahájila večer národní písní a Hanácké divadlo z Brna pak všechny bavilo písničkami šedesátých let. Pozdě v noci dorazil i Václav Havel, aby si vychutnal chvilku u svého oblíbeného stolu. Poslední hosty se podařilo dostat ven až kolem poledne následujícího dne...

O čem jsme snili

Každý rok jsme nabízeli České televizi kolem desítky námětů na různé cykly a také několik samostatných, analytictějších, větších dokumentů. Česká televize však o naši další tvorbu nestála. Někteří její dramaturgové to zdůvodňovali tím, že „je už dost Febia“. Měli jsme v jejím rozpočtu svůj „šuplík“ s GENEM – a to asi bylo stejně víc, než jiní nezávislí producenti. Objem činnosti, který by ČT měla nakupovat z těchto zdrojů, nikdy nebyl stanoven zákonem nebo vnitřním předpisem ČT, jak je to u některých obdobných zahraničních institucí. Proto vždy šlo jen o dobrou vůli, co ČT převezme z jiných zdrojů a subjektivní rozhodnutí (i když odvolávající se na nějakou komisi), jak tento nevelký rozsah socialisticky přerozdělí mezi všechny nezávislé výrobce, kteří o něj usilovali (ať už měli za sebou jakékoliv výsledky). Neexistoval soubor nápadů, kvality a myšlenek a pokud se vnímala nějaká pestrost, pak jen jako pestrost zdrojů. Když jsem vedoucí jedné tvůrčí

skupiny nabídl námět dokumentu Olgy Sommerové *O čem sní ženy*, šmahem ho odmítla. Nepomohly žádné moje argumenty ani garance. Pobouřilo mě i její zdůvodnění, že ji nezajímají „mluvící hlavy Olgy Sommerové“. Mě zajímaly. Díky šéfredaktorce Aleně Müllerové se toto rozhodnutí podařilo změnit. Dokument *O čem sní ženy* byl pak nejsledovanějším dokumentárním pořadem roku 1999, stal se knižním hitem a mnohokrát se reprízoval. Díky němu se podařilo natočit pokračování *O čem sní muži*, ale k realizaci dílu *O čem sní mládí* už nedošlo.

Nekompetentnost nebyla v České televizi trestaná, ale občas i oceněná. Takovým příkladem je náš pozdější cestopisný cyklus. Když pořad CESTOMÁNIE dosahoval sledovanosti za hranicí dvou milionů a svým dopadem tak převyšoval všechny možné jiné, podstatně nákladnější pořady i jiných žánrů, jeho pověřená dramaturgyně požadovala změnu stylu komentáře, který byl pro ni málo seriózní a výměnu komentátorů, kteří se jí nelíbili (především Bára Štěpánová). Nakonec se o tom skutečně oficiálně rozhodlo na programové poradě generálního ředitele a byla nařízena (!) výměna. Podle smlouvy měl vždy objednatel nárok ovlivňovat dílo a požadovat tvar, který mu vyhovoval. Schopní dramaturgové však věděli, že naše ambice, zkušenosti i výsledky jsou dostatečné, abychom si kvalitu díla uhlídali lépe než oni. Tím spíš, když na straně České televize jsme často ani neměli rovnocenného partnera, který by svá rozhodnutí mohl doložit konkrétními pracovními výsledky hodnými respektu. I v tomto případě dramaturgyně nepochopila, že styl komentáře i výběr hlasů je záměr, zásadní prvek díla, na kterém jsme postavili jeho odlišení od obdobné tvorby. Neuměl jsem si tento pořad představit s klasicky nezábavným textem a obvyklými sametovými hlasy. Bylo však rozhodnuto a nařízení nám bylo oficiálně oznámeno. V takových případech jsem věděl, že se musím obrnit trpělivostí a pracovat s časem. Ve smlouvě byla formulace, že rozpracovaná díla mají být dokončena podle původního plánu. Okamžitě jsme vytvořili velkou rozpracovanost (nebylo to těžké, CESTOMÁNIE se skutečně musela předtáčet s dostatečným předstihem) a argumentovali, že k úpravám a výměně hlasů dojde přesně podle smlouvy. Místo toho došlo za několik měsíců k výměně generálního ředitele a na splnění tohoto požadavku si už nikdo nevzpomněl... Podle reakce některých televizních dramaturgů šlo často otestovat možný úspěch našeho pořadu. Zamítnutí téměř se železnou pravidelností znamenalo velký ohlas (pořad CESTOMÁNIE byl odmítán šest let!). Byly ale i dokumenty, které našly pochopení už na začátku a také patřily k nejsledovanějším pořadům daného roku: *17 měsíců Dagmar Havlové* od Andrey Majstorovičové nebo *Skutečný život na zámku Jána Sebechlebského*, nejproduktivnějšího režiséra Febia.

Jak se žije

Po završení druhé série portrétů osobností jsme už nechtěli přidávat další. Stáli jsme však o udržení svého vysílacího času v České televizi. Febio si mezitím vybuďovalo vlastní technické zázemí – natáčecí techniku, střížny i zvukové studio. Od nápadu po konečné dílo mohlo vše vzniknout přímo v našich místnostech. Byli jsme poprvé absolutně nezávislí na jiných zdrojích a mohli tvůrcům poskytnout nestresující pracovní podmínky. Také jsme už měli svou diváckou obec.

Obnovili jsme znovu myšlenku cyklu „Jak se žije v Česku“ a inovovali koncepci. Princip zůstával: Pohled na nějaký jev, názor, místo, činnost, způsob života, nebo sociální, věkovou, zájmovou či jinou skupinu lidí, vždy ze tří zdrojů, na nichž se odráží náš život tady a teď. Nápad umožňoval využít zkušeností ze všech našich dosavadních pořadů a poskytoval nekonečné variace vytváření historického svědectví o současné společnosti. Nabízel obdobný zdroj příštího čerpání archivního materiálu jako GEN. Stanovili jsme mu proto i stejnou délku, což mu umožnilo pokračovat i ve stejných podmínkách a vysílacích časech. Velkým štěstím pro tento záměr bylo setkání s vedoucím tvůrčím skupiny Josefem Platzem, který sám byl režisérem, a tak ho nejen podporoval a bránil, ale i velmi

dobře mu rozuměl. Při každém projektu jsem totiž myslel na jeho budoucí využití. Nechtěl jsem suplovat publicistická díla, jejichž zpravodajská aktuálnost bude časově omezena, snažil jsem se, aby naše malé dokumenty v toku času přežily a televize se k nim v příhodných chvílích mohla vracet. Proto jsem často vylučoval investigativní a další témata, v nichž jsem tuto určitou nadčasovost postrádal. Česká televize, aniž to žádala, tak získávala díla s neomezenou záruční lhůtou a životností.

Léta, která od té doby uplynula, potvrdila naši předvídavost. Neustálé užívání jednotlivých děl v různých komponovaných pořadech a reprízování při kdejakých příležitostech (často právě i díky patnáctiminutové esenciálnosti) je tak drží na obrazovkách dodnes, aniž by většinou ztratily svou schopnost oslovit diváka. Dokonce patří ve sledovanosti k neúspěšnějším pořadům vysílacího dne. Od 5. 1. 1997 do 15. 4. 2001 bylo odvysíláno celkem 169 děl.

Cyklus JAK SE ŽIJE... musel však být už na samém začátku zbaven části názvu „v Česku“, protože vedení ČT se obávalo diskuse o legálnosti použití tohoto pojmenování naší země. Ukončen byl z důvodů úsporných opatření. Bylo to období, kdy Česká televize celkově snižovala finanční prostředky na původní tvorbu a to se stalo zaklínadlem pro likvidaci všeho, co se někomu nelíbilo, nebo co nepocházelo z jejich vnitropodnikových zdrojů. O vlivu některých pořadů na diváky se toho ví hodně, ale ve Febiu jsem byl svědkem i jejich vlivu na samotné tvůrce. Některá témata jim dovolila sblížit se s prostředím, které do té doby neznali, a důvěrně se potkat se světem a myšlením jiných lidí. Jeden z našich mladých asistentů produkce se pod takovým zásahem duchovního světa, při natáčení o lidech v řádu a misii, rozhodl opustit televizní svět a studovat bohosloveckou fakultu. Nepochybně k nejtalentovanějším kameramanům své generace patřil i mladý absolvent FAMU z bývalé Jugoslávie. Po natáčení mezi piloty letadel se utvrdil ve svém snu a rozhodl se opustit kameramanskou profesi. Vrhнул se do studia a dnes jako pilot řídí letadla jedné letecké společnosti...

Růst Febiofestu

Nápad s Febiofestem jsem na jeho začátku také nedoceníl. Město Praha, s nejlepším technickým i diváckým zázemím a nejrozsáhlejším počtem vysokých škol, nikdy ve své historii takovou akci nemělo (kromě jediného, neúspěšného pokusu). Byly tak tady pro ni nejen podmínky, ale existoval po ní i určitý hlad. Po prvních dvou ročnících bylo jasné, že Febiofest se do této potřeby strefil a měl by pokračovat. Růst Febiofestu způsobilo to, že každý jeho další ročník reagoval na situaci předchozího. Protože zájem neustával a my jsme ho chtěli uspokojit, akce stále narůstala. Začala si žít vlastním životem a vyžadovala lepší podmínky a větší kapacity k uspokojení filmových nadšenců. Divákům časem přestávalo stačit pouhé „nadšenectví“ a chtěli lepší kvalitu organizace, tlumočení, informací. My jsme se topili ve finančních problémech (podíl na zlevněném vstupném jsme nikdy neměli, protože ten zůstával provozovatelům kinosálů) a improvizovali jsme na hranici možností a sil.

Po pěti letech opustil místo ředitele programu Pavel Melounek, protože se začal věnovat vlastní produkční společnosti. Díky němu však už bylo na co navazovat. Od šestého ročníku pak vedení programu na čtyři roky převzala filmová kritička a publicistka Tereza Brdečková, která s námi už předtím spolupracovala jako dramaturgyně některých sekcí. V roce 2003 ji vystřídal Petr Sládeček. Další ročník připravovala Tereza společně s mladým absolventem FF UK Přemyslem Martínkem, který již jako student tři roky spolupracoval s produkcí festivalu. Od roku 2005 pak byl nejmladším ředitelem programu ze všech festivalů u nás. Obklopil se týmem mladých lidí a festival dostal nový dech. V roce 2008 vedení programu převzali zkušení profesionálové Hana Cielová a Štefan Uhrík,

kteří po sedmnácti letech opustili karlovarský festival a ve Febiofestu pro sebe našli novou výzvu. Febiofest vede produkčně od jeho vzniku Simona Machytková a graficky na něm spolupracuje Tomáš Padevět, který festivalu (po Pavlu Lvovi a Aleši Najbrtovi) dává od roku 2000 i celkovou tvář.

Febiofest existoval, a je tomu tak dodnes, především díky soukromým finančním zdrojům. Pro Febio, pod které patřil, to byla velká a nečekaná zátěž, protože rozpočet festivalu muselo spolufinancovat. Až po třech ročnících nás poprvé podpořilo grantem hlavní město Praha, později se podařilo získat i menší státní podporu – ne přímo od ministerstva kultury, ale jen zásluhou poslancecké iniciativy. Když už se dařilo festival držet na nohou, mohl se v září 2002 oddělit a vznikla samostatná společnost s ručením omezeným. Trvalo však ještě chvíli, než začal být Febiofest na Febiu nezávislý. Musel se udělat ještě jeden krok – posunout jeho konání na pozdější termín.

Protože sponzoři často uzavírají své finanční plány až na sklonku roku, byl rozpočet festivalu uzavírán až v předvánočním, nebo dokonce povánočním čase. Tedy v době uzávěrky programu a vyvěšování prvních billboardů... Napětí, které vycházelo z toho, že jsme do poslední chvíle neměli jasné podmínky, ve kterých můžeme pracovat, se odráželo i na mně a často jsem pod jeho vlivem prohlašoval, že další ročník už organizovat nechci. Až přesunutím na konec března vznikl dostatečný časový prostor na přípravu i finanční zajištění a festival se mohl lépe rozvíjet a také profesionalizovat. Ze začátku bylo také těžké zvládat souběžně dvě tak rozsáhlé činnosti, jakými byla tvorba studia a rozrůstající se festival. Proto jsem vedle jeho ukončení zvažoval i jeho přejmenování, aby nebyl natolik spojen s mým studiem a tedy i mým jménem. Doufal jsem, že se mi tím uleví, nebudu za něj pocíťovat takovou odpovědnost a třeba časem bude jednodušší najít někoho, kdo by ho převzal. Hned první distributor, kterému jsem to naznačil, mi tento záměr rozmluvil – název se ihned ujal a dobře fungoval. Také mě přesvědčoval, že taková akce mému studiu sluší, je v souladu s naší činností a určitě bych jednou takového kroku litoval. Byl to předvídavý člověk, dnes mu dávám za pravdu.

Po přesunutí do největšího pražského kina Blaník a dalších kinosálů v okolí Václavského náměstí se Febiofest začal rozrůstat i do regionů. Skomírající kina v nich potřebovala nějakou podporu aspoň formou filmové události, která by jim přivedla diváky. Bylo těžké odmítat, jenže zájem přesahoval naše možnosti – v regionech bylo možné uvádět jen otitulované kopie předpremiérových snímků. Nejen z technických důvodů, ale postupně se snižovala dobrá vůle zahraničních partnerů poskytovat nám nestandardní podmínky na více promítání a také už ne jen za symbolické ceny. Doba hájení budování české demokracie pomalu končila a dostávala se na běžnou úroveň evropských zemí a mezinárodních festivalů.

Po sedmi letech v různých kinech jsme se v lednu 2001 přesunuli do prvního pražského multiplexu. Poprvé zde proběhla i doprovodná hudební akce zaměřená především na world a ethno music – Febiofest Music festival. V následujících čtyřech letech se festival podařilo zprofesionalizovat. Ale nevhodné rozmístění kinosálů, nízká kapacita pokladen a další prostorová omezení od majitele objektu nás nutila hledat dál. Řešení jsme našli v Praze 5 na Smíchově, ve Village Cinemas Anděl, který je jediným pražským dvanáctisálovým multikinem mimo nákupní centrum a se zázemím, které ho činí pro festival téměř ideálním. Zde od roku 2005 dorostl Febiofest v akci, která počtem sálů, projekcí a hlavně diváků patří k největším svého druhu ve středoevropském regionu. Zároveň se rozšířil o dopolední sekci filmů pro děti a mládež – Febiofest Junior festival.

Neformální atmosféra akce i bezprostřední kontakt s diváky nadchnul již mnoho zahraničních hostů, mezi nimiž nechyběly ani některé světové filmové legendy. Jeho specifika – sály zaměřené geograficky pro lepší orientaci laiků v jeho multinárodním a multikulturním obsahu, pravidelná pozornost menšinám (první festival v ČR věnující se od svého

počátku gay a lesbickým filmům), doprovodný hudební festival představující kolem padesáti kapel, nebo dopolední promítání pro děti a mládež přispěly také k tomu, že je již nepřehlédnutelnou každoroční kulturní událostí. A s celostátním deníkem (jako příloha Lidových novin), každodenním televizním zpravodajstvím i druhým samostatným festivalem v další zemi – ve Slovenské republice, je dostupný tak širokému okruhu zájemců, jako málokterá jiná akce tohoto druhu.

Zpověď

Vznikem dvou soukromých komerčních televizí se otevřel další prostor pro publicistiku, ale ne pro dokument, který obě televize odmítaly. Náš pohyb v terénu nám přinášel spoustu dalších podnětů, které jsme v dosavadních cyklech využít nemohli. Mezi ně patřily i neobyčejné příběhy různých lidí, pro které jsme neměli žádné využití. Tak vznikl námět na cyklus ZPOVĚD, který Česká televize začala vysílat od září 1999. Zatímco na začátku spolupráce s námi uzavírala smlouvu na dva roky, v druhé polovině devadesátých let na jeden rok, teď jsme ji získávali jen na období změny programového schématu (září – prosinec nebo leden – červen). ČT pracovala bez dlouhodobé programové koncepce a i když měla ze všech televizí největší rozpočet, byla (co se týká programu) v trvalých úsporných opatřeních. Podle tradičního principu Febia, tedy bez komentáře, vzniklo 39 dílů.

Šlo o velmi silné, autentické příběhy, ale často se stávalo, že jejich aktéři nedokázali, nebo někdy i nechtěli, říct vše, co bylo pro pochopení peripetii příběhu nebo i jich samotných potřebné. Báł jsem se, že tím nejen o něco přicházíme, ale i divák se možná v některých příbězích špatně orientuje. Také na něho často nedoléhá jejich síla a emoce, protože tam někdy chybí pochopení souvislosti. Málokdy se sám hrdina může chválit, nebo naopak, říkat o sobě nepřijemné či bolestivé věci – i když mu to nemusí vadit z úst někoho jiného. Když se objevila naděje, že by mohla vzniknout další série cyklu, rozhodl jsem se podruhé (předtím v CESTOMÁNII) porušit svou dlouholetou zásadu nemít komentář. Ale chtěl jsem to řešit aspoň jinak. Neměl to být hlas, který by působil jako komentátor, ale spíš důvěrně známý člověk, který nám na posezení vypráví, koho potkal a co se dozvěděl. Proto připadal v úvahu jen neherec, ale se schopností takový úkol profesionálně zvládnout a být hlasem důvěryhodným a divákům blízkým. Napadla mě zpěvačka Lucie Bílá, která tento můj záměr přesně splňovala. Měli jsme štěstí. Náš nápad přijala a dalších 19 dílů provázela příběhy lidí svým vyprávěním.

Cyklus tak doplnil již vzniklou velkou knihovnu obrazů doby. Od jejich prvotních reflexí v OKU, přes elitu v cyklech GEN a GENUS, troj pohledy na různé lidi a jevy v JAK SE ŽIJE... až po obrazy nepřízné lidských osudů. I tady se podařilo několik předvídavých dramaturgických kroků, mezi něž určitě patří zpověď herečky Heleny Růžičkové, natočená těsně před její smrtí. Jiný portrét – dívky bez rukou a nohou – vyvolal takovou vlnu solidarity, že jí to pomohlo zlepšit životní podmínky.

Cestománie

Přesně po šesti letech od prvního námětu se odhodlala Česká televize přijmout náš cestopisný cyklus CESTOMÁNIE (v roce 1993 nabízený jako „Atlas“). Nikdo, ani náš dramaturg, si na začátku nedokázal představit, jak chceme každý týden přinášet dokument z jiné země světa a jiného kontinentu, jak to lze logisticky i finančně zvládnout. Věděl jsem, že toto je projekt jen pro určitou část našich tvůrců. Pro ty, co jsou schopni vzít do jedné ruky batoh, druhé kameru, kteří mají kuráž vrhnout se do dobrodružství, kde dopředu téměř nic nebude jasné a zabezpečené. Byl to úkol pro improvizátory, tvůrce s citem přímo v akci odhadnout a zachytit její potenciál. Štáb většinou vyjížděl ve dvojici: režisér a kameraman. Ideální byla kombinace kameramana a režiséra v jedné osobě a s ním tlumočnick znalý dané země. Měli zabezpečenou letenku, připravenou určitou trasu a většinou

navázané nebo aspoň doporučené nějaké místní kontakty. Uspěli ti, co se nebáli žádných podmínek ani problémů. Počet tvůrců, kteří tyto nároky byli schopni unést, se tak nakonec zúžil asi na deset. Byla to práce jen pro ty, kteří si dokázali poradit s nebezpečím na cestách, náročnou organizací natáčení plnou nepředvídaných situací, rozhodováním v časové tísní a s limitovanými finančními prostředky. Nešlo jen o krádeže, poruchy techniky a obvyklé problémy v turisticky málo navštěvovaných místech, ale především o psychickou odolnost: Například v Íránu byl náš štáb místními úřady uvězněn, po natáčení mezi bývalými lidojedy na tajuplném indonésckém ostrově Siberut se musel štáb finančně vykoupit a po jeho odchodu toto místo spláchla a totálně zničila vlna tsunami, nebo po návratu našeho štábu z jižní části Mexika zasáhl oblast hurikán Stan a následné záplavy vymazaly z mapy původní indiánské vesničky s unikátní kulturou, které jsme natočili jako poslední filmaři...

Tomu všemu nejlépe odolával režisér Ján Mančuška, který by nejproduktivnějším autorem cyklu. Na své cesty často vyrážel se zkušeným cestovatelem Rudolfem Švaříčkem. Při natáčení na Bismarckově souostroví skončili v bohem zapomenuté vesnici v rozlehlém pralese. Domorodý průvodce i místní jim několik dnů tvrdili, že k nim každou chvíli má pro ně přijet auto a pod nejrůznějšími záminkami od nich chtěli víc a víc peněz. Nakonec v obavě o své životy oba cestovatelé tajně v noci vesnici opustili a nebezpečným nočním pochodem pralesem se vydali hledat pomoc. Druhý den pochodu narazili na cestu a později i na auto. Nejvíce ale byl ohrožen díl o Jemenu. Místní úřady nejprve na tři dny zadržely kameru a před odletem domů zabavily i natočený materiál. Naštěstí syrský původ režiséra Morise Issy i jeho znalost arabštiny techniku a kazety zachránily. Díl s názvem *Jemen: Zastavený čas* hned vzápětí vyhrál Hlavní cenu za nejlepší režii na 4. ročníku mezinárodního festivalu Tourfilm 2001 v Bratislavě.

Pochopitelně, v takovém druhu dokumentu nebylo možné vyloučit komentář, a tak jsem chtěl aspoň najít jinou formu, než která se běžně vyskytovala v pořadech tohoto druhu, a také nezvyklé, ale přitom divákovi známé hlasy. V komentáři často vyjadřují svoje pocity nebo komentují dění v obraze, a to vyžadovalo vyvolat u diváka k hlasům určitou důvěru. Kombinace Mirka Vladyky a Bary Štěpánové tohle splňovala. Po počátečních pochybnostech a boji s Českou televizí o jejich výměnu se stali zcela neodmyslitelným prvkem, který nepochybně přispěl k popularitě cyklu.

Česká televize také pochybovala o místě CESTOMÁNIE v programu. Původně navrhovala nějaký podvečerní vysílací čas. Nebyla schopna uvažovat jinak než jak obvykle tyto žánry uvádí. Ani po prosazení pořadu na pondělní večerní čas si to pak nedokázala představit ve spojení s českým seriálem, který byl vysílán předtím. Tam měl navazovat obvyklý publicistický pořad. Nakonec se podařilo ho zařadit přímo za pondělní seriál, se kterým, vzhledem ke své české původnosti a zábavnosti, vytvořil silnou kombinaci. Pondělní večer byl pak dlouho jediným dnem v týdnu, kdy žádná komerční televize nedokázala ve sledovanosti Českou televizi porazit.

Tuto obyčejnou českou cestovatelskou improvizaci pravidelně sledovalo na ČT1 kolem jednoho a půl milionu diváků, čímž porážela i většinu nejatraktivnějších titulů, včetně zábavných pořadů nebo zahraničních filmů uváděných v sobotním „prime time“. Obliba pořadu byla tak velká, že za celou tu dobu šesti let sledovanost zřídka kdy klesla pod 30 % (vícekrát přesáhla i 45 % diváků) a v programovém schématu ČT patřila CESTOMÁNIE každý týden mezi 5 nejsledovanějších pořadů týdne! Televize Nova se snažila tuto pondělní dominanci narušit a vyzkoušela různé programové tituly, jenže neuspěla. Tehdy jsem poprvé dostal nabídku, abych s pořadem přešel k nim. Bylo mi jasné, že víc než o samotnou CESTOMÁNII jde o rozbití pondělního programu ČT. Ale také jsem nepovažoval za vhodné nedokončit seriál tam, kde začal a zanechat po sobě něco nekompletního. Chtěl jsem, aby ČT, tak jako v případě jiných cyklů, které jsme pro ni vyráběli, měla kompletní cestopisnou knihovnu.

Na jaře 2004 jsem začínal být nervózní, protože ČT oddalovala jednání o smlouvě na podzimní pokračování CESTOMÁNIE. Nebylo to sice nic zvlášť nezvyklého – v ČT jsme v posledních letech podepisovali smlouvy téměř vždy na poslední chvíli. Samozřejmě, vždy jsme ale přitom museli mít dávno natočeno a odevzdáno i několik dílů do vysílání, protože programová uzávěrka čekat nemohla. Ale když jsem nechtěl přijít o šanci vysílat, musel jsem Českou televizi takhle uvěřovat. I teď už jsme natáčeli další díly, protože nekratší lhůta, abychom zabezpečili vysílání, byla v tomto náročném případě aspoň čtvrt roku. Na jedné schůzce v ČT jsem byl dotázán, jestli bychom nebyli schopni CESTOMÁNII vyrábět levněji. Její rozpočet byl již dvakrát snižován, a tak jsem vysvětlil, že možné je všechno, ale těžko to půjde bez dopadu na kvalitu. Pokud každou zemi poctivě projedete, jak jsme to dělali my (někdy i několik tisíc kilometrů), neochuzujete motivy, ani délku natáčení a systematicky postupně pokrýváte všechna bílá místa planety a nejen turistické destinace, kam se lze laciněji dostat i pobýt – pak se ušetří méně. Jakési cestopisy, které Česká televize v té době také realizovala, kde se žertovalo půl hodiny na známé pláži nebo v jednom městě, nešlo srovnávat s náročností naší realizace. Ale také s pozdějším využitím, protože komické scénky vycházející třeba ze situace na české politické scéně, sotva umožní takový pořad prodat do zahraničí, nebo jej za pár let reprízovat. CESTOMÁNII jsme poskytovali s časově a teritoriálně neomezenou záruční dobou. Pro Českou televizi se pak stala zajímavou, kromě velmi sledovaných premiér a častých repríz, i svým úspěšným prodejem do zahraničí (Severní a Jižní Amerika, Evropa, Asie).

Na konci června, při pobytu na jednom zahraničním filmovém festivalu, mi telefonicky bylo oznámeno, že s CESTOMÁNII, jedním ze svých nejsledovanějších pořadů České televize té doby, vedení již nepočítá. Vzápětí byla nahrazena plagiátem jiné firmy, která nepokračovala v pokrývání destinací, které v našem cyklu ještě zaznamenány nebyly, ale začala točit to samé, co už ve svém archivu ČT od nás měla...

Velká rozpracovanost již natočených nových dílů mi hrozila krachem a já musel rychle najít nějaké řešení. Bylo pouze jediné – zkusit oživit nabídku Novy. Televize Nova reagovala rychle, slušně, profesionálně. Vznikla NOVÁ CESTOMÁNIE, která měla 85 pokračování. Neodešli jsme tedy „za lepší nabídkou“, jak to komentoval tiskový mluvčí ČT. Měli jsme stejné podmínky, jako kdysi v České televizi, protože Nova je samozřejmě znala.

Po několika letech nakladatelství Kartografie zpracovalo na motivy tohoto pořadu knižní verzi a dosud vydalo 4 díly. Cyklus byl uveden v několika dalších zahraničních televizích a některé díly vyšly také jako příloha časopisu „Koktejl“.

21 pohledů

Posledním projektem, který měl být i časově nejdelší (natáčení v průběhu asi deseti let), byla myšlenka dvou žen – Heleny Brabencové a Zdeny Žárské z Magistrátu hlavního města Prahy – zaznamenat toto město z různých úhlů a pohledů. Několik obdobných cyklů o jiných metropolích již vzniklo v zahraničí. Hlavní město Praha pořizovalo v minulosti archiv videozáznamů ze svých schůzí, ale žádné jiné systematické a smysluplné svědectví nevytvářelo. Navíc, na rozdíl od podpory jiných oblastí kultury, audiovizuálním aktivitám věnovalo jen minimální prostředky i pozornost. Hned mě napadlo, že nestor českého filmu Otakar Vávra natočil již v roce 1934, jako jeden ze svých prvních filmů, dokument *Žijeme v Praze*. Nabízela se tak dokumentaristicky jedinečná možnost, aby se právě on po skoro sedmi desetiletích znovu s kamerou na stejná místa v Praze podíval. Obdobný princip měl nabídnout další pohledy různých filmařských osobností a umožnit vzniknout pestré mozaice různých výpovědí, motivů a obrazů míst, dokládajících pro současníky i budoucí generace jedinečnost tohoto měnícího se města.

V průběhu čtyř let (2002–2005) vzniklo celkem šest dílů, na nichž se podíleli tvůrci různých generací. I tady byla záměrem freska, jejíž smysl, rozsah i poselství mohly vyniknout

až v celku. Rozhodnutím ředitele Odboru kultury, památkové péče a cestovního ruchu Magistrátu hlavního města Prahy v tomto projektu nepokračovat, vyšla práce nazmar a z fresky zůstal jen úlomek. V dějinách Febia jde o první případ, kdy jsme svou práci nedokončili a svůj záměr nemohli doložit konečným výsledkem.

Febio TV

V době tisku těchto řádků uplynulo od vysílání prvního pořadu Febia právě šestnáct let. Ale ve skutečnosti jde o procházku jen patnácti roky – ten další už bylo Febio bez práce. Na jaře 2004 jsem se poprvé setkal s Petrem Sládečkem nad myšlenkou projektu vlastní televize. Začalo se mluvit o digitalizaci, která by umožnila vznik nových frekvencí a tedy i televizních stanic. Tato myšlenka se v mém okolí objevila již v minulosti a to vždy v situacích, kdy jsme poníženě někde klepali na dveře a pokoušeli se někoho přesvědčit o našich nápadech. Když nás odmítali a chtěli jen již zaběhnutou práci. Když jsme nemohli nikdy naplno prokázat náš potenciál, protože jsme mohli vytvářet jen to, co si u nás někdo objednal. Když jsme vybudovali kolem sebe jeden z nejkvalitnějších týmů tvůrců a časem jim neměli co, navíc adekvátního jejich talentu, nabídnout. Když jsme viděli neschopnost a nekonceptnost u našeho odběratele. Když jsme v České televizi nepotkávali vizionáře, ale lhostejné úředníky vyhýbající se jakémukoliv problému a narušení pohodlného stereotypu.

Tehdy jsme žertovali: Mít tak vlastní televizi! Ale nebral jsem to nikdy vážně a ve skutečnosti jsem se touto myšlenkou nikdy více nezabýval, protože jsem ji nepovažoval za vskutku reálnou. Až do chvíle, když jsem sám začal pocíťovat, že s Febiem se dostávám do stojatých vod, které není v mých možnostech rozhýbat. Kdy jsem začal zvažovat, jestli v takové situaci raději činnost studia neukončit. Toužil jsem udělat daleko víc, než jaká byla naše limitovaná příležitost, ale nebylo kde. Febio mohlo působit jen v České televizi.

Právě tehdy se mě jedna moje kamarádka, pracující v mediální agentuře, dotázala u kávy, jestli už pracuji na projektu své televize a s kým. Zarazil jsem se. Proč bych to měl dělat? A jak? Pateticky mi odpověděla: „A kdo jiný, když ne ty? To chceš do konce života dělat jen portréty nebo cestopisy?“ Myšlenka mi dlouho vrtala v hlavě, až jsem tak, jako kdysi, hledal odpověď na tento bláznivý nápad u Petra Sládečka. A stejně jako v případě ČESKÉ SODY ani tentokrát neváhal ani chvíli a řekl, že je to nejlepší krok jaký můžu udělat, a pokud budu chtít, pomůže mi s tím. Na podzim 2004 bylo vyhlášeno licenční řízení na nové digitální frekvence. Proces se nekonečně táhl až do dubna 2006. Události, které se mezitím odehrály kolem ukončení naší spolupráce s Českou televizí potvrzovaly správnost záměru.

Přesně čtrnáct let poté, co jsme poprvé vstoupili s naším pořadem na obrazovku, tedy 4. 4. 2006, byla Febio TV udělena licence. Nejdříve mi někdo napsal sms s touto nepotvrzenou informací. Zapnul jsem rádio a za chvíli už to bylo ve zprávách. Do kanceláře vtrhnul natěšený dramaturg Honza Smrž se zapnutou digitální kamerou a zachycováním první reakci. Necítil jsem nic. Tak, jako po celou éru Febia jsem se pohyboval mezi euforií a depresí, i teď v první chvíli na mne dopadla spíš tíha velké zodpovědnosti. A strach, jestli to skutečně dokážeme, jestli se to podaří dotáhnout do konce. Už to není, jako kdysi při vzniku Febia, pouze o mé vůli a přesvědčení. Jde o velkou investici a tedy i závislost na rozhodnutí toho, kdo mi ji poskytne.

Ziskáním licence skončila i spolupráce s Novou. Stali jsme se stávajícím televizím příštími potenciálními konkurenty, a tak už ani nemělo smysl zkoušet jim něco nabízet. Další dva náhodné minicykly TÁTA JAKO MÁMA a VELCÍ A MALÍ, které v letech 2006 a 2007 ještě odvysílala Česká televize, nám v pravém slova smyslu nepatřily a ČT je ani nefinancovala. Pouze byly v souladu s naší obsahovou a autorskou linií – ale vznikly jako zakázka pro Ministerstvo práce a sociálních věcí.

Soudní zablokování všech nových licencí oběma komerčními televizemi nabouralo vše, co bylo připraveno. Od lidí po investici. Monopolní trh, čas a únava začaly pracovat proti nám. V listopadu 2007 byl přijat zákon, který tuto situaci řeší náhradními licencemi. Nejasnost a nezávaznost termínů přechodu z analogového na digitální vysílání, a tím i jeho dostupnost divákům, je však pro plnoformátový kanál, jakým Febio TV chtělo být, velkou překážkou pro nalezení financování svého nákladného záměru. Boj však neskončil. Končí jen moje procházka jednou tvůrčí trasou mého života.

Ztráty a nálezy

Febio vzniklo v období, kdy pro to byla mimořádně vhodná společenská situace i nálada. Jedním z posledních činů úspěšného Krátkého filmu Praha, než pak postupně opustil svoji činnost, byla spolupráce s Febiem. Pomohlo nám to vzniknout a postavit se na nohy. Ale bez České televize by nedošlo k našemu rozvoji. Nepochybně bylo štěstí, že ji v té době vedli lidé, kteří měli dostatečné schopnosti, cit i ambice a dokázali přijmout, i když často s výhradami, naše myšlenky. Později to už bylo čím dál těžší s něčím novým přijít. Po době nadšení přišla doba televizních jistot. Febio takovou jistotou pro Českou televizi dlouho bylo – jak nasvědčuje i její vlastní hodnocení v každoročních výročních zprávách. Problémem spolupráce s veřejnoprávní institucí však bylo to, že lidé, kteří v ní zůstali pracovat většinou nenašli jinou příležitost na volném trhu, a tak se sveřepě drželi možnosti, které měli jen v ní. A ona jim je garantovala, podle lety zaběhnutého pravidla, že tento podnik jim patří. Někteří z nich proto nebyli nadšeni, že se přesto museli s nějakým soukromníkem dělit o své příležitosti, byli vystavováni přímé konkurenci a jejich výsledky srovnávány s našimi. I když pro jiné z nich to mohla být zase výhoda, že zatímco naše tvorba byla na očích a tedy i vystavena zodpovědnosti a možnosti kritiky, oni mohli ve vysílacích časech mimo pozornost odvést nesčetné množství lehce odbytých, ale dobře honorovaných práce... Také některé tržní mechanismy do České televize nedorazily – nikdy se nehodnotila úspěšnost pořadu v poměru náklady versus sledovanost. Pokud stejně dlouhý dokument s dvoumilionovou sledovaností stál více než obdobný s desetkrát menší sledovaností – byl ten první pro ni drahý. Cenou toho druhého argumentovala, jak je pro ni výhodnější (tímto zdůvodnila např. pozdější zrušení pořadu CESTOMÁNIE a nahrazení jeho padělkem). Také hodnocení pořadu s potenciálem reprízovanosti nebo prodeje do zahraničí s pořadem, který jedním odvysíláním přestal existovat, bylo ve prospěch toho druhého. Česká televize si žila ve svém světě tzv. vnitropodnikových cen a přefakturací, které neměly nic společného se světem za jejími zdmi, a svými zaběhnutými stereotypy, které nešlo změnit. Touto svou vnitropodnikovou ekonomikou, která neměla logiku tržního systému, pak často i argumentovala při vytváření rozpočtu příslušných pořadů a používala ji jako vhodný likvidační nástroj. Ale my, vzhledem k veřejnoprávnosti našich pořadů (jak uvedl jeden novinář: „Jejich problém byl v tom, že pořady Febia byly veřejnoprávnější než veřejnoprávní televize“) jsme neměli kam jít. Museli jsme se podřizovat nejen jejím finančním možnostem, ale i vkusu a diktátu odevzdání všech autorských práv k neomezenému a bezplatnému užití.

To, co nás udrželo tolik let na obrazovce byli diváci, tedy jen naše výsledky sledovanosti. Pokud nebyly nadprůměrné, pak málokdy vybočoval některý náš program z přísného standardu, který jsme si hlídali. Díky sledovanosti našich pořadů, které málokdy dosahovala jiná původní česká tvorba tohoto žánru, ani nebylo možné případné zrušení spolupráce s námi veřejnosti zdůvodnit. Pro to se až později našlo zaklínadlo: peníze (i když se vzápětí zvýšily koncesionářské poplatky a ČT má dnes k dispozici takové finanční podmínky, jaké za celých 16 let našeho působení nikdy neměla). Může se zdát, že České televizi jsem v těchto vzpomínkách věnoval příliš velký prostor. Jenže téměř devadesát procent naší tvorby je spojeno s ní, a proto měla na existenci a vývoj Febia

zásadní vliv. Ambice vytvořit si vlastní, na jiné televizi již nezávislý prostor, tak byla logickým vyvrcholením. I s rizikem, že záměr vlastní televize nemusí vyjít, nebo se může stát sebezníčajícím.

Po procházce

Když se při příležitosti desátého výročí Febia sešla na začátku dubna 2002 ve slovenské restauraci „Paulíny“ většina lidí, která s ním byla někdy spojena, zapůjčil jsem si z televizního fundusu slovenský kroj a vítal je v něm i s valaškou. Většina hostů mě v první chvíli nepoznala – stačilo, abych změnil oděv a viděli někoho jiného. To byl i klíč celé naší tvorby – být jiní. Mnoho tvůrců právě toto naše snažení dovedlo k výsledkům, které předtím neměli, mnoho kolegů právě z toho důvodu u nás pracovalo, protože umělecký výsledek byl vždy důležitější než ekonomicky přínos.

Febio natáčelo nejen s lidmi, kteří dnes už mezi námi nejsou, ale točili pro něj také tvůrci, kteří s ním spojili závěr svého života. Dlouhá léta patřili k našim největším režisérským oporám legenda českého dokumentárního filmu Jan Špáta a legenda slovenského dokumentárního filmu Ján Piroh. Oba dva skvělí kameramani i režiséři. Ján Piroh dokonce ve Febiu doslova prožil poslední léta svého života, protože při svých pobytech v Praze většinou přespával přímo ve střížně vedle svého natočeného materiálu... Nelze zapomenout ani na režiséry Pavla Kouteckého a Milana Maryšku nebo na publicistku Irenu Gerovou, stejně jako na Zeno Dostála. Také patřili k těm pozoruhodným osobnostem, které svým pohledem obohatily naši tvorbu.

Tvorba Febia získala různá ocenění na festivalech a přehlídkách u nás i v zahraničí a také několik oborových cen (např. v roce 2004 televizní cenu „Elsa“ udělovanou ČFTA za nejlepší dokument roku pro pořad CESTOMÁNIE).

Pro hodně Čechů žijících v zahraničí byla dlouhou dobu jednou z mála audiovizuálních zpráv o životě doma, protože jsme kolekce našich pořadů poskytovali na vlastní náklady našim zastupitelským úřadům a kulturním střediskům. Na Slovensku o ní bylo téměř stejné povědomí jako v Čechách – i když jsme už nebyli dostupní v tamní televizi. Podle našeho formátu dokonce Slovenská televize vysílá od jara 2008 vlastní GEN.SK – jsme tak první český dokumentární projekt licencovaný do zahraničí.

Měl jsem štěstí na lidi, kteří se mému snažení snažili porozumět a pomoci mi. Takovými byli vlastně všichni, kteří do této knihy přispěli svou reflexí. Ale nejdodanější byli mí dramaturgové a moje asistentky. Bez nich bych sám nedokázal nic.

Jen málo českých režisérů, kameramanů, stříhačů a zvukařů devadesátých let neprošlo Febiem. Vzpomínám si však jenom na tři z nich, se kterými jsme si neporozuměli. A pak na dva asistenty produkce, kteří museli odejít nedobrovolně, protože byli přistiženi při neetickém jednání. Ani v jednom případě to však nebyla pro Febio ztráta.

Pokud jsem v těchto vzpomínkách na někoho zapomněl, nebo něčemu nevěnoval takovou pozornost, jakou by si jeho přínos Febiu zasloužil, pak to nebyl záměr. Svoje vzpomínky jsem se snažil soustředit hlavně na tvorbu. A pak, šlo o tak intenzivně prožitých šestnáct let, o takové množství zážitků a lidí, o takovou záplavu pocitů a vjemů, že jsem se tím někdy probíral velmi těžko.

V mém životě se mi splnilo možná více snů než jsem měl. Někdy se jim bráním, abych nebyl zklamán. Někdy se raději dívám pod nohy než do oblak, abych si nenatloukl. Někdy mám pocit, že je lepší dějiny Febia ukončit než poškodit činností a tvorbou, která by nemohla obstát vedle té bývalé.

Ve Febiu dosud vzniklo téměř 1 200 pořadů různých délek i žánrů. Doslova z ničeho byl vybudován mezinárodní filmový festival, který do této chvíle dosáhl již patnácti ročníků a ve statistikách překonal návštěvnost 140 000 diváků během jednoho týdne. Vyšlo několik knih, proběhly desítky dalších jedno- nebo vícerázových akcí u nás i v zahraničí. Čas

je neúprosný, a tak se možná na mnohé z toho v příštích letech zapomene, naše tvorba i jiné aktivity budou překonány dalšími. Jedna reálná stopa se mi povedla otisknout ve znělce cyklu GEN. Jde sice o otisk v písku, ale videozáznam má tu výhodu, že ji vítr už nemůže odváť.

I tato kniha je takovým troufalým pokusem zachovat svědectví o jedné době, jejímž produktem bylo i studio Febio a jeho tvorba. Nebo naopak?

FERO FENIČ

REŽISÉR A PRODUCENT

FERO FENIČ / 1951



Z východoslovenské vesničky Nižná Šebastová, přes střední školu v Prešově, katedru novinářství FFUK v Bratislavě, zamířil na katedru dokumentární tvorby FAMU v Praze. Jako režisér debutoval ve Slovenské filmové tvorbě Koliba v Bratislavě krátkým snímkem *Diadém*. Film patřil k nejoceňovanějším krátkometrážním snímkům roku 1979. Další dokument *Tam a zpět* už byl zakázán a po „sametové revoluci“ byl v roce 1990 oceněn na Festivalu čs. filmů v Bratislavě jako nejlepší dokument let 1989–1989. V roce 1984 natočil ve filmovém studiu Barrandov svůj autorský celovečerní debut *Džusový román*, který postihl obdobný osud – do omezené distribuce se dostal až po pěti letech. Většinu z tohoto období nesměl tvořit a živil se jako turistický průvodce. Jeho druhý celovečerní film *Zvláštní bytosti* (podobenství o pádu totality) vznikl ve FS Barrandov na konci roku 1989. Celkem natočil cca 30 krátkometrážních snímků, 2 středometrážní a 4 celovečerní (včetně slovenského TV filmu *Brehy nehy* a celovečerního stříhového snímku *Česká soda*). V letech 1990 až 1994 působil jako vedoucí pedagog na FAMU v Praze. V roce 1991 založil vlastní filmovou a televizní společnost Febio, kterou vede dodnes. Stalo se největší nezávislou dílnou původní autorské tvorby u nás, v níž se dosud vyprodukovalo kolem 1 200 krátkometrážních snímků. V roce 1993 založil mezinárodní filmový festival Febiofest, který se zařadil mezi největší akce svého druhu ve střední Evropě. V dubnu 2006 získal pro svůj televizní projekt licenci k vysílání plnoformátové Febio TV. Po Pavlu Tigridovi je druhým nositelem „Ceny 1. června 1953“ udělované „za prosazování demokracie a důslednou obhajobu lidských práv prostřednictvím tisku, rozhlasu a televize“.