

**Univerzita Palackého v Olomouci**

Filozofická fakulta

Diplomová práce

***Dokumentární hlas ve vybraných  
filmech Romana Vávry***

Bc. Eliška Sedláčková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Dokumentární hlas ve vybraných filmech Romana Vávry* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci 3. 12. 2018

.....

podpis

## **Poděkování**

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování mému vedoucímu diplomové práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za odbornou pomoc, podnětné připomínky a vstřícnost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Romanu Vávrovi za vstřícnost a pomoc při získávání potřebných materiálů a informací. Dále také rodině za podporu a trpělivost, kterou se mnou měli v průběhu psaní diplomové práce.

.....

podpis

## Obsah

Úvod.....	5
1. Vývoj dokumentárního filmu po 2. světové válce .....	8
<input type="checkbox"/> <i>Autorské dokumenty ve Francii</i> .....	10
<input type="checkbox"/> <i>Jean Rouch a etnografický dokument</i> .....	10
<input type="checkbox"/> <i>Direct Cinema</i> .....	11
<input type="checkbox"/> <i>Mockument</i> .....	12
<input type="checkbox"/> <i>Dokudrama</i> .....	13
<input type="checkbox"/> <i>Dokufikce</i> .....	13
2. Rozdíl mezi dokumentárním a hraným filmem.....	14
3. Současné teorie dokumentárního filmu.....	17
4. Metodologie .....	22
5. Roman Vávra.....	30
6. Výběr dokumentů a jejich institucionální zázemí .....	33
7. Bylo, nebylo .....	35
8. Bitva o život .....	40
9. Jak jsem se zbláznil.....	48
10. Karel IV.....	52
11. Valdéz, ráj velryb .....	58
12. Trafačka – Chrám svobody .....	65
13. Století rádia .....	73
14. Kronika králů.....	79
15. Jako bychom dnes zemřít měli .....	84
16. Klackovitý architekt Martin Rajniš.....	90
Závěr.....	95
Anotace.....	100
Annotation.....	101
Obrazová příloha .....	102
Literatura .....	112
Filmy .....	118

## Úvod

Náplní diplomové práce je určit dokumentární hlas ve vybraných dokumentech českého režiséra Romana Vávry. Práce je strukturovaná od obecných informací, ke konkrétním dokumentárním filmům. První část vyhodnocuje teoretickou a historickou literaturu, týkající se filmových dokumentů. Kde čerpám informace převážně z knih Rudolfa Adlera *Cesta k filmovému dokumentu*<sup>1</sup>, Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Dějiny filmu*<sup>2</sup> a *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*<sup>3</sup>, Guye Gauthiera *Dokumentární film, jiná kinematografie*<sup>4</sup>, Rogera Odina *A semio-pragmatic approach to the documentary film*<sup>5</sup> a Carla R. Plantinga *Rhetoric and representation in nonfiction film*<sup>6</sup>. Zahrnuji zde obecné informace o vývoji filmového dokumentu. Uvádím základní teoretické termíny a zabývám se odlišnostmi dokumentárního filmu od filmu hraného, přestože je mnohdy těžké dokumentární film od hraného odlišit a není obvyklé, že by se režiséři zabývali jak hranou, tak dokumentární tvorbou zároveň. R. Vávra se však pohybuje právě na této hranici a prolíná své filmařské zkušenosti z hraného filmu do dokumentárního a naopak. Z těchto důvodů v práci zmiňuji také hraný film. Dále věnuji pozornost různým pohledům na dokumentární film od světových filmovým teoretikům jako jsou Guy Gauthier<sup>7</sup>, Carl R. Plantinga<sup>8</sup> nebo Bill

---

<sup>1</sup> ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. 90 s. ISBN 80-85883-72-4.

<sup>2</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>3</sup> THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>4</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 8073310236.

<sup>5</sup> ODIN, Roger. *A semio-pragmatic approach to the documentary film*. In: BUCKLAND, Warren. (ed.) *The Film spectator. From sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, 258 s. ISBN 9789053561706.

<sup>6</sup> PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. 251 s. ISBN 0-521-57326-2.

<sup>7</sup> Guy Gauthier (9. března 1930, Saint-Benoît, Francie – 20. března 2010) je francouzský filmový kritik a teoretik. Nejvíce se věnuje dokumentární kinematografii.

Nichols<sup>9</sup>. Poté konkrétně stanovuji metodologii práce odvozenou od teorie Billa Nicholse. Rozepisuji, jak Nichols definuje dokumentární film a jaké mody dokumentárního filmu rozlišuje. Před samotnými analýzami ještě představuji životní dráhu režiséra Romana Vávry od jeho dětství a rodinného zázemí, přes studium až po dosažené dosavadní úspěchy. Jedná se o krátké představení autora, abych jej uvedla do kontextu. Zde jsem vycházela z knihy Martina Štolý *Český film režiséři – dokumentaristé*<sup>10</sup>, z které jsem částečně čerpala informace. Další informace jsem získala z osobního kontaktu s Romanem Vávrou. Dostatečné množství literatury o tomto žijícím autorovi totiž není dostupné.

Druhá rozsáhlejší část diplomové práce je analytická, protože analýzy jsem si zvolila jako hlavní náplň práce. Analyzuji zde deset vybraných dokumentů, z dokumentární tvorby Romana Vávry řazených chronologicky od počátku jeho tvůrčí činnosti do současnosti. Režisér se sice do povědomí širší veřejnosti dostal jako režisér dvou hraných celovečerních pohádek *Čert ví proč* (2003) a *Škola princů* (2010), přesto považuji jeho dokumentární tvorbu za zásadnější. Cílem diplomové práce je pomocí analýz postihnout základní rysy autorské tvorby dokumentárních filmů Romana Vávry. Na základě těchto analýz vybraných dokumentů chci dokázat, jak všestranný tvůrce to je a jak přistupuje k určitým tématům, která za svou dosavadní činnost zpracoval. Analýzy mají také prokázat originalitu režisérova dokumentárního stylu. K tomuto účelu přiřazuji dokumenty k jednotlivým modům podle Nicholsovy teorie a vyvozují závěry o jeho autorském stylu. Záměrně jsem zvolila tematicky odlišná díla, aby bylo zřejmé, jak se liší nebo shoduje autorův přístup k jejich zpracování. Konkrétně se jedná o tyto dokumenty: *Bylo, nebylo, Bitva o život, Jak jsem se zbláznil, Karel IV., Valdéz, ráj velryb, Třafačka – Chrám svobody, Století rádia, Kronika králů, Jako bychom dnes zemřít*

---

<sup>8</sup> Carl R. Plantinga je profesor filmu a médií na Calvin College, píše o tématech ve filmu a mediální historii a teorii.

<sup>9</sup> Bill Nichols (nar. 1942, USA) je americký filmový kritik a teoretik nejlépe známý pro svou průkopnickou práci jako zakladatel současné studie dokumentárního filmu.

<sup>10</sup> ŠTOLL, Martin a kol. *Český film režiséři - dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009. 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3.

*měli, Klackovité architekt Martin Rajniš. Výběr filmů také ukazuje, že se Roman Vávra nespécializuje pouze na historický dokument nebo dokumenty o přírodě. Jeho tvorba je široce záběrová od zakázkových dokumentů pro Českou televizi až po expediční snímky s potápěčem Alexandrem Dlouhým. Zabývám se také tím, do jaké míry je jeho styl ovlivněn požadavky instituce, pro kterou Vávra dokument zpracovává a snažím se zmapovat i reakce diváků na jeho tvorbu.*

## 1. Vývoj dokumentárního filmu po 2. světové válce

Koncem druhé světové války většinu dokumentární tvorby produkovaly velké instituce, jako je například organizace Pathé, která se věnovala hlavně tvorbě zpráv. Hollywoodská studia zase vyráběla pro kina týdeníky a zpravodaje. Státní agentury podporovaly v mnoha zemích produkci výukových a propagačních dokumentárních filmů pro školy, ale i civilní organizace. Velké korporace jako Shell Oil naopak sponzorovaly filmy, které propagovaly nejrůznější produkty, například Flahertyho lyrický *Příběh z Louisiany* (1948).

Na sklonku 50. let začaly dokumentární snímky z programů kin mizet. Stalo se to s nástupem televize. Ta začala na místo týdeníků vysílat žurnalistiku a studia tím pádem přestala týdeníky vyrábět. Na počátku 60. let začala být běžná produkce celovečerních dokumentů pro televizi a příležitostné uvedení do kin.

V poválečném období se proto mnoho starších dokumentaristů nestačilo přizpůsobit pokroku.<sup>11</sup> „Vertov měl až do své smrti roku 1954 dohlížet na výrobu zpravodajských filmů a Flaherty nebyl schopen nějaký film dokončit, i když před svou smrtí v roce 1951 natočil několik krátkých snímků. John Grierson roku 1945 opustil kanadský NFB (National Film Board of Canada) a pak řídil několik pokusů natočit dokumentárně stylizované hrané filmy a dokumenty pro televizi.“<sup>12</sup>

Vývoj techniky výrazně posunul možnosti ve filmech o přírodě a průzkumných expedicích. Švéd Arne Sucksdorff<sup>13</sup> například použil teleobjektivy a skryté kamery, aby divákovi umožnil nahlédnout přímo do divoké přírody

---

<sup>11</sup> BORDWELL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*. s. 494.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Arne Edvard Sucksdorff (3. února 1917 – 4. května 2001) byl švédským filmovým režisérem, považovaným za jednoho z největších filmových tvůrců filmu. Zvláště byl oslavován pro své vizuálně poetické a scénické přírodní dokumenty.



ve filmu *Velké dobrodružství* (1954). Oceánograf Jacques-Yves Cousteau<sup>14</sup> přivedl podmořskou fotografii k dokonalosti v sérii snímků *Svět ticha* (1956) a *Svět bez slunce* (1964). Tento pokrok se však projevil také ve filmech se sociální tematikou. Stinnou stránku života ve velkoměstě se podařilo zachytit bulvárnímu fotografovi Weegeemu ve snímku *Weegeeho New York* (1950). Nejdůležitějším filmem tohoto typu a období se pravděpodobně stal snímek *Farrebique*<sup>15</sup> (1946) Georgese Rouquiera<sup>16</sup>. Autor zde minimalizuje mimoobrazový komentář, aby zachoval místní dialekt. Mnohé scény zde však byly inscenovány stejnými zásadami jako při tvorbě hraného filmu, i když se jedná o běžné rutinní práce, které patří k životu na farmě.<sup>17</sup>

- The National Film Board and Free Cinema

*„The National Film Board of Canada (NFB), založený v roce 1939 Johnem Griersonem, byl zaměřen na krátké dokumentární a animované filmy. Bez ohledu na státní podporu usiloval o oficiální přijetí novátorských trendů, aby tak výstředním jedincům zaručil úřední zázemí a pomohl jim uskutečnit jejich individualistické vize. Typický dokument realizovaný NFB je Město zlata (City of Gold, 1957) režisérů Colina Lowa a Wolfa Koeniga.“<sup>18</sup>*

Ve Velké Británii se osobním dokumentem zabývalo hlavně hnutí *Free Cinema*. Tvůrci jako Karel Reisz<sup>19</sup>, Lindsay Anderson<sup>20</sup> a ostatní byli sdružení kolem časopisů *Sequence* a *Sight and Sound*, v nichž vyjadřovali své negativní postoje nejen ke komerčním filmům, ale i k současnému stavu britského

---

<sup>14</sup> Jacques-Yves Cousteau (11. 6. 1910, Saint André de Cubzac u Bordeaux – 25. 6. 1997, Paříž) byl francouzský námořní důstojník, oceánograf a vynálezce, ochránce přírody, fotograf a filmař zabývající se výzkumem, ochranou a popularizací života moří a oceánů.

<sup>15</sup> Kronika zápasů francouzské rolnické rodiny v letech 1944 a 1945.

<sup>16</sup> Georges Rouquier (23. 6. 1909 - 19. 12. 1989) byl francouzským hercem, filmovým režisérem a scénáristou.

<sup>17</sup> BORDWELL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*. s. 495.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 496.

<sup>19</sup> Karel Reisz (21. 7. 1926, Moravská Ostrava – 25. 11. 2002, Camden Town, Londýn) byl britský režisér českého původu.

<sup>20</sup> Lindsay Gordon Anderson (17. 4. 1923 Bengalúru — 30. 8. 1994 Angoulême) byl britský filmový režisér, představitel hnutí Svobodný film.

dokumentu. Toužili vyjádřit své režisérské osobní názory, což bylo možné jen ve „svobodném“ filmu.<sup>21</sup>

- Autorské dokumenty ve Francii

Snímky o umění a kultuře francouzským filmařům umožňovaly vyjádřit svá vlastní stanoviska a byly podporovány státem. Kolem roku 1953 vláda aktivně podporovala také vznik krátkých „kvaziexperimentálních filmů“. Umělecké filmy byly podle časopisu *Cahiers du Cinda* a *Sequence*, považovány za závislé na režisérově pojetí. Proto producenti jako Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Paul Legros a další režiséry při natáčení poetických a esejistických dokumentů nijak neomezovali. Režiséři se v této době profilovali a vybudovali si jméno jako například dokumentarista Alain Resnais<sup>22</sup>, který vytvořil řadu filmů o umění. Ve svém díle *Van Gogh* (1948) přišel Resnais s novou metodou ztvárňování umělcova díla. Zaměřoval se na zobrazení privátního světa Van Gogha. Nechtěl prezentovat chronologicky jednotlivá díla. „*Panorámoval nad plátnem, aby tak zobrazil rytmus malířových linií, a prostříhoval detaily z různých obrazů, aniž by je doplnil orientačním celkem.*“<sup>23</sup> Tento snímek získal cenu na festivalu v Benátkách i Oscara.

- Jean Rouch<sup>24</sup> a etnografický dokument

Rouch tvrdil, že etnografický dokument má velký význam pro vyspělou západní civilizaci, protože odhaluje rozdíly mezi oběma společnostmi. Chtěl zabránit unifikaci těchto národů se zbytkem světa. Francouzský filmař aplikoval postupy osobního dokumentu na etnografický film. „*V roce 1946 si mladý antropolog Jean Rouch vzal s sebou 16mm kameru na svou první cestu do Nigérie*

---

<sup>21</sup> BORDWELL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*. s. 496.

<sup>22</sup> Alain Resnais (3. 6. 1922 – 1. 3. 2014) byl francouzský filmový režisér.

<sup>23</sup> BORDWELL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*. s. 497.

<sup>24</sup> Jean Rouch (31. 5. 1917, Paříž - 18. 2. 2004, centrální Niger) byl francouzský filmař a antropolog. Je považován za jednoho z průkopníků vizuální antropologie a žánru etnofikce.

a při další návštěvě tohoto státu si vzal i přenosný magnetofon. Jeho krátké etnografické dokumenty vedly k tomu, že byl jmenován do čela nově vytvořené Mezinárodní komise sociologického a etnografického filmu (*International Commission of Sociological and Ethnographic Film*). Rouchův vliv začal být pocíťován v souvislosti s jeho kontroverzním filmem *Šílení mistři* (1957). Když byl v roce 1955 v Ghaně, požádali ho kněží kultu Hauka, aby natočil jejich rituál v okamžicích posedlosti. Rouch nahrál členy kultu v transu, během šíleného přecházení, s pěnou u úst a při pojídání psa. To, co tento film odlišuje od senzačních portrétů primitivů v Africe je, že účastníci rituálu přebírají identity kolonialistů, kteří jim vládnou. Ve dne jsou účastníci ceremoniálu dělníky v docích a pasáky dobytka, ale během rituálu se z jednoho stává kapitán armády, další je guvernérem a třetí představuje elegantní francouzskou ženu. Rouchova doktorská práce uváděla, že prostřednictvím parodování svých vládců Haukové sdělují své pocity vyvolané imperialistickým útlakem.<sup>25</sup> *Šílení mistři* bylo jednoznačně skandální dílo. Nejen mnoho evropských zemí, ale i zemí Afriky žádalo, aby byl film zničen a zakázáno jeho projekci. Rouch jim nevyhověl a získal cenu na festivalu v Benátkách, který podpořil Rouchovu myšlenku dokumentovat dopad kolonialismu na třetí svět. Dalším jeho dílem byl dokument *Kronika jednoho léta*, o kterém tvrdí Keith Beattie<sup>26</sup>, že se jedná o určující film v historii dokumentární tvorby obecně a pro cinema verité obzvláště.<sup>27</sup>

- Direct Cinema

Dokumentární film se mezi lety 1958 až 1963 začíná asi nejvíce proměňovat. Souvisí to převážně s technickým pokrokem. Dokumentaristé začínají využívat lehčí vybavení, tím pádem jsou také mobilnější a začínají pracovat

---

<sup>25</sup> BORDWELL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*. s. 498-499.

<sup>26</sup> Dr. Keith Beattie je docentem na Filozofické fakultě Univerzity Deakin v Melbourne. Jeho výzkum analyzuje aspekty teorie, historie a praxe non-fikčního filmu v různých národních souvislostech. Publikoval řadu knih.

<sup>27</sup> BEATTIE, *Documentary screens: non-fiction film and television*. s. 88.

v menších štábech. Odmítají tradiční scénáře a struktury. Nový dokument se začal zaměřovat na jednotlivce. Filmaři dávali přednost přirozenému vývoji situace, s čímž souvisí také autentické monology a dialogy postav v záběru. Toužili po zachycení nefalšovaných dramát a psychologických odhalení místo komentovaného děje. Tomuto stylu natáčení se nejčastěji říká „film pravda“ nebo také „direct cinema = film pravda“. *„Toto pojmenování vychází z toho, že zmiňované nové techniky umožňovaly zaznamenávat vše s dosud bezprecedentní bezprostředností a že filmař nepotřeboval využívat další nepřímou dokumentaci – inscenování, narativní komentář – jako jeho předchůdci.“*<sup>28</sup> Metodu direct cinema ovlivňovalo několik faktorů. Byl to italský neorealismus, který posílil potřebu dokumentaristů zaznamenávat každodenní život a již zmíněné technické inovace (16 mm filmový pás, magnetofonový záznam zvuku), ale i televize. Ta měla vliv, protože se začínal rozvíjet audiovizuální žurnalismus a k zaplnění vysílací doby potřebovala filmy.<sup>29</sup>

- Mockument

Pojem mockument je slovní hříčkou vzniklou složením dvou anglických slov document a mock, což znamená vysmívat se nebo parodovat. Jedná se o filmy, které pomocí dokumentární formy zprostředkovávají fiktivní příběh. *„Mockumenty jednoznačně staví na zpochybnění dokumentárních konvencí a očekávání diváků.“*<sup>30</sup> Pod pojmem dokumentární forma rozumíme množinu charakteristických vlastností a výrazových prostředků obvykle spojovaných s dokumentárním filmem, mezi něž patří používání ruční kamery, „mluvící hlavy“, případně komentář poskytovaný vypravěčem mimo obraz. Jedná se o fiktivní dokument, který se tváří jako seriózní dokument, ale vše je vymyšlené. Tvůrci těchto děl ale předpokládají divákovu obeznámenost s konceptem díla a jeho uvědomování si fiktivnosti. Ideální divák sleduje mockument jako by se jednalo o skutečnou dokumentární prezentaci reality,

---

<sup>28</sup> BORDWELL, THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu*. s. 499.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 498-499, 501.

<sup>30</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 162.

avšak zároveň si uvědomuje, že pojednává o fiktivních událostech. Divák zde není obelháván, ale naopak je žádoucí, aby přistoupil na autorský záměr.<sup>31</sup> Například *Jára Cimrman* – Pavel Štingl, *Zelig* – Woody Allen, *Borat* – Larry Charles.

- Dokudrama

Dokudrama patří ke specifickému dokumentárnímu stylu natáčení. Dokudrama je v češtině neologismem. Tímto slovem se označuje forma dokumentárního filmu, která je doplněna hranými sekvencemi. To znamená, že ve filmu jsou obsaženy autentické pasáže, ať už se jedná o fotografie, archivní materiály nebo přímo záznam natočený tvůrcem, ale také obsahuje záběry s herci, kteří přehrávají určitou historickou událost nebo vzpomínkové vystoupení účastníků či pamětníků popisované události.<sup>32</sup> „*Dokudramata vytvářejí dějové struktury a charakteristiky postav z reálných událostí.*“<sup>33</sup> Dokument má podobnou strukturu jako hraný film, ale přesně odpovídá skutečnosti, například *Cesta na Guantanamo* Michaela Winterbottoma a *Mata Whitecrosse*, *Let číslo 93* Paula Greengrasse. Z českého prostředí lze uvést *Osud jménem Tugendhat* Rudolfa Chudoby.

- Dokufikce

Dokufikce neboli fiktivní dokument je hraný film, který využívá prvky typické pro dokumentární film ve snaze přesvědčit diváka, že se jedná o realitu nikoli hraný tedy fiktivní příběh. Jde tedy o dokument, který se prezentuje jako dokument, ale je zinscenovaný. Například velmi citovaný *Nanuk, člověk primitivní* Roberta J. Flahertyho, o kterém se mluví jako o jednom z prvních dokumentů, je ve své podstatě dokufikce, protože je z velké části inscenovaný. Z českého prostředí je to pak například *Mňága – Happy End* Petra Zelenky.

---

<sup>31</sup>CZECH, Jan. *Mockumenty jako televizní fenomén*. Praha: 2014. Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií.

<sup>32</sup> HEŘMANOVÁ, Eva. Dokudrama. In: *Arts Lexikon.cz* [online]. 19. 11. 2012 [cit. 31. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Dokudrama>

<sup>33</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 162.

## 2. Rozdíl mezi dokumentárním a hraným filmem

*„Dokumentární filmy v nejlepším případě zpracovávají člověka v jeho přirozeném prostředí a vzdávají čest obyčejným každodenním věcem, kterým studiové filmy nevěnují pozornost.“*<sup>34</sup> Dokumentární film nevyžaduje nic jiného, než jakýmikoli prostředky přenést na plátno starosti naší doby, zapůsobit na lidskou představivost a sesbírat co nejvíce materiálu.<sup>35</sup>

Hlavní rozdíl mezi hraným filmem a filmovým dokumentem je tento: hrané i dokumentární filmy mají společný specifický vizuální výraz, když si ale odmyslíme fakta jako je existence pevného scénáře nebo chybějící scénář, natáčení v ateliérech či v reálném prostředí, struktura příběhu nebo mozaiky, použití herce či neherce, přesvědčíme se, že ten skutečný rozdíl je v osobě autora a rozsahu jeho tvůrčí imaginace v díle.<sup>36</sup> Respektive ze způsobu nahlížení autora na danou problematiku. Dokumentarista v terénu a filmař ve studiu pracují s rozdílným materiálem. Měli by tedy mít k němu rozdílný estetický přístup. U většiny filmů je divák zvyklý na převládající kódy a bez větších potíží rozezná fikci. V případě dokumentárního filmu je třeba mít vycvičené oko nebo udržovat neustálou pozornost, aby divák odhalil, že je klamán. Někteří cestovatelé do vzdálených krajů tvrdí, že cestovali úplně sami, a přitom je vidíme na plátně nebo na obrazovce. Samozřejmě je musel někdo natáčet. Skutečnost ukazuje, že nad tím však uvažuje jen málokterý divák. Jde o to, že okolnosti filmové nebo televizní projekce vyžadují pro svůj patřičný příběh sníženou divákovu bdělost. *„Dokumentární film začal využívat různých postupů hraného filmu a zdůraznil tak nejistotu hranice, která odděluje střídou eleganci konstatování od realistické fikce, která se v literatuře projevovala už dlouho předtím.“*<sup>37</sup> Představy o tom, co je fikce a co dokument se v průběhu času neustále mění. Převážný obsah dokumentárního filmu tvoří

---

<sup>34</sup> MARSOLAIS, 1974. In: GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: NAMU, 2004, s. 73.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> ADLER, *Cesta k filmovému dokumentu*. s. 17.

<sup>37</sup> GAUTHIER, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. s. 38.

záběry každodenní reality, ve které lidstvo současnosti žije nebo dříve žilo, nikoliv záběry zrealizovaného fikčního světa fabule, vytvořené pomocí autorské konstrukce filmového tvůrce. Lidé v dokumentech nehrají role ve vymyšleném příběhu. Prezентují sami sebe a svůj život jako „sociální herci“.<sup>38</sup> Dokument se tedy výrazně liší od fikčního filmu, vzniká s jiným záměrem, patří k němu kvalitativně odlišný vztah filmaře s natáčeným a vzbuzuje jiný typ diváckého očekávání.<sup>39</sup> „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do živého světa.“<sup>40</sup> Do reality ve smyslu skutečné události filmař nijak nezasahuje a nevytváří fikci. Na vztah tvůrce a dokumentárního filmu reagovali i samotní dokumentaristé svými postoji k jejich funkci v umění. Dokumentaristé nechtěli být nazýváni „umělci“ a věřili, že poslání dokumentu přesahuje estetickou funkci.<sup>41</sup>

Dokumentarista je převážně závislý na vývoji realit – skutečností, které probíhají před jeho objektivem. Ačkoliv může a musí do značné míry předvídat, nevytváří před kamerou skutečnost zcela novou, dříve neexistující, vzniklou imaginativní cestou. Z reality bezprostředně vychází, pořizuje přímo její obraz, nemůže se od ní odchýlit ani věcně, ani filozoficky a nemůže ji zcela nahradit. Proto se určité momenty, spadající při vzniku hraného filmu do sféry typicky scénářistické fáze, ocitají při práci na filmovém dokumentu až ve fázích následujících. Někdy až v závěrečném procesu stříhové skladby. Odtud metaforické vyjádření i přesvědčení dokumentaristů, že filmový dokument se „píše kamerou“<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 158.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 158.

<sup>42</sup> ADLER, *Cesta k filmovému dokumentu*. s. 31.

V současnosti však některé typy nonfikčních<sup>43</sup> (konkrétně dokumentárních) audiovizuálních děl běžně pracují se scénářem, přípravou scén, rekonstrukcemi či hereckou zkušební přípravou, charakteristickou pro hraný film. Spolu se stylovými prvky je možno zohlednit i narativní paralely s fikční filmovou tvorbou. Například postava jednoho hrdiny, který podniká pout', v níž řeší nesnadné situace a hledá odpovědi na stanovené otázky, což vytváří napětí, stupňující se emoce a vše vrcholí v závěru. Charakteristické prvky nonfikční kinematografie je možné v současnosti nalézt i u fikčního filmu, který pracuje se stylovými konvencemi dokumentu ve velkém rozměru jako je kupříkladu natáčení na autentických místech v reálném prostředí s přirozeným světlem, ruční kamera, angažování neherců, improvizace, mluvený komentář apod.<sup>44</sup> Tezi rozdílu mezi dokumentárním a fikčním filmem rozvádí teoretik Roger Odin, který rozdíly zkoumá z pohledu divácké volby. Tato fakta jsou reflektována i v tezi francouzského filmového teoretika Guye Gauthiera, který tvrdí, že hrané filmy se blíží dokumentům stejně jako velké dokumenty hranému filmu. Tvůrce si na počátku zvolí jednu možnost, ale v závěru se setká s druhou.<sup>45</sup> Nikdy nelze dopředu odhadnout, co se v průběhu natáčení stane. Dokumentární film díky své stále se měnící se charakteristice patří do menšinového odvětví filmu a televizní produkce. Český dokumentarista a teoretik Martin Štoll ve svých názorech o současné kulturně-spoločenské pozici dokumentárního filmu uvádí analogii s pozicí klasické hudby.<sup>46</sup> Ta je také velmi důležitá v rámci hudebního vývoje, ale má užší spektrum posluchačů.

---

<sup>43</sup> Nonfikce a dokumentární film se často označují jako synonyma. Například Eric Barnouw takto termíny užívá ve své knize *Documentary: A history of the Non-Fiction Film*, zaměřené na historii světového dokumentárního filmu. Informace je převzata z NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 163-164.

<sup>44</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 13.

<sup>45</sup> GAUTHIER, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. s. 10-11.

<sup>46</sup> ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. s. 7.



### 3. Současné teorie dokumentárního filmu

Mezi soudobé teoretiky dokumentárního filmu patří Guy Gauthier, Carl R. Plantinga, Roger Odin nebo Bill Nichols.

Současným filmologem zabývajícím se teorií dokumentárního filmu je Guy Gauthier, který své teze sepsal v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Termín „dokumentární film“ definuje pouze jako teoretický objekt, který je v praxi těžko využitelný. „*Teoretický objekt, který se tu snažím určit, však musí být alespoň definován, pokud ne obecně přijat. Jen jediné kritérium splňuje tuto podmínku: nehrají zde žádní herci.*“<sup>47</sup> Dále podotýká: „*Nejde tedy o rozdíl mezi profesionálními a neprofesionálními herci, ale mezi nápodobou a sebereprezentací.*“<sup>48</sup> Čistý faktuální film tedy nedisponuje obsazením herců a čistý fikční film ano. Prakticky je to uchopitelné tak, že v případě, kdy je „sociální herec“ čistě sám sebou, pracuje se svými vzpomínkami a zkušenostmi v aktuální současnosti, je film faktuální. Naopak v případě, kdy postava ztvárňuje a prezentuje cizí myšlenky, je film fikční.

Carl R. Plantinga je profesor filmových a mediálních studií na Calvin College a píše knihy a eseje o tématech ve filmu a mediální historii a teorii. Nejvíce se zaměřuje na teorii kognitivního filmu, filozofii filmu, ale i na teorii dokumentů a historii. S jeho zájmem o kognitivní film souvisí to, že je prezidentem Společnosti pro kognitivní studia pohyblivého obrazu<sup>49</sup>, kde se Plantinga soustředí na psychologii pohyblivých obrazových médií. Zkoumá způsoby, jakými pohyblivé obrazové média vyvolávají emoce, jak je ovlivňují a jak to souvisí s estetikou,

---

<sup>47</sup> GAUTHIER, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. s. 10-11.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Society for Cognitive Studies of the Moving Image (SCSMI) podporuje interdisciplinární výzkum v oblastech pohybující se historie obrazu, teorie a estetiky; kognitivní věda; a filozofii mysli a umění. Společnost podporuje dialog ve všech směrech, takže každá zastoupená disciplína se může učit od ostatních. Prostřednictvím výměny, debaty a spolupráce mezi teoretickými filmy, historiky, analytiky, filozofy, vědci a umělci v pohybu, podporuje SCSMI výzkum pohybujících se obrazových médií a způsoby, jakými tyto média odrážejí, tvarují a vytvářejí lidskou mysl.

morálkou a ideologií. Píše také o teorii a historii dokumentu. Jeho první kniha *Rhetoric and representation in nonfiction film*<sup>50</sup> (1997) byla v časopise *Film Quarterly*<sup>51</sup> označena za „nejlepší výchozí bod pro všechny čtenáře, kteří se zajímají o pochopení základních otázek teorie dokumentárních filmů“. Ve své knize rozebírá všechny aspekty filmu od obrazových částí, přes styl, zvuk, strukturu. Je zde zřejmé jeho zaměření na filozofii a psychologii, které se projevují v jeho přístupu k chápání filmu. Dívá se na něj z hlediska psychologického, jak postavy vystupují, jaké mají rétorické schopnosti nebo jak jsou vyobrazeny. Právě proto, že se Plantinga věnuje také filozofii, stal se spolu s filozofem Paisley Livingston tvůrcem knihy *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009).

Francouzský filmový teoretik Roger Odin ve své knize *Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu* taktéž zkoumá hranici dokumentárního a fikčního filmu z pohledu diváka v sémio-pragmatickém přístupu. Této problematice se věnuje ve studii *O diváctví dokumentárního filmu*. Odin ve svých teoriích nevychází ze samotného audiovizuálního díla, nýbrž z pozice, do jaké se vůči tomuto dílu postaví divák a jaké operace s ním při svém vnímání provede. Jinými slovy, sám divák určuje, jestli je film dokumentární nebo hraný podle svého úsudku. Tento proces volby nazval „přistoupením na dokumentarizační smlouvu“. Velkou roli u diváckého rozhodování ohledně přijetí podmínek smlouvy hraje i apriorní určení formátu distribucí. V tomto bodě splývá dokumentární film s televizním vysíláním. Divák je obeznámen s informací, že sleduje živé vysílání, díky nápisu v horním rohu obrazovky, na základě další informace, kterou mu někdo řekl, přičemž neexistují žádné jiné formální aspekty, které by definovaly rozdíly mezi živým vysíláním a televizí. Současná hranice určující „dokumentární film“

---

<sup>50</sup> PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. 251 s. ISBN 0-521-57326-2.

<sup>51</sup> *Film Quarterly* je časopis zaměřený na studium filmu, televize a vizuálních médií, je vydáván University of California Press. Publikuje vědecké rozbory mezinárodní a hollywoodské kinematografie, stejně jako samostatný film, včetně dokumentárních a animovaných filmů. Časopis také komentuje klasické filmy; zkoumá televizi, digitální a on-line média; zprávy z mezinárodních filmových festivalů; recenze nedávných akademických publikací; zabývá se instalacemi, videohrami a novými technologiemi. Přináší včasné kritické a intersekcční přístupy ke kritice a analýze vizuální kultury.

a „fikční film“ je tenká. Proto je pro diváka apriorní určení klíčové, neboť je dnes běžnou praxí, že dokumentární film využívá některé postupy hraného filmu (rekonstrukce, stříhová skladba), ale i naopak hraný film pracuje s formálními či stylovými principy dokumentárního filmu (improvizace při natáčení, ruční kamera, autentické prostory, kontaktní zvuk atd.).<sup>52</sup>

*„Základem přistoupení na dokumentarizační smlouvu je víra v reálnost předváděného. Divák věří, že postava existuje i mimo prostor filmového pásu pod jménem a s vlastnostmi a životními reáliemi, jak mu to bylo právě v prostoru filmového pásu prezentováno.“*<sup>53</sup> Obecně Odin rozlišuje tři mody vnímání.

- Dokumentarizující je zapojení konstrukce diegeze, narativizace, „misa en phase“ a chybějícího Enunciátora (tj. nositel aktu vypovídání) invertovaného do procesu. Jinými slovy v případě, že divák vnímá otřesné nebo dojemné výjevy prostřednictvím dokumentarizujícího modu, probouzí to v něm daleko silnější emoce než podstatně otřesnější mody, které by vnímal přes fikcionalizující modus. Diváka zasáhne dokumentární film daleko více než fikční, protože mu někdo tvrdí, že je to „pravda“.
- Fikcionalizující modus je opakem dokumentarizujícího a utlačuje jej. Fikcionalizace je lidská touha po příbězích. Na dokumentační modus musí mít divák náladu. Je nutné se na něj přeladit, protože divák přirozeně sleduje filmy ve fikcionalizujícím modu. Recipientovo přistoupení na požadavky dokumentační smlouvy probíhá uvědoměle odtržením z běžné divácké pozice. Shoda procesu obou modů panuje v nastolení diegeze – a v narativizaci (výzkum tvrdí, že čím víc se dokument podřizuje naraci, tím větší má šanci na úspěch).

---

<sup>52</sup> SURMANOVÁ, Kateřina. Po stopách dokumentárního filmu – ROZBOR: Dokumentární film. In: *25fps.cz* [online]. 25. 5. 2007. [cit. 10. 2. 2018]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu>

<sup>53</sup> Tamtéž.

- Energetickým modem je čteno televizní vysílání, které je charakteristické tokem obrazů, kde se komunikace mění na fascinaci, obsah se rozplyne v médiu a na fikci i realitu je nahlíženo se stejnou mírou neúčastného nezájmu.<sup>54</sup>

Dokumentární film je tedy možno dělit podle několika kritérií, která si teoretici vytvářejí individuálně na základě určitých dominujících charakteristik, kterými jsou konkrétní skupiny audiovizuálních dokumentů definovány. Různému dělení dokumentárních filmů rozumíme tak, že každý z teoretiků se zaměřuje víc na jiné, pro něj důležité faktory, které v daných dokumentech vidí a jsou pro něj důležitými. Podle toho se jednotlivé dokumenty rozdělují do obecnějších nebo více specifických skupin podle detailů konkrétního tématu, jako například zpravodajské, publicistické, naučné, vědecké, životopisné, historické nebo cestopisné.

Americký kritik a teoretik Bill Nichols ve své publikaci *Úvod do dokumentárního filmu* poukazuje na problematiku dokumentárního filmu z jiné perspektivy. Tvrdí, že pokud by byl dokument pouze prostou reprodukcí reality (tedy skutečných životních situací skutečných lidí), nebyly by životní problémy v dokumentárních filmech tak vyhocené. Film by byl jednoduše reprodukcí či kopií něčeho, co už existovalo. Jenže film není ani jedním ze dvou uvedených variant, je reprezentací světa, který již obýváme. Představuje konkrétní pohled na svět, se kterým jsme se možná nikdy v minulosti nesetkali, ačkoli jsme s ním po faktické stránce obeznámeni. Reprodukce je posuzována podle toho, v jaké míře dokáže věrně zobrazit originál, zda je schopna vystihnout klíčové rysy originálu a sloužit účelům přesné reprodukce, například policejní fotografie nebo lékařské záznamy. Reprezentace je hodnocena podle míry působení na diváka a vzhledu, jenž nabízí, a na základě perspektivy, kterou divákovi vštěpuje. Divácká očekávání

---

<sup>54</sup> ODIN, *A semio-pragmatic approach to the documentary film*. In: BUCKLAND, (ed.) *The Film spectator. From sign to mind*. s. 227—235.

se z hlediska reprezentačního i reprodukčního pořadu vzájemně liší. Od dokumentárního filmu očekáváme něco jiného než od pouhých záznamů faktů.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 32–33.

## 4. Metodologie

Metodologický postup analýz bude odvozen z teorie „dokumentárního hlasu“ Billa Nicholse formulovaného v knize *Úvod do dokumentárního filmu*. V pozadí analýz pracuji s kontextem historie českého a světového dokumentu. V úvodní části mé práce se věnuji teorii dokumentu. Historické konotace jsou podstatné pro uvědomění si, jak se dokumentární tvorba mění a z čeho mohou dnešní autoři vycházet. Uvádím zde základní informace, jako jsou historické vymezení filmového dokumentu, jeho proměny v průběhu let či souvislosti s evropským nebo americkým přístupem. V této části se opírám o knihu *Dějiny filmu*<sup>56</sup> Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Autoři knihy představují základní historické mezníky pro dějiny filmu jako takového, v jednotlivých kapitolách s těmito názvy: Levicový, dokumentární a experimentální film, 1930–1945,<sup>57</sup> Dokumentární a experimentální film v poválečné éře, 1945 až polovina 60. let<sup>58</sup> a Dokumentární a experimentální film od konce 60. let<sup>59</sup>, se podrobně věnují dokumentární tvorbě. Tato kniha ale také obsahuje tzv. slovník vybraných pojmů, kde autoři vysvětlují pojmy týkající se filmového střihu, svícení, záběrů a podobně. Z těchto důvodů jsem zvolila tuto knihu k čerpání základních informací o dokumentárním filmu pro svou práci. Tyto poznatky jsem využila pro vymezení základních filmových termínů, například rakurz, diegetický/nediegetický zvuk, které používám při analýzách v diplomové práci a které je nutné znát, pokud se zabýváme nejen dokumentárním filmem, ale i filmem obecně. Částečně jsem vycházela také z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*<sup>60</sup> také od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, protože právě forma a styl mě ve Vávrově tvorbě zajímá nejvíce. Mezistupeň mezi teoriemi Bordwella, Thompsonové a Nicholse je kniha

---

<sup>56</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>57</sup> BORDWELL, THOMPSON, *Dějiny filmu*. s. 311.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 493.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 601.

<sup>60</sup> THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

*Documentary screens non-fiction film and television*<sup>61</sup> od Keith Beattie, který se zabývá teorií non-fikčního filmu v různých národních souvislostech. V jeho knize najdeme komplexní, kritické studie formálních rysů a historii hlavních kategorií dokumentárního filmu a televize. Mezi zkoumané kategorie patří autobiografické, domorodé a etnografické dokumenty, kompilační filmy, přímé kino a kinematografie a televizní dokumentární žurnalistika. Další literaturou, kterou využívám, je kniha *Úvod do dokumentárního filmu*<sup>62</sup> Billa Nicholse. V podstatě se všichni tito autoři zabývají tím, jakým způsobem dokumenty vznikají a jakým se vyznačují stylem, já však odkazuji spíše na teoretické závěry Billa Nicholse, protože je pro mou diplomovou práci příhodnější. Z důvodů, že se zabývá komplexněji autorským stylem, a cílem práce je postižení specifčnosti dokumentárního hlasu ve vybraných filmech režiséra Romana Vávry.

*„Dokumentární filmy nejsou pouhými dokumentacemi. Mohou doklady a fakta využívat, vždy je však interpretují. Obvykle tak činí expresivním podmanivým způsobem, což dokumentu dodává mocný hlas, který nedokumentům schází. Tímto hlasem se od sebe dokumenty odlišují. Vnímáme hlas, jenž nás oslovuje z určité perspektivy a promlouvá k nám o některém aspektu žitého světa. Jde o perspektivu osobnější a často vášnivější, než bývá u standardního zpravodajství.“*<sup>63</sup> Oproti Guye Gauthiera, který přistupuje k dokumentárnímu filmu jako k teoretickému objektu, který je těžko využitelný v praxi. Rozdíl mezi fikčním a dokumentárním filmem vidí pouze mezi protagonisty. Carl R. Plantinga se zase zaměřuje především na kognitivní film a filozofii filmu. Soustřeďuje se na psychologii obrazových médií, na to, jakým způsobem vyvolávají emoce, nebo jak ovlivňují morálku. Vzhledem k tomu, že jsem pro analýzy zvolila dokumenty s různou tematikou a vyprávěcím stylem, je nejvhodnější právě přístup

---

<sup>61</sup> BEATTIE, Keith. *Documentary screens: non-fiction film and television*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. 276 s. ISBN 0333741161.

<sup>62</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

<sup>63</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 162-163.

Nicholse. Autor ve své knize definuje problematiku tzv. dokumentárního hlasu neboli „filmařova hlasu“, který je kinematografickým otiskem či podpisem filmového tvůrce na určitém díle a je spojen s dokumentárními mody. Ty dokládají osobitost filmaře, režiséra anebo určují moc sponzora či řídicí organizace. Televizní zprávy mají svůj vlastní hlas právě tak jako Fred Wiseman nebo Chris Marker, Esfir Šubová nebo Barbara Koppleová. *„Obecně tedy dokumentární film svědčí o specifickém, někdy neobvyklém úhlu pohledu, z něhož filmoví tvůrci nahlíží na aspekty našeho světa. Dokumentární filmy vynakládají úsilí, aby nás přesvědčily, přemluvily a predisponovaly k určitým pohledům na svět.“*<sup>64</sup> Dokumentární hlas souvisí s filmařským stylem a vybraným postupem tvůrce: tato metoda spoléhá na stejné kinematografické techniky (stříh, promluva, hudba, kompozice, světlo atd.) Jak uvádí Bill Nichols ve své knize: *„Tento hlas vychází ze souhry v audiovizuálním uspořádání každého filmu: z volby záběrů, rámování subjektů, juxtapozice scén, mixáže zvuků, užití titulků a mezititulků – ze všech postojů, jimiž filmař ze vzdálené perspektivy o daném tématu promlouvá a jimiž se snaží přesvědčit diváky, aby tento úhel pohledu přijali za svůj.“*<sup>65</sup> Autorský hlas dokumentu spočívá ve vytvoření určité koncepce daného díla. Ukazuje, jaký názor a postoj zastává sám autor k dané problematice. Bill Nichols také říká, že hlas dokumentu prozrazuje charakter filmaře. Vypovídá nejen o jeho tvůrčí vizi, ale také o tom, jak si vede tváří v tvář sociální skutečnosti. Styl se rozšiřuje o etický rozměr. Hlas dokumentu sděluje, jaký filmař zastává názor a jak se tento názor projevuje během jeho natáčení.

*„Hlas dokumentu není omezen na hlasy neviditelných „bohů“ a viditelných „autorit“ reprezentujících filmařův názor – mluvících za film či na sociální herce představující své názory – hovořící ve filmu. Hlas dokumentu se vyjadřuje všemi dostupnými prostředky, jež má tvůrce k dispozici. Tyto prostředky lze souhrnně*

---

<sup>64</sup> NICHOLS, Úvod do dokumentárního filmu. s. 116.

<sup>65</sup> NICHOLS, Úvod do dokumentárního filmu. s. 24.



*chápat jako výběr a uspořádání zvuků a obrazů, jako propracování logiky díla. K zásadním rozhodnutím patří:*

- 1. kdy stříhat a jaké záběry kombinovat a konfrontovat*
- 2. jaké zvolit rámování a kompozici záběru (detail či dlouhý záběr, pohled či nadhled, umělé nebo přirozené osvětlení, barevně či černobíle, zda kamerou najíždět nebo odjíždět, jestli s ní panorámovat, pohybovat či zvolit statické záběry atd.)*
- 3. zda nahrávat zvuk synchronně v průběhu natáčení, nebo zda připojit zvuk později, (například v podobě čteného překladu, dabovaného dialogu, hudby, zvukových efektů či komentáře).*
- 4. jestli se držet přesné časové posloupnosti, nebo upravit sled událostí tak, aby podpořil názor či atmosféru filmu*
- 5. zda použít archivní či filmový materiál a fotografie jiných lidí, nebo se omezit pouze na vlastní záběry*
- 6. z kterého dokumentárního modu reprezentace při organizaci filmu vycházet (zda z výkladového, poetického, observačního, participačního, reflexivního, či performativního)<sup>66</sup>*

Bill Nichols dále definoval kategorie dokumentárního filmu na základě obecného popisu způsobu tvůrčích dispozic, podle nichž filmaři přistupují ke zpracovávanému tématu při vzniku díla. Dokumenty podle Nicholse totiž mají tendenci se seskupovat do určitých modů. Všechny mody se nezabývají živým světem stejným způsobem a nepoužívají tytéž kinematografické postupy. Například mluvený komentář, kdysi považovaný za samozřejmost, postupem času vymizel a pro observující filmové tvůrce se stal zcela nepřijatelným. Z toho vyplývá,

---

<sup>66</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 88.

že definice filmovou tvorbu neřídí a tvůrci jim nijak nepodléhají. Naopak se snaží konvence narušovat, provokovat diváky a vybízet k diskusi. Dá se říct, že na základě nových pojetí dokumentárního filmu vznikají nové definice, které se tyto skutečnosti snaží pojmenovat. Nichols zkoumal rysy nových dokumentů, které obsahují prvky a tendence starších dokumentů, a přišel s definicemi několika módů dokumentárního filmu podle „*formálních, kinematografických vlastností*“<sup>67</sup> Tyto mody se však často vzájemně kříží a ustanovují volné soudržné rámce, v nichž mohou jednotliví tvůrci pracovat.

- Prvním typem modu je výkladový. Většina diváků si právě pod tímto termínem vybaví klasický dokumentární film z důvodu existence dokumentární tradice a největšího zastoupení v dokumentární oblasti. Tyto filmy promlouvají na diváka přímo prostřednictvím komentáře. Výkladový modus upřednostňuje mluvené slovo, díky němuž vyjadřuje stanovisko filmu z jediného sjednocujícího zdroje, čímž zajišťuje jeho pochopení. Jako příkladové filmy lze zmínit například *Roger a já* (1989), *Noc a mlha* (1955), *Mrtví ptáci* (1963) nebo *Sicko* (2007).
- Druhým typem je observační modus, který si při tvorbě dokumentárního filmu zakládá na technologii přenosných kamer a zvukových nahrávacích zařízení. Podstatou observačního modu je pozorování sociálních herců, při zabývání se svými životy jako by kamera v prostoru nebyla přítomna a nesnímala je. Mezi příklady filmů disponující observačním modem je možno zařadit například *Primárky* (1960), *Gunner Palace* (2004) nebo *Střední škola* (1968).
- Třetím typem je modus reflexivní, který je v dokumentární kinematografii nejméně využíván. Filmy tohoto typu reflektují samotný proces natáčení filmu (práce v terénu nebo rozhovor), jeho formální konvence pracují s důrazem na komunikaci autora a diváka. Tvůrci vychází z předpokladu,

---

<sup>67</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 159.

že divák ví, jak problematičké je natáčení. Do této kategorie spadají filmy jako *Muž s kinoaparátom* (1929), *Cizinec s kamerou* (1999) nebo *Reasambláž* (1982).

- Čtvrtým modem je poetický modus. Poetické dokumentární filmy se snaží prezentovat svět z neobvyklé perspektivy. Tvůrce využívá kameru a střih jako umělecké prostředky. Klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu díla. Mezi výrazné tvůrce tohoto modu je považován Godfrey Reggio a jeho tři filmy: *Koyaanisquatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) a *Nagoyquatsi* (2002).
- Pátým modem je participační modus, jehož charakteristikou je účast samotného tvůrce a angažovanost v ději. Na rozdíl od observačního modu na něj ostatní sociální herci reagují a dochází k interakci. Aktéři mluví s režisérem, který je angažovaný a emocionálně zbarvený. Například dokumentární filmy *Bus 174* (2002) a *Shoah* (1995).
- Šestým modem je modus performativní, který zdůrazňuje tvůrčovo zaujetí námětem a přímé oslovení publika. Například *Všichni mošní sběrači a já* (2000) a *Mlčení prolomeno: pravda a lži o válce a teroru* (2003).<sup>68</sup>

Nicholsovy poznatky o tom, že lze dokumentární filmy rozdělovat do různých modů a hledat v nich vlastní dokumentární hlas, využívám při analýzách. Konkrétní dokumenty přiřazuji ke konkrétním modům, což nemusí být vždy přesné, protože mody se často překrývají a nejsou jednoznačné. Je možné najít parametry více modů v jednom snímku, jelikož tvůrce je může kombinovat a každý divák vnímá dokument odlišně. „*Změny chápání podstaty dokumentu přicházejí z různých důvodů. Většina z nich se však objevuje na základě událostí týkajících se jedné či více z následujících čtyř oblastí: 1. institucí, které podporují dokumentární tvorbu a její šíření, 2. tvůrčí úsilí filmařů, 3. trvalého vlivu určitých filmů a 4. očekávání*

---

<sup>68</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 160–187.

diváků.“<sup>69</sup> Tyto čtyři faktory jsou nejdůležitější a je potřeba je podrobně prozkoumat, protože právě tyto základní faktory určují, čím v dané době a místě dokument je, jak říká Nichols. V analýzách se zaměřuji na tři faktory:

1. Instituci, pro kterou je dokument tvořen (na základě dostupných pramenů představím produkční vznik filmů).
2. Tvůrčí úsilí filmaře (podle vymezených šesti bodů Nicholsova přístupu).
3. Očekávání diváků (podle ohlasu na internetových stránkách jako jsou Česko-Slovenská filmová databáze, Filmová databáze, nebo Česká televize, které pro mě nepředstavují, klasický pramen, ale kriticky vyhodnocený pramen sociálního přijetí filmu).

V analýzách se zaměřuji hlavně na styl a formu zpracování daného filmu. Forma je totiž celkový systém vztahů mezi jednotlivými částmi filmu a styl je systematické a charakteristické užívání filmových postupů typických pro jeden film nebo skupinu filmů (například tvorba režiséra nebo filmového hnutí), jak říká ve své knize *Umění filmu*<sup>70</sup> David Bordwell a Kristin Thompsonová. Hodnotím tvůrčí úsilí a záměr filmaře podle šesti charakterizujících bodů, podle nichž určuji, jaké rysy jednotlivých modů se v konkrétním snímku nacházejí. Charakterizující body jsou střih, kompozice, zvuk, posloupnost, použití cizích materiálů a přiřazení vhodného modu. Analýzy vybraných dokumentů zahrnují také divácké ohlasy, bohužel však k většině dokumentů nejsou k dispozici novinové ohlasy, proto porovnávám internetové databáze a diskuze. Jakými jsou Česko-Slovenská filmová databáze, Filmová databáze, Kinobox nebo Internet movie database. Zde se zaměřuji na divácké komentáře, diskuze a hodnocení filmu pomocí tzv. hvězdiček úspěšnosti. Na základě provedených analýz pak mohu lépe určit,

---

<sup>69</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 35.

<sup>70</sup> THOMPSON, BORDWELL, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.

jakým stylem autor tvoří a jaký hlas dokumentarista používá. Proto kombinují poznatky nejen Nicholse ale také, Bordwella a Thompsonové.

## 5. Roman Vávra

Roman Vávra je scenárista, kameraman a režisér. Mnoho lidí si myslí, že je synem slavného režiséra Otakara Vávry, ale je to pouhá shoda jmen Romanova otce, který se jmenoval Otakar Vávra, stejně jako slavný režisér.

Narodil se 9. května 1965 ve Vlašimi, vystudoval vojenské gymnázium a poté nastoupil na Ekonomickou fakultu Vysoké školy pozemního vojska Ludvíka Svobody ve Vyškově. Studia nedokončil, protože byl pacifista a chtěl armádu opustit. Byl však převelen do Vráže poblíž Písku. Shodou okolností ve Filmovém klubu v Písku promítal filmový historik Pavel Taussig zakázané filmy 60. let, které R. Vávra navštěvoval a zaujaly ho natolik, že se o film začal zajímat. V roce 1988 byl propuštěn do zálohy, živil se roznášením denního tisku, začal studovat Vysokou školu ekonomickou (VŠE) a zajímal se o žurnalistiku. V roce 1998 dokončil studia na Filmové akademii múzických umění, obor dokumentární film. „*Už školní filmy vykazovaly osobitost, za kterou získal často i ocenění.*“<sup>71</sup> Již v průběhu studia na sebe upozornil snímkem *Bylo nebylo*, za který získal cenu Maxim na festivalu FAMU<sup>72</sup> a cenu Pavla Juráčka, mezi jeho další ocenění patří také cena festivalu AFO<sup>73</sup> za film *Kronika králů*. Získal i zahraniční ocenění, konkrétně Cenu poroty z maďarského festivalu Media Wave'96. Dále je mnohonásobným držitelem Ceny českého literárního fondu. Vávra se nevěnuje pouze dokumentární, ale i hrané tvorbě. Ačkoliv je vystudovaný dokumentarista stejně jako mnoho jeho spolužáků například Jan Svěrák, David Ondříček, Bohdan Sláma, Saša Gedeon nebo Robert Sedláček, debutoval právě hraným filmem. Za svůj první celovečerní hraný film

---

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 603.

<sup>72</sup> Festival FAMUFEST je nedílnou součástí akademického života Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Umožňuje především studentům a pedagogům, ale i širší veřejnosti poznat tvorbu, která vzniká na půdě FAMU. A vytváří podmínky k reflexi i autoreflexi aktuálního stavu FAMU.

<sup>73</sup> Academia film Olomouc je mezinárodní festival populárně-vědeckých filmů pořádá Univerzita Palackého v Olomouci již od roku 1966. V průběhu let se komorní uzavřená akce proměnila v jeden z největších vzdělávacích eventů v Evropě. Jde o jediný festival v České republice, na kterém se společně sešli teoretický fyzik Lawrence M. Krauss a evoluční biolog Richard Dawkins.

*Co chytneš v žitě* získal pět nominací<sup>74</sup> na Českého lva a byl oceněn také na mnoha zahraničních festivalech. Vávra však u dokumentární tvorby jako jeden z mála zůstal a jako jeden ze tří režisérů celovečerního dokumentu *Bitva o život* získal výroční cenu profesní filmové asociace FITES<sup>75</sup> a mnoho dalších.

Roman Vávra je jedním z neosobitějších a nejvšestrannějších českých filmařů. Věnuje se hrané i dokumentární režii, vyzkoušel si však také práci divadelního režiséra. Například režíroval drama Eugena O’Neilla *Far a pod jilmy* v Divadle v Řeznické a již během studií začal v roce 1992 spolupracovat s Českou televizí a natáčet v její produkci své první snímky. Točí pro ni dodnes. Jeho inspiračními zdroji je francouzská nová vlna, hnutí free cinema a z našich klasiků jsou to Ivan Passer<sup>76</sup> a Miloš Forman<sup>77</sup>. Snaží se také co nejvíce vycházet a čerpat z prostředí, v němž se příběh odehrává. Tyto inspirace se poté projevují v celkové přirozenosti a uvolněnosti jeho filmů. Témata si Vávra vybírá podle toho, jestli jeho samotného daná problematika zajímá. Jeho pracovní motivace je touha sebevzdělávat se, aby se dozvěděl více z určitého, pro něj atraktivního odvětví, například historie, architektury. V případě natáčení medailonků si osobnosti vybírá podle toho, zda se jedná o zajímavou postavu, která má lidem co říct. Svým dokumentem ji chce zviditelnit a dozvědět se o ní co nejvíce. Nikdy nezpracovává témata, ke kterým by neměl osobně blízko nebo mu byla zcela cizí.

Specializuje se především na dokumentární tvorbu, kterou vystudoval, ale natočil také pár hraných filmů. Za celou svou kariéru od roku 1998 natočil jen tyto hrané filmy: *Co chytneš v žitě*, *Skříň*, *Čert ví proč*, *Nadměrné maličkosti*:

---

<sup>74</sup> Nominace byly v těchto kategoriích: nejlepší filmový režisér, scénář, mužský výkon ve vedlejší roli, ženský výkon v hlavní roli – tuto nominaci jako jedinou proměnila Iva Janžurová.

<sup>75</sup> Český filmový a televizní svaz.

<sup>76</sup> Ivan Passer (10. července 1933 v Praze) je česko-americký filmový scenárista a režisér, v počátcích své filmové kariéry blízký spolupracovník režiséra Miloše Formana. Byl představitelem tzv. Nové vlny v československé kinematografii.

<sup>77</sup> Miloš Forman, rodným jménem Jan Tomáš Forman (18. února 1932 Čáslav, Československo – 13. dubna 2018 Danbury, Connecticut, USA), byl česko-americký režisér, scenárista a herec. Byl držitelem dvou Oscarů za nejlepší režii, tří Zlatých glóbulů a ceny BAFTA (Britská akademie filmového a televizního umění).

*Drámo, Škola princů.* Vzhledem k tomu, že *Čert ví proč* a *Škola princů* jsou pohádky, řada diváků vnímá Vávru jako tvůrce pohádkové tvorby. To však není pravda. Jak jsem již zmínila, jeho doménou jsou filmové dokumenty. V řadě případů točí samostatně popřípadě s malým filmovým štábem. Sám si píše také scénáře a dělá kameramanskou práci. Občas spolupracuje na tvorbě dokumentu s některým z režisérských kolegů. Podílí se také na dokumentárních cyklech v rámci České televize, například *Předčasná úmrtí* nebo *GEN*.

Je členem Asociace režisérů a scénáristů – ARAS<sup>78</sup>, která má asi 170 členů. Asociace se plně zapojuje do kulturního dění v České republice tak, aby odpovídalo EU v intenzivní spolupráci s Federací evropských režisérů (FERA).

---

<sup>78</sup> Asociace vznikla roku 2001, aby sdružila české režiséry a scénáristy působící v oblasti filmu a televize. Chce rozvíjet práva jejich členů a vytvářet lepší podmínky pro profesionální práci.



## 6. Výběr dokumentů a jejich institucionální zázemí

Výběr následujících dokumentů z tvorby Romana Vávry, je proveden tak, aby obsáhl celou jeho dosavadní činnost a různorodost zpracovávaných témat, kterým se doposud věnoval. Všechny dokumenty v této diplomové práci mají souvislost s Českou televizí, ať už tím, že vznikaly v tvůrčích skupinách všech televizních studií (Praha, Ostrava, Brno) nebo tím, že Česká televize vlastní vysílací práva a uvádí tyto dokumenty na svých kanálech. Cílem výběru bylo stanovit reprezentativní vzorek <sup>79</sup>, na kterém bude demonstrován dokumentární hlas charakteristický pro Vávrovu tvorbu. Dokumenty jsou řazeny chronologicky od počátku režisérovy filmařské činnosti.

Většina dokumentárních filmů uvedených v diplomové práci byly zakázky zpracované pro Českou televizi a vznikly v její produkci. Konkrétně jsou to tyto: *Jak jsem se zbláznil*, *Karel IV*, *Století rádia*, *Kroniku králů*, *Jako bychom dnes zemřít měli*, *Klackovitý architekt Martin Rajniš*. Důvodem je to, že situace v České republice je taková, že Česká televize chce být vysílatelem, a proto se produkčně podílí na vzniku převážné většiny dokumentů. Nabízí tvůrcům finanční podporu, která se pohybuje v rámci 350–500 tisíc korun na 52minutový dokument, ale také technické zázemí. Tím je myšlen přístup do filmových střížen České televize, k mixážním pultům, popřípadě samotná technika jako jsou kamery, steadicamy a podobně. Důležité je také to, že Česká televize je jedinou veřejnoprávní televizí v České republice a poskytuje celoplošné vysílání na území Česka. Své vysílání započala 1. ledna 1991, předtím vysílala pod názvem Československá televize od roku 1953. Jako veřejná služba v oblasti vysílání a způsobu financování je zřízena zákonem o České televizi, který také stanovuje rámec jejího fungování. Musí občanům poskytnout všeobecnou nabídku programů zpravodajských, kulturních, vzdělávacích a zábavních. Sídlo České televize je v Praze, ale spadá pod

---

<sup>79</sup> Filmy, kterým se nevěnuji, nikterak nevybočují ze základní charakteristiky popsané v této diplomové práci.

ní také Televizní studio Ostrava a Brno. Vávra pracuje také na projektech, které vznikají v koprodukcí s Českou televizí, jsou to například *Valdéz, ráj velryb* a *Trafačka – Chrám svobody*, které vznikly v koprodukcí s FreeSaM production, což je produkční společnost založena v roce 2007 se zaměřením na výrobu a postprodukcí dokumentárních filmů z oblasti sociální, kulturní a cestopisné. Pro tyto účely disponuje vlastní filmovou technikou, plně vybavenými studii pro střih a barevné korekce.<sup>80</sup> Dokument *Bitva o život*, který vznikl v koprodukcí s Verbascum, s. r. o., produkční společnost Richarda Němce se liší také tím, že je to dílo tří režisérů.

---

<sup>80</sup>FreeSaM. In: *freesam.org* [online]. [Cit. 19. 6. 2018] Dostupné z: <https://www.freesam.org/cz/>

## 7. Bylo, nebylo

„Já, když jsem tady začal vlastně dělat, že jo. Tak ta voda mi sežrala pískátka od čajníku, protože vona je agresivní a když tady byli hygienici, tak ji chtěli zasypat tu studnu no. No, ale to si myslím, že je škoda jo. Tak jsme sundali ty cedulky s těma skříženejma hnátama, no a piju ji dál no.“<sup>81</sup>

Dokumentární portrét o svérázném hrobníkovi *Bylo, nebylo* (1994) patří mezi Vávrovy první dokumentární filmy spolu se snímky *V páté řadě na Mertovi* (1993) nebo *Bojovníci* (1995). Snímek je uváděn pod dvěma názvy, i když se jedná o tentýž film. Oficiální název je *Bylo, nebylo*, ale můžeme ho nalézt i pod názvem *Hrobník* nebo také pod spojením obou názvů, tedy *Bylo, nebylo – Hrobník*. Neoficiální pojmenování *Hrobník* pravděpodobně<sup>82</sup> vzniklo na základě obsahu díla. V titulcích dokumentu je uveden název *Bylo, nebylo*, ale i Česká televize na svých stránkách používá dvojí pojmenování, a to jak *Bylo nebylo – Hrobník* tak *Hrobník*. Odlišnosti názvu můžeme najít i na dalších internetových stránkách například dokweb.net, dafilms.cz nebo csfd.cz. Krátkometrážní, dvacetí dvou minutový snímek vznikl pro Českou televizi v tvůrčí skupině Becková – Branislav. Tato již zaniklá skupina Anny Beckové<sup>83</sup> a Vladimíra Branislava<sup>84</sup> nespolupracovala pouze s renomovanými režiséry, ale dávala příležitosti mladým filmařům, které sama

---

<sup>81</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Bylo, nebylo*.

<sup>82</sup> Ani sám autor nezná přesný důvod, proč se název *Hrobník* začal používat.

<sup>83</sup> Anna Becková (rodným jménem Anna Fremundová) se narodila 10. dubna 1947 v Praze. Je manželkou kameramana Zdeňka Becka (1946). Do českého dokumentu vstoupila jako producentka tvůrčí skupiny v letech 1993-1999. Po mnoha reorganizacích se nakonec stala vedoucí dramaturgyní skupiny pro dokumentární tvorbu v letech 2004-2005 a v letech 2005-2008 šéfproducentkou Centra publicistiky, dokumentaristiky a vzdělávání v ČT. Poté odešla do důchodu. Vynikla jako osobnost s pochopením pro experiment a neobvyklé počiny. Dala příležitost mnoha začínajícím tvůrcům v cyklu "Starty", z nichž se staly výrazné osobnosti.

<sup>84</sup> Vladimír Branislav, český scénárista, publicista, reportér, dramaturg a dokumentární režisér, se narodil 3. května 1935 a zemřel 30. září 2015 v Praze. Od roku 1958 externě, pak v letech 1963-1970 jako zaměstnanec Československé televize, pracoval na televizním pořadu *Zvědavá kamera*. Roku 1990 se vrátil do Československé televize, nejdříve jako šéfredaktor Redakce pro děti a mládež, po transformaci na producerský systém vedl s kolegyní tvůrčí skupinu A. Becková - V. Branislav, která měla široké dramaturgické rozpětí.

vyhledávala na FAMU. Této příležitosti využil i Roman Vávra, který byl v době vzniku *Bylo, nebylo*, ještě studentem.

Na stránkách Česko-Slovenské filmové databáze film ohodnotilo padesát devět diváků a celkové hodnocení získal vysoké, a to osmdesát procent.<sup>85</sup> Ačkoliv své názory v komentáři u filmu projevili jen dva diváci, jejich názory jsou mírně kritické. Diváci mají výhrady ke zpracování po vizuální stránce a nedostatečné vysvětlení přítomnosti některých postav, které se v dokumentu objevují jen krátce. Naopak vyzdvihují realističnost, věrohodnost a příběh samotné postavy Hrobníka jako takového. Ostatní hodnotili film pouze počtem hvězdiček úspěšnosti.

Vávra nespecifikuje, se kterým konkrétním hrobníkem snímek natáčí, ani na kterém konkrétním místě se nacházíme. V průběhu děje tedy nevíme, jak moc je anebo není postava Hrobníka odříznuta od civilizace, s kterou nás v dokumentu spojuje jen železnice, která vede kolem hřbitova. Ze závěrečných titulků však můžeme jednoduše zjistit, že se jedná o město Hostivice, což je téměř součást Prahy a pana Stehlíka (viz obr. 1). Anonymní styl vyprávění vytváří dojem, že jde o obecný náhled do povolání hrobaře. Již v průběhu však divák zjišťuje, že se nejedná o typického hrobníka, který by byl jen jedním ze zástupců většiny. Jedná se o velmi specifického zástupce tohoto povolání. Náš Hrobník žije v domku na hřbitově, který kdysi sloužil jako pitevna a márnice. Živí se jako hrobník a obuvník zároveň. Stará se o psa, kozu a kachny. Na hřbitově si udělal i záhony na zeleninu, ale když mu záhony pochybí, nepřijde mu nikterak zvláštní zasadit si zeleninu do některých z opuštěných hrobů. Hrobník je cynik s velmi otrlou povahou a vůbec mu nevádí žít mezi zemřelými. Má i zvláštní smysl pro humor. Dokáže vtípkovat i o smrti, a to například tak, že stejně jako železničáři mají volné jízdenky, hrobníci by měli mít dohodu

---

<sup>85</sup>Hrobník. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/221932-hrobnik/komentare/>

se smrtí, protože jí jsou nejbližší a nemuseli by třeba vůbec umírat. Na hřbitov jej jezdí navštěvovat jeho syn Martin (viz obr. 2) z rozvedeného manželství i s kamarády a jak sám Hrobník říká: „*No a tady spolu kopeme ty hroby, že jo, on mi tady vlastně tak pomáhá, takže to je vlastně takový nejmladší hrobník. No a hrajou tady různé hry na hřbitůvku, takže je mi tady veselo.*“ Jediné, co mu schází je žena, která by tento životní styl sdílela s ním. Součástí Hrobníkova příběhu je železniční domek s průvodčím, což je jeho hlavní spojení s okolním světem. Železničář vytváří zároveň protipól hrobníka. Ať se na to podíváme z pohledu náplně jeho práce nebo z toho, že má jasnou pracovní dobu a jasný pracovní řád, kterým se řídí. Železničář pracuje hlavně s živými, hrobník s mrtvými. Před prací hrobníka mají lidé určité předsudky, kdežto železničáře berou jako jakéhokoliv jiného zaměstnance. Hrobník, který vlastně žije v práci, nezná pracovní řád. Dělá to, co je nutné a k celému hřbitovu se chová, jako by to byla jeho vlastní zahrada. Koncepce, s jakou Vávra vytvořil toto dílo, působí úsměvně, bezstarostně a díky vystupování hrobaře až neuvěřitelně. Myslím, že nikdo si nedokáže představit žít tímto životním stylem. Pro Vávra Hrobníka je to však úplně normální život, který mu nepřijde ničím neobvyklý. Prostě vytáhne „pár starých kostí“ a pak se jde dívat na večerní zprávy. To, že se v dokumentu objevuje jistá nadsázka a ironie potvrzuje Vávra i tím, že v dokumentu zazní rozhlasová technická závada, kde hlasatel říká, že země, která se kdysi jmenovala Československo, později přijala legálně název Absurdistán.

Režisér kombinuje záběry z ruční kamery s mnoha statickými záběry, kde dynamiku tvoří pohyb v obraze. Pohledem ze střechy domku vytváří nadhled, který připomíná, že se jedná o domek na hřbitově, i když tam Hrobník hospodaří jako v běžném vesnickém stavení. Záběry z jeřábu, kterými snímek začíná i končí, evokují příchod a odchod. Na začátku se snáší kamera pohledem přes větve a železnici, která vede kolem hřbitova a v závěru se zvedá od pohřebního průvodu nad hřbitov. Nevypráví příběh úplně chronologicky. Některé situace nechává otevřené a vrací se k nim později. Nenarušuje tím však posloupnost vyprávění. V detailních záběrech klade důraz na věci, které jsou v životě Hrobníka důležité a s kterými souvisí mluvené slovo. Jsou to například záběry na pískající konvici, hrob, boty nebo kachny. Detailní záběry si vybírá také ve scénách z železniční

stanice, protože tím naznačuje přítomnost další postavy, která je Hrobníkovi blízká. Zároveň, ale na ni nestrhává pozornost diváka, protože není pro režisérský záměr vyprávění podstatná. Detailní záběr z prostředí železnice využívá ve spojení s konkrétním diegetickým zvukem k rytmizaci dokumentu. Rytmus udávají diegetické zvuky železnice. Jakými jsou například zvuk jedoucího vlaku nebo světelné signalizace doléhající na hřbitov, ale také přehazování výhybek atd. Jako podkres používá nediegetickou akustickou hudbu převážně preludia vážné hudby nebo známou melodii písně *Když máš v chalupě orchestrion* ze seriálu *Chalupáři*. Jediná píseň se zpěvem zazní z rádia *Tam u nebeských bran* od Michala Tučného, která svým textem „...krásnější svět vůbec nehledám, to řeknu vám, tam u nebeských bran...“ vystihuje Hrobníkův životní příběh. Mluvené slovo propojuje se zvukem v situaci, kdy mluví o strachu lidí, kteří mají strach z toho, kdo na hřbitově bydlí. To podtrhují strašidelné tóny basy a houslí. Dodává tím této situaci větší důraz a tím více působí na smysly diváka, který zbystří. Skrze rádiové vysílání, které právě vysílá zprávy ze světa, kde všude zemřeli lidé, se režisér snaží rozšířit dokument o Hrobníkův názor na okolní svět. To se mu však nedaří, protože otázku Hrobník přejde jen stručnou odpovědí, že mu to práci ani nepřidá ani neubere. V závěru propojují dvě diegetické zvukové linie, příběh hrobníka a železničáře, v okamžiku, kdy probíhá pohřeb s hudebním doprovodem a zároveň okolo burácí projíždějící vlak. Na jedné straně je to smutná pietní záležitost konce jednoho života a na straně druhé život stále pokračuje.

Roman Vávra se v dokumentu *Bylo nebylo* pohybuje mezi dvěma mody, observačním a performativním. Podle Nicholsova dělení spadá tento dokument do observačního modu, protože splňuje obecné vlastnosti tohoto modu. Observační modus se zabývá tím, co se děje před kamerou, je v postavení pasivního pozorování, vymezuje se proti poetickému vyjadřování. Všechny tyto vlastnosti Vávra splňuje. Dále observační modus vědění chápe jako přirozený smysl poznávat sledováním, nasloucháním, pozorováním a vyvozováním z chování druhých. Autorův hlas je charakterizovaný trpělivostí, skromností a sebestoplačením. Projevuje se zde ochota nechat na divácích, aby sami posoudili, co vidí a slyší, bez velkých režijních či kameramanských zásahů. Režisér se snaží zobrazovat život Hrobníka realisticky, subjektivní kamerou. Zvuk je spojen s indexovou vazbou

synchronního zvukového záznamu, ale zároveň jím Vávra buduje strukturu a rytmus dokumentu. Rytmus dílu udává převážně Hrobníkova intonace řeči, která je podtržena hudbou a okolními diegetickými zvuky z reálného prostředí. Vávra dává filmu řád a zdůrazňuje introspektivní, svědecké formy dialogu. Mísí synchronní a nesynchronní zvuk, který používá expresivně. Což právě více odpovídá modu performativnímu. Stejně jako získávání informací přímo od aktéra, a ne zprostředkovaně od dalších postav nebo z knih. Režisér pozoruje Hrobníka při jeho všední práci a každodenních činnostech, jako by tam ani nebyl. Autenticitu dokumentu dodávají dialogy Hrobníka s jeho zvířaty, tím, že si s nimi bezprostředně povídá, jako by byl sám. Tento styl natáčení označujeme jako direct cinema. Jedná se o natáčení v reálném prostředí hlavní postavy. Hrobník polemizuje nad životem, odpovídá si na otázky, které si zdánlivě pokládá sám a vede pomyslný dialog s kamerou.<sup>86</sup> Režisér nám nabízí jen jednu perspektivu. Nekonfrontuje názory Hrobníka s názory sousedů apod. Můžeme tedy říci, že autor zobrazuje silně zaujatého řečníka a společně hledají pravdu o tom, jaké to je prožívat život, téměř sám mezi mrtvými.

---

<sup>86</sup> Citace z dokumentu *Bylo, nebylo*: „No já si teda myslím, že jako je posmrtněj asi nějakej život, protože je tomu výhodný věřit, že jo? Ted' kdyby náhodou byl, tak, tak věřím a když by nebyl, no tak jsem se jako splet, že jo. Takže prostě já to jako sichruju takhle, že jo. No jo holky tak vidíte, už jsme tady sami. Včelaře nám přejel pionýr, no vidíš. No ... ty taky nevypadáš zrovna nejlip (drží v ruce káčátko). Vidíš to, už jsme tady zůstali sami, no jo. Po mým nejbližším sousedovi zbyly včely a všichni jsme čekali, že ho přejede teda něco většího, ale že ho přejede pionýr, tak to nikoho nenapadlo.“

## 8. Bitva o život

*„Ve dvě hodiny abyste byli na svých místech jo, připravený. To znamená Němci se budou houfovat tady za kapličkou. Rusáky necháme... Rusáci budou tady nahoře s českou armádou. Partyzáni ve vesnici, klasicky chlastat. Takže jakmile padnou ty výbuchy, ve vesnici nastane zmatek jo? Radíme, posloucháš mě? Nastane zmatek, budete tam pobíhat, zmateně rozumíš. Nevíte, co se děje. Nemůžete najít kulometry, samopaly jo. Láďa Ptáčků vytáhne traktor a evakuuje babku, kozu, králíky a nějakou jarmuru mu tam ještě naložte. Hlavně tam nenechte babičku, aby neuhořela, je jí devadesát dva roků!“<sup>87</sup>*

Celovečerní dokumentární film bez jediného herce *Bitva o život*, vznikl na přelomu tisíciletí, tedy v roce 2000 v malé vesnici Bystré v Orlických horách. Jedná se o sociální dokument z vesnického prostředí. Na tvorbě se podíleli tři režiséři Roman Vávra, Miroslav Janek<sup>88</sup> a Vít Janeček<sup>89</sup> (viz obr. 4). V rámci tvůrčí skupiny Anny Beckové pro Českou televizi a produkci Verbascum, s. r. o. Richarda Němce, tito tvůrci zpracovali námět, scénář, kameru a v neposlední řadě režii. Film měl předpremiéru v rámci festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě 25. října 2000. Poté následovala speciální premiéra v Obecním domě v Bystré v Orlických horách (27. října 2000) a pražská premiéra v Divadle Archa v symbolickém datu dne vzniku samostatného Československa 28. října 2000.<sup>90</sup> Dále byl dokument distribuován do sítě kin v České, ale i Slovenské republice.

---

<sup>87</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Bitva o život*.

<sup>88</sup> Miroslav Janek (1954, Náchod) střihač, kameraman, režisér, fotograf a pedagog. Spolupracoval mj. s Godfreyem Reggiem. Natočil řadu dokumentů, např. *Sedem deset Nečtiny* (1993), *O Králíkovi a hostech* (1995), *Barokní opera* (1997), *Nespatřené* (1997), *Hamsa, já jsem* (1999), *Previanti* (1999).

<sup>89</sup> Vít Janeček (1970, Nové Město na Moravě) Scénárista, režisér, esejista, a pedagog. Studoval filmovou vědu na FFUK a dokument na FAMU. Natočil např. středometrážní dokumenty *Rodina v poušti* (1994), *Nové možnosti pokračování* (1997), *Deník těhotné (doby)*, (1998), *Po cestě pustým lesem* (1999), *Houba* (2000).

<sup>90</sup> *Bitva o život*. In: [ceskatelevize.cz](http://www.ceskatelevize.cz) [online]. [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bitvaozivot/index.php>



Slovenská premiéra proběhla 23. února 2001 v rámci slovenské části Febiofestu<sup>91</sup>. V rámci dokumentární tvorby je to velký úspěch, protože uvedením dokumentárního filmu do distribuční sítě kin není běžnou praxí.<sup>92</sup> Dokument získal řadu cen, například výroční cenu profesní filmové asociace FITES, zvláštní ocenění na přehlídce českých filmů Finále Plzeň a stal se prvním dokumentem po Sametové revoluci uvedeným do běžné kinodistribuce. Jak říká Richard Němec v rozhovoru pro Radiožurnál: *„Za posledních deset let je to první dokument, který ve větším měřítku prorazil. Ten film vidělo zhruba 5 tisíc lidí. Oproti hraným filmům je to málo. Už to, že se podařilo dostat dokument zpátky do kin a po tom filmu následovaly Plastic People nebo Vojnářův film, v říjnu bude premiéra Nachových plachet od Míry Janka. Myslím, že se tím trochu prolomila bariéra.“*<sup>93</sup> Na Finále Plzeň získal film zvláštní cenu poroty. Těmito slovy shrnul důvody pro udělení této ceny Saša Gedeon<sup>94</sup> jako jeden z členů poroty: *„Libil se jednoznačně celé porotě, protože není banální, rehabilituje dokumentární tvorbu a potěšil nás svou radostnou notou.“*<sup>95</sup> Dokument byl zařazen do programu 36. ročníku Karlovarského filmového festivalu v sekci Soutěž dokumentárních filmů, kde byl uveden černobíle. Mezi další ceny patří cena Trilobit za střih a režii. Na festivalu filmové komedie Novoměstský hrnc smíchu 2001 získal cenu Vít Janeček za objevné použití autentických materiálů k dosažení silného uměleckého dojmu.

---

<sup>91</sup> Podle oficiálních webových stránek Febiofestu: *„Mezinárodní filmový festival Praha – FEBIOFEST byl založen v roce 1993 nezávislou filmovou a televizní společností FEBIO Fera Feniče. Začínal jako akce pořádaná téměř bez peněz, ale s nadšením pro přátele a filmové fanoušky, se během let proměnil ve velký filmový festival, který si ale stále zachovává svůj původní profil a cíl: všechno pro diváka.“* In: febiofest.cz [online]. [cit. 10.4.2018]. Dostupné z: <http://www.febiofest.cz/festival/o-festivalu/>

<sup>92</sup> VÁVRA, Roman. In: Dafilms.cz [online]. [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/director/8794-roman-vavra>

<sup>93</sup> KROC, Vladimír, KACLOVÁ, Markéta. Bitva o život dokumentů v kinech. In: radiozurnal.rozhlas.cz [online]. 13. 7. 2001 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/\\_zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591](http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/_zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591)

<sup>94</sup> Saša Gedeon (29. srpna 1970, Praha) je český filmový režisér a scénárista.

<sup>95</sup> Mladá Fronta DNES, (spa). Finále má dva vítězné filmy. In: idnes.cz [online]. 29. 4. 2001 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/finale-ma-dva-vitezne-filmy-ddt-/filmvideo.aspx?c=A010429\\_212656\\_filmvideo\\_bac](https://kultura.zpravy.idnes.cz/finale-ma-dva-vitezne-filmy-ddt-/filmvideo.aspx?c=A010429_212656_filmvideo_bac)

Ačkoliv měl dokument v rámci festivalů velké úspěchy, na internetu jsou reakce různorodé. Někteří tvrdí, že je skvělým příkladem toho, jak si lidé užívají života. Jiní v tom vidí spíše zábavu pro tvůrce při natáčení. Na internetové stránce Česko-Slovenské filmové databáze získal dokument jen šedesát procent<sup>96</sup> úspěšnosti, na stránkách Filmové databáze dokonce jen padesát procent<sup>97</sup>, ale na Internet movie database získal sedm a půl z deseti možných hvězdiček úspěšnosti<sup>98</sup>.

V centru vesnice se připravuje rekonstrukce bitvy o Janov. Tato bitva není jen úvodním prvkem, kdy probíhá plánování, jak vše proběhne, ale také cyklicky uzavírá celý dokument, kde vidíme závěrečný průběh této bitvy. Bitva o Janov měla být původně hlavní a jediné téma dokumentu. V rozhovoru Hany Malaníkové pro časopis Premiere uvádí „*Se svébytnou komunitou obyvatel Bystrého se Mirek, Vít a Roman poprvé setkali jako lektori na tradičním semináři amatérských filmařů v Deštném v Orlických horách. Jistý pan Schejbal jim promítl svůj neseštrihaný záznam janovské bitvy. „Fascinovalo nás totální nasazení všech aktérů,“ vypráví Roman Vávra.*“<sup>99</sup> Jedná se o rekonstrukci bitvy o sousední vesnici Janov, která se odehrávala za 2. světové války mezi německými, sovětskými, americkými jednotkami a místními partyzány. Zinscenováním této bitvy chtěli vesničané vzdát hold vstupu České republiky do NATO po svém, jak píše Malaníková ve svém článku. Vznik dokumentu vysvětluje Vávra, pro iDnes.cz, těmito slovy: Bitva o život „*Měl být nejprve filmem o jedné zvláštní události v obci Bystré v Orlických horách, brzy však spontánně přerostl v celoroční sledování*

---

<sup>96</sup> Bitva o život. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/34694-bitva-o-zivot/prehled/>

<sup>97</sup> Bitva o život. In: *fdb.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/bitva-o-zivot/28252>

<sup>98</sup> Bitva o život. In: *imdb.com* [online, cit. 8. 11. 2018]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0262286/?ref=ttfc\\_fc\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0262286/?ref=ttfc_fc_tt)

<sup>99</sup> MALANÍKOVÁ, Hana. Premiere. In: *Fdb.cz* [online]. 24. 1. 2001 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/bitva-o-zivot/popis-obsah/28252>

života zdejší výjimečné komunity.“<sup>100</sup> Název *Bitva o Janov* tvůrce inspiroval, po zhlédnutí života místních občanů, k názvu *Bitva o život*, protože název vystihuje přesně ten pocit, který chtěli do filmu dostat, jak říká jeden z tvůrců M. Janek.<sup>101</sup> Dokument se kromě bitvy věnuje obecním slavnostem jako je silvestrovská oslava příchodu nového tisíciletí nebo masopust. Patří zde také amatérské divadlo. Většina scének, které v dokumentu vidíme, čerpají inspiraci z historických okamžiků dějin Československa nebo z televizní zábavy. Vše inscenují vtípnou formou pomocí parodie. Dělalí si srandu z prvomájových průvodů, rozdělení Československa, když se uvažovalo o názvu Česko-Slovenská republika a dalších ve městě již zapomenutých zvyků. Důvod k oslavě si vždy najdou. Jak shrnul ve svém článku pro Literární noviny Jiří Cieslar: *„To, co na svých estrádních vystoupeních po večerech provozují, mne nejvíc udivilo inteligencí, parodickou bystrostí i sebeironií: ti lidé sice žijí z televizní zábavy, ale mají na to, aby si z ní ještě uměli dělat šoufky. V jejich rozverném podání se „před našima očima uskutečňuje to, co kdysi studoval Michail Bachtin na středověké a renesanční lidové kultuře: jak ona v potměšilý opak převrací oficiální „zbožnost“ (či kulturu vůbec), jak jí rozpouští do dionýské karnevalové legrace, jež víru, kulturu nezpochybňuje, ale dívá se na ni z rozpustilého zdola, od země.“*<sup>102</sup> Nejen, že život ve vesnici po revoluci nevzkvétá, jak obyvatele předpokládali, ale naopak ještě upadá. Textilní průmysl, který byl znakem pro tento kraj, už zanikl. Jak říká Vávra v rozhovoru pro Radiožurnál: *„To místo je sociologicky zajímavé v tom, že je tam velká nezaměstnanost. Odumírají tam fabričky, které byly vysloveně znakem toho kraje. Bylo tam rozvinuté tkalcovství a v průběhu komunismu chřadlo, chřadlo a se začátkem kapitalismu úplně uchřadlo. Ti lidé tím samozřejmě trpí, ale našli v sobě chuť se radovat navzdory tomu, že žijí na periferii zájmu mediálního*

---

<sup>100</sup>IDNES.cz, brt. Roman Vávra festivalové baťůžkáře miluje. In: *idnes.cz* [online]. 12. 7. 2001 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/roman-vavra-festivalove-batuzkare-miluje-fgm-/filmovy-festival-vary.aspx?c=A010712\\_025948\\_mff2001\\_brt](https://kultura.zpravy.idnes.cz/roman-vavra-festivalove-batuzkare-miluje-fgm-/filmovy-festival-vary.aspx?c=A010712_025948_mff2001_brt)

<sup>101</sup> Česká televize. Otázky pro tvůrce. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1025811540-bitva-o-zivot/20032222524/11228-rozhovor-s-tvurci/>

<sup>102</sup> CIESLAR, Jiří. *Svět jako houba. Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 6, s 14. ISSN 1210-0021.

*i topografického. Lidé se mohou vykašlat na nějaké mediální a politické šachy, dokážou se na ty věci dívat z nadhledu. Pro mě to byla ohromná vzpruha, že lidé začínají žít autonomně.*<sup>103</sup> Obyvatelé Bystré v Orlických horách neztrácejí radost ze života, a proto vznikl tento časosběrný dokument. Některé scény z vesnických oslav připomínají film *Hoří, má panenko* od Miloše Formana, protože oba zobrazují klasickou vesnickou zábavu, která se v průběhu let moc nezměnila.

Ve filmu se objevují dvě základní linie, které se prolínají s třetí. První se zabývá konkrétními osudy a soukromím vybraných místních obyvatel. Mísí se s druhou linií různorodých oslav, které se konají v průběhu celého roku. Třetí linií jsou kronikářské zápisky. Z těch se dozvídáme jmenovitě zajímavosti o občanech, kteří už nežijí, ale na které lidé stále vzpomínají. Kronikářskou linií tvůrci začínají. Starosta předčítá poslední slova místní kronikářky, která po dvaceti letech předala kroniku do rukou mladších. Úryvek je z roku 1991 a vypráví o tom, že za minulého režimu nebyla svoboda ani v těchto kronikářských zápisech. Její poslední zápis je ale plný optimismu, že dnes už je vše jinak a kronikáři mohou psát bez zábran a po pravdě o všem, co život přináší. Život v Bystré však moc optimistický není. Kromě příběhů, které jsou předcítány z kronik, se vše ostatní odehrává v průběhu jednoho roku. Tvůrci se věnují konkrétně dvěma starým rodinám, kde panují netradiční mezilidské vztahy mezi matkami a syny. (viz obr. 3) V obou případech platí, že jeden druhého neustále peskuje, ale jde poznat, že se specifickým způsobem mají rádi nebo spíš respektují jeden druhého. Zobrazují odlišný typ výchovy a lidského soužití. Vše, o čem se baví nebo co udělají, jako by mělo jedinou motivaci. Důvod, proč něco udělat, je vidina odměny v podobě alkoholu. Je jedno zda piva nebo pálenky. Vyvolává to pocit, že se nic neobejde bez alkoholu, ani život samotný. Lze to vnímat i tak, že hospoda, která je „volá“, jak sami aktéři říkají, je středobodem veškeré zábavy a je jejich

---

<sup>103</sup> KROC, Vladimír, KACLOVÁ, Markéta. Bitva o život dokumentů v kinech. In: *radiozurnal.rozhlas.cz* [online]. 13. 7. 2001 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591>

jediná jistota, která jim ještě zbyla. Režiséři je sledují v průběhu každodenního života, ale také při oslavách.

Tvůrci používají ve velké míře ruční kameru, kterou dokument i začíná. Roztřesenou ruční kamerou se blížíme přes louku k postavě starosty, jehož hlas slyšíme po celou dobu stejně hlasitě. Za postavou muže, předčítajícího z kroniky, vidíme vesnici, o které je řeč. Vizualizace vesnice dotváří představu, kterou jsme si mohli udělat z místopisných údajů, které vidíme v úvodu a jimiž jsou: první písemná zmínka (1475), počet obyvatel (220), průměrný věk (41, 6 let), vzdálenost od Janova (233 m). Autoři použili tyto informace jako úvodní záběr a naznačují tak, v jakém prostředí se bude dokument odehrávat. Údaje slouží zároveň k doložení faktu, že mladí lidé odcházejí za prací do okolních měst. Dále jsou použity statické záběry například skupinky bývalých tkadlen v důchodovém věku, které nevěří moderní technice a působí úsměvně. Důvodem je to, že režiséři nedávají starším dámám žádné instrukce. Sdělili jim jen téma následujícího dialogu, které je zajímavá, a konverzaci nechávají volně plynout. Stařenky jsou zpočátku strnulé, myslí si, že jsou foceny. Po chvíli začínají komunikovat přímo s tvůrci, ale jen jedna z nich se drží tématu, takže režiséři přerámují obraz na ni, z velkého celku na polodetail. Staticky jsou zobrazeny také postavy kněží dvou řádů, kteří v historii spolu sice bojovali, ale dnes si vycházejí vstříc vzájemnými kompromisy. Oboustranné naslouchání potvrzují svými výstupy, které se téměř pravidelně střídají a jeden druhému přitakávají.

Režiséři nezasahují do děje. Jsou pozorovatelé běžných událostí, do kterých jsou pasivně zapojeni. Kamera je však přiznaná tím způsobem, že v záběru vidíme buď samotného kameramana, nebo tvůrce, kteří pomáhají na poli, nebo slyšíme hlasy zpoza kamery. Dalším odkrytím přítomnosti filmařů jsou okamžiky, kdy se neherci obracejí se svými otázkami přímo na filmaře nebo se před kamerou skrývají. Vesnice je zobrazena hlavně skrze starší populaci. V celém dokumentu se velice málo objevují děti, pravděpodobně jich ve vesnici ani moc nežije, protože i místní škola je zrušena, jak se dozvídáme od starosty. Jen v jedné scéně dostávají prostor děti, které pozorují zatmění slunce a vedou dětským způsobem debatu o vesmíru. Nepoměrné zastoupení dospělých a dětí ukazuje, jak málo je ve vesnici zastoupena mladá generace, která by chtěla zakládat rodiny zrovna tam. Na jedné

straně zobrazují těžkosti života na venkově spojené s velkou pracovitostí, přesto všechno je zde vysoká nezaměstnanost. Ta souvisí hlavně s krachem textilního průmyslu, kterým byla vesnice vyhlášena. Dnes musejí obyvatelé za prací dojíždět, a proto se raději rovnou přestěhují.

Od počátku do konce se mění tempo vyprávění. V úvodu je tempo pomalejší. Režiséri dávají postavám větší prostor se vyjádřit a divákům větší prostor se zamyslet a vše si prohlédnout. Později jsou situace podobné, jen s jinými aktéry. Odehrávají se v rychlejším sledu a závěr graduje akčními záběry bitvy. Tempo se opět zvolní v okamžiku, kdy vesnici vidíme z leteckých záběrů, které přechází skrze záběr letadla na letecký snímek vesnice na obraze, kde nám starosta ukazuje jednotlivé důležité budovy. Stejně tak jako na začátku, kamera přicházela k vesnici, na konci ji stejným stylem opouští jen s malou odchylkou. Hlas starosty s postupným vzdalováním kamery slábne.

V tomto případě nemůžeme posuzovat jednoznačně styl Vávry, protože se jedná o spolupráci tří režisérů. Každý z nich zanechal na *Bitvě o život* svůj osobitý styl, který však v kombinaci s ostatními vytvořil mix těchto stylů. Což vysvětlují sami tvůrci v časopise *Premiere*: „*Každý máme jiný způsob práce,*“ vysvětluje Roman: „*Víta prosazuje, aby filmař byl přítomný nejen hlasem, ale i vizuálně. Já mám radši, když lidé na kameru zapomenou. Upřímně říkám, několikrát jsem si myslel, že ho snad zabiju.*“ *Třetí mušketýr bral okamžiky natáčení jako zajímavý experiment: „Energie tří lidí najednou vytvořila situace, které by jinak nevznikly,*“ říká Míra Janek.<sup>104</sup> Můžeme ale říct, že zde převažuje styl *direct cinema*, který upřednostňuje právě Vávra.

Podle Nicholsova dělení můžeme dokument přiřadit do takzvaného observačního modu stejně jako *Bylo, nebylo*. Natáčení v tomto modu je alternativou vůči klasické řeči nebo poetickému vyjadřování. Což pasuje na volnost vyprávění

---

<sup>104</sup> MALANÍKOVÁ, Hana. *Premiere*. In: *Fdb.cz* [online]. 24. 1. 2001 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/bitva-o-zivot/popis-obsah/28252>

jednotlivých aktérů, které v tom režiséři při tvorbě podporovali. Tvůrci kladou důraz na osobitost a akci, která právě probíhá před kamerou. Nepoužívají historické dokumenty a archivní záběry jiných autorů. Upřednostňují přirozené sledování a naslouchání bez zbytečných zásahů do děje. Někdy, ale nezbytně musí do děje zasáhnout, aby se dějová linie nezacyklila v určitém bodě, což odpovídá participačnímu modu. Tyto zásahy však tvůrci používají jen zřídka, takže převažuje observační modus. Zvuk je většinou spojen s obrazem indexovou vazbou synchronního zvukového záznamu. Filmaři se snažili zaznamenat především to, co bylo slyšet v dané situaci, ačkoliv některé zvukové stopy jsou přidány až postprodukčně. Režiséři dbají na zachování kontinuity vyprávění, i když se cyklicky vrací k výchozímu bodu. Způsob zpracování může vyvolávat dojem, že se tato slavnost pořádá pravidelně každý rok, ačkoliv to není v dokumentu řečeno.

## 9. Jak jsem se zbláznil

*„Zbláznil jsem se na zimní olympiádě v Innsbrucku. Zatáhl se mi mozek, jako kdyby přišla mlha z Alp. Potkal jsem tam jednoho pána a pro mě to byl čert se vším všudy, měl kopyta, chlupy a rohy a staleté vykotlané zuby. Šel jsem pak zapálit do hor nad Innsbruck selské stavení. Přál jsem si, aby se rozsvítilo veliké světlo a zahnal mlhu.“<sup>105</sup>*

Těmito slovy začíná životopisný dokument o životě a díle Oty Pavla (1930–1973). Měl premiéru 19. října 2001 v České televizi. Dokumentární film patřil do televizního cyklu Příběhy slavných: předčasná úmrtí, kde byl uveden v druhé sérii jako druhý díl. Na internetových stránkách České televize v sekci iVysílání je dokument přístupný ke zhlédnutí a můžeme tam najít i vypsané jednotlivé repliky z celého filmu. Cyklus vznikl v tvůrčí skupině Vladimíra Štvrtní<sup>106</sup> a Hany Bílé<sup>107</sup> v rámci televizních studií Ostrava. Obsahuje 196 dílů, které vznikly v období třinácti let (2000–2013). Na vzniku se podílelo více jak čtyřicet režisérů a režisérek. Všechny díly mají stopáž okolo padesáti minut, proto ani Vávrův díl není výjimkou. V rámci let se experimentovalo s úvodní znělkou a stylem titulků. Převážná většina dílů má jednotnou znělku a styl úvodní a závěrečné titulkové sekvence.

Celkově cyklus *Předčasná úmrtí* dostal ocenění ELSA<sup>108</sup> 2002 v kategorii Původní domácí tvorba – dokument – cyklus, udělované Českou filmovou a televizní akademií. V internetové Česko-Slovenské filmové databázi získal Vávrův dokument osmdesát dva procent<sup>109</sup> a pozitivní ohlasy diváků. V rámci

---

<sup>105</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Jak jsem se zbláznil*.

<sup>106</sup> Vladimír Štvrtní je dramaturg v ostravském studiu České televize, kde začínal v redakci pro děti a mládež a následně přešel k televiznímu dokumentu.

<sup>107</sup> Ing. Hana Bílá – vedoucí produkce televizního studia Ostrava.

<sup>108</sup> Televizní cena ELSA vzniklo v roce 2002 jako sesterská odnož filmových cen Český lev.

<sup>109</sup> *Jak jsem se zbláznil*. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/264200-pribehy-slavnych/221483-jak-jsem-se-zblaznil/prehled/>



Filmové databáze už však jen šedesát sedm a půl procenta<sup>110</sup>. Stránky České televize nabízí veřejnou diskuzi k celému cyklu, které se zúčastnily desítky lidí a kde cyklus sklízí všeobecně velmi pozitivní a spokojené ohlasy diváků.

Ota Pavel, vlastním jménem Otto Popper, byl český prozaik, tvůrce moderní sportovní publicistiky a beletrie, autor povídek s židovskou tematikou a přírodní tematikou, sportovní reportér, který zemřel v pouhých 42 letech.<sup>111</sup> Pracoval v Československém rozhlasu, kde se věnoval sportu. Psal o sportu, protože sám byl sportovec. Hrál na špičkové úrovni hokej za Spartu. Pavlův bratr Hugo (viz obr. 6) je přesvědčen, že intenzivně začal psát až na vojně. Psal do Armádního rozhlasu, nástěnných novin, dělal agitační práce. Vše, o čem Pavel píše, chce dobře znát. Stejně jako režisér tohoto snímku. Jeho první úspěch byla kniha *Dukla mezi mrakodrapy*, o sportovních výkonech fotbalového družstva. Ve svých dílech provádí velkou autokorekci a vše pečlivě a dlouze sepisuje. Z těchto důvodů u něj propukla maniodepresivní choroba z přepracování. Jeho nemoc propukla na zimních olympijských hrách v Innsbrucku 1964, kde podpálil selské stavení a od té doby se v jeho životě střídala období maniodepresivního a „normálního“ stavu. Vše ale souviselo s jeho pracovním nasazením. Jedinou knihou, kterou napsal napoprvé byla *Jak jsem potkal ryby*, krátce před smrtí. Z antisemitských důvodů se celá rodina nechala přejmenovat z Poppera na Pavel. Všechny tyto informace a mnoho dalších obsahuje Vávřův dokument z televizního cyklu *Příběhy slavných: předčasná úmrtí*. Jak již název cyklu napovídá, se snaží objasnit nebo vyjasnit důvody smrti slavných osobností. Proto je obsahem dokumentu z větší části, co k smrti vedlo. K tomu se ale dostáváme přes osobní vzpomínky blízkých, kteří vyprávějí, jaký byl Ota Pavel člověk a co za svůj život stihl udělat. Vávra zvolil cyklické a retrospektivní vyprávění, které začíná popisem rodinné fotografie mladé rodiny a vzpomínkami, jak byli šťastní. Navazuje vyřčením dne a místa smrti

---

<sup>110</sup> Jak jsem se zbláznil. In: *fdb.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/predcasna-umrti-jak-jsem-se-zblaznil/38469>

<sup>111</sup> KULHAVÁ, Iveta. Ota Pavel. In: *Zapsala.cz*. [online]. [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.zapsala.cz/zapisky/knizni/ctenarsky-denik/ota-pavel>

ze současnosti, ale vzápětí pokračuje chronologickým vyprávěním o Pavlově životě od dětství, až se opět dostává k jeho úmrtí.

Dokument se skládá ze soukromých, ale i veřejných archivních záběrů, jeho pozůstalých a přátel. Ve snímku promlouvají členové jeho rodiny, jeho dlouholetý přítel Arnošt Lustig, ale také ošetřující lékař. Režisér používá formu zpovědi blízkých, které prokládá obrazovým materiálem. V okamžicích, kdy se dva rozhovory v nějakých bodech prolínají, navazují tyto dva rozhovory různých lidí na sebe, tak jsou slova doplněna obrazem. Například jeho bratr Jiří hovoří o jeho sportovních aktivitách, navazují fotografie z tréninků, zápasů a rozhovor s jeho spoluhráčem Františkem Tikalem nebo v případě, kdy slyšíme zmínku o Janu Veselém, okamžitě následuje rozhovor s ním. Ve chvíli, kdy se v průběhu dokumentu objeví nová tvář, v dolní části jsou titulky se jménem postavy a informací, v jakém vztahu je k Otovi Pavlovi nebo jaká je jeho profese. To stejné nastává při čtených pasáží, kde se objevuje titulek, z čeho je citováno. Titulky jsou velmi potřebné pro lepší orientaci diváka v dané problematice. Nespadají však do žádných pravidel tohoto televizního cyklu. Jedná se pouze o rozhodnutí režiséra, zda je použije, nebo ne. Takzvané mluvící hlavy, tedy postavy snímané v polocelku, Vávra propojuje se vzpomínkovými materiály nebo záběry z míst, kterých se týká rozhovor. Což přidává dokumentárním filmům na atraktivitě. Tímto způsobem nejčastěji vznikají životopisné dokumenty, ke kterým se tento snímek dá zařadit.

Pro hlas čteného komentáře mimo obraz, režisér zvolil herce Ondřeje Vetchého. Ten procítěně čte citace z Pavlova epilogu jeho děl, ale i z osobních dopisů bratrům Hugovi a Jiřímu. Zpočátku hlas doprovází detailní záběr psacího stroje, který vyťukává text, který slyšíme. Později se záběr psacího stroje prolíná se záběry dobových fotografií (viz obr. 5) a videozáznamů. Jen v případě, kdy je řeč o jeho synovi, vidíme ničím neprolnuté rodinné fotografie. *Jak jsem se zbláznil* je snímek skládající se převážně ze statických záběrů rozhovorů s blízkými. Dynamiku dokumentu tvoří tím, že zobrazuje fotografie ve velkém detailu a pomalou jízdou kamery nebo přibližováním určitého detailu ji dává do pohybu. Divák má pocit, jako by byl součástí konkrétní situace. Je jí mnohem blíže, než kdyby režisér fotografii zobrazil jiným způsobem. Dalším dynamickým prvkem jsou ukázky z filmu *Smrt krásných srnců*, které vykreslují jeho rodinu a hlavně

tatínka tak, jak si je Ota Pavel pamatoval a sepsal ve své stejnojmenné knize. Vávra použil jak více známou verzi Karla Kachyni<sup>112</sup>, tak méně známý krátkometrážní, stejnojmenný, studentský film od Vladimíra Merty<sup>113</sup>. Dokument *Jak jsem se zbláznil* patří mezi nejlépe zpracované snímky z cyklu *Předčasná úmrtí*, a to z důvodu přehlednosti a nápaditostí s jakou je realizován.

Podle Nicholsonova dělení dokumentů na jednotlivé mody řadíme snímek *Jak jsem se zbláznil* do výkladového modu. Režisér se snaží používat hlas charakterizovaný klasickou řečí s odhodláním zjistit pravdu se snahou informovat a dojmout publikum. Snaží se dodržovat historickou přesnost a ověřitelnost tím, že používá rozhovory s blízkými lidmi Oty Pavla, ale i autentický hlas Oty Pavla a jeho maminky Hermíny z dochovaných nahrávek. Na důvěryhodnosti mají velký podíl i výpovědi lékařů Doc. Mudr. Oldřicha Vinaře, Mudr. Evy Vinařové a ošetřujícího lékaře Mudr. Tomáše Dostála CsC., kteří potvrzují, že trpěl velmi vážnou maniodepresivní chorobou. To souvisí s další typickou vlastností tohoto modu, a to je čestné ztvárnění druhých lidí, kterým buduje v divákovi pocit důvěry. V našem případě o to víc, protože se snaží zachytit co nejuvěrohodnější obraz osoby, která již zemřela. Čas a prostor tohoto dokumentu je diskontinuitní. Vávra používá obrazy z nejrůznějších dob a míst, aby ilustroval hledisko nebo doložil argument. Vyprávění má sice nějaký řád, směřuje od dětství ke smrti, ale vzpomínky, které se objevují v průběhu, jsou náhodně uspořádány. Závisí na konkrétním vyprávění jednotlivých osob, které v dokumentu vystupují v pořadí daném režisérem. Zvuk je plně v rukou filmaře, žádná indexová spojitost s obrazem, k němuž náleží. Jako spojovací linii pro doplnění kontextu a pocitu, že sám Ota Pavel zasahuje do děje, používá formu komentáře mimo obraz.

---

<sup>112</sup> Karel Kachyňa (1. května 1924, Praha – 12. března 2004, Říčany) byl český filmový režisér.

<sup>113</sup> Vladimír Merta (20. ledna 1946, Praha) je český písničkář, publicista, spisovatel, fotograf, architekt a filmový režisér. Je rovněž autorem filmové hudby k několika filmům. Roman Vávra natočil nekonvenční portrét folkového písničkáře Vladimíra Merty V páté řadě na Mertovi (1993). Spíše však než portrét je to Mertovo přemýšlení nahlas, jeho pochybnosti o společnosti, konkrétních lidech, ale hlavně o sobě samém.

## 10. Karel IV.

*„Rozměr našich činů a schopností se mnohdy měří i velikostí štěstí a náhody, jimž dokážeme vyjít vstříc. Karla IV.<sup>114</sup> syna Přemyslovců a pokračovatele Lucemburků štěstěna milovala. A on jí určitě nezklamal. Její náklonnosti myslím využil měrou, že o něm právem můžeme uvažovat jako o jednom z velkých mužů naší historie.“<sup>115</sup>*

Dokumentární snímek o Karlu IV. vznikl pro Českou televizi v rámci ankety Největší Čech v roce 2005 pod vedením šéfproducentky Anny Beckové a vedoucího projektu Jana Šterna<sup>116</sup>, kde se role scénáristy, kameramana a režiséra ujal Roman Vávra. Na oficiálních stránkách České televize je anketa definována takto: *„Cílem projektu Největší Čech bylo zvolit osobnost, která je dle mínění většiny hlasujících největší osobností naší historie i současnosti. Může to být kdokoliv, kdo se narodil, žil nebo působil na území Čech, Moravy a Slezska, a kdo se zasloužil o společenství žijící na tomto území a významně ovlivnil jeho život.“<sup>117</sup>* Česká televize získala licenci na tuto anketu od anglické televizní stanice BBC, kde byla vysílána pod názvem Greatest Britons, tedy Největší Britové v roce 2002 a proto je přirozené, že se jí u nás ujala veřejnoprávní televize.

V rámci této ankety vzniklo deset dokumentárních příběhů o deseti největších Čechích. *„Anketa Největší Čech spojuje mediální kampaň, zábavu a vzdělání. V tomto ohledu je jedinečná. Je to poprvé, co se dokumentární filmy stávají*

---

<sup>114</sup> Karel IV. (14.5. 1316, Praha – 29. 11. 1378, Praha), syn Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny po narození se jmenoval Václav, později přejmenován na Karla IV. Z výchovy ve Francii se 1333 vrací do Čech. Od roku 1337 je moravský markrabě a vládne celé zemi. V roce 1346 se stal českým králem a císařem Svaté říše římské. A stal se tak nejvýznamnější osobností českých dějin – vezmeme-li v potaz výsledky celonárodní ankety, u jejíž příležitosti tento dokumentární portrét vznikl.

<sup>115</sup> Úryvek z dokumentárního filmu Karel IV.

<sup>116</sup> Jan Štern narozen 12. června 1953, absolvent VŠE, pracoval jako programátor, později vydával samizdatový časopis Prostor, vystupoval v Občasném fóru, v 90. letech byl poslanec za Federální shromáždění. Poté se stal novinářem a od roku 1994 do roku 2018 byl producentem České televize.

<sup>117</sup> Největší Čech. In: [ceskatelevize.cz](https://www.ceskatelevize.cz) [online]. [cit. 5. 11. 2018]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1166142508-nejvetsti-cech/>

*nedílnou součástí zábavného televizního projektu, a dokonce ovlivňují jeho chod. Díky tomuto exkluzivnímu kontextu se tyto filmy dostávají do středu zájmu, a to i v hlavním vysílacím čase.*“<sup>118</sup>

Forma dokumentů, které vznikly pro tuto anketu je předem daná, pro všechny stejná. V rámci projektu vzniklo jedenáct dokumentů, které byly uvedeny v televizním vysílání během jednoho měsíce podle abecedního pořadí jmen českých velikánů. Televizními pořady provázel Marek Eben, který sám získal od respondentů hodně hlasů a umístil by se tak mezi první stovkou nominovaných. Pravidla ale nedovolují účast moderátora, proto byl vyřazen bez uvedení přesného místa. Nominovaných postav českých dějin, které získaly potřebné množství hlasů, bylo deset<sup>119</sup>.

V průběhu vysílání jednotlivých dokumentů všechny portrétované osobnosti získávaly divácké hlasy. Každou osobnost představil a její příběh vyprávěl takzvaný „advokát“, kterého ztvárnil mediálně známý člověk, který shrnul argumenty pro „svého“ chráněnce. Advokát by se měl identifikovat se „svou“ postavou a představit ji. Cílem je vyprávět příběh o tom, jak a čím se jeden člověk dokázal vryt do mysli milionů dalších na celá léta či staletí. Jsou to příběhy o kulturním dědictví našich velkých historických postav. Dokumenty nemají propagandisticky zastírat negativní vlastnosti a činy dané osobnosti nebo naopak vyzdvihovat ty pozitivní. Mají za úkol být objektivní a dobrat se významu. Všechny dokumenty v této sérii jsou zpracovány tak, aby byly vysílatelné v hlavním vysílacím čase

---

<sup>118</sup> Největší Čech. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 12. 5. 2018]. Dostupné z: [http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/dokumenty\\_odokumentech](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/dokumenty_odokumentech) (stránka již není dostupná)

<sup>119</sup> V Česku získal nevidaně mnoho hlasů také nikdy neexistující český génius Jára Cimrman. A není vyloučené, že by se Cimrman umístil velmi vysoko. Proto tuto situaci Česká televize konzultovala s BBC a účast fiktivní postavy byla zakázána a data o počtu hlasů nebyla zveřejněna. Tato reakce vyvolala mezi částí veřejnosti vlnu nevole a objevila se dokonce internetová petice, kde respondenti vyžadují obnovení Cimrmanovy účasti v soutěži. Petice nebyla úspěšná navzdory tomu, že se v britské anketě se do první stovky dostala postava současnou vědou považovaná za fiktivní. Jednalo se o krále Artuše. Jak tyto informace uvádí Česká televize na oficiálních stránkách pořadu. Kvůli výše zmíněným protestům respondentů k fiktivní postavě Járy Cimrmana vznikl dokument také o něm.

na ČT1. Jejich stopáž je okolo třiceti pěti minut. Velký důraz je kladen na to, aby se pokud možno natáčelo na autentických místech tak, aby bylo možné zjistit, zda z přítomnosti našich osobností v tamních místech něco zbylo. Tvůrci by také měli využít již existující zdroje, jakými jsou například filmy, které již o postavách vyprávějí, zvukové záznamy, které mohou být unikátní stejně jako obrazové materiály, které mají určitou výpovědní hodnotu. To vše by měly dokumenty v anketě Největší Čech splňovat, podle oficiálních pravidel. Roman Vávra však říká, že nebyl nikterak omezován ve formě zpracování. Natáčení jen předcházela velmi dlouhá příprava, nastudování historických materiálů a míst, kde se Karel IV. pohyboval. Vávrovými inspiračními zdroji například byly Ferdinand Seibt<sup>120</sup>: *Karel IV. Císař v Evropě*, František Kavka<sup>121</sup>: *Karel IV. Historie velkého vladaře* a Karel Stejskal<sup>122</sup>: *Umění na dvoře Karla IV.* Samotné natáčení pak zvládli jen ve třech lidech (R. Vávra, D. Vávra a zvukař) za velmi krátkou dobu. Každou osobnost zpracoval jiný režisér, tudíž přesto, že mají všechny stejnou formu, každý je originální svým zpracováním. Můžeme v nich najít rukopis různých autorů, jako jsou například Petr Bok<sup>123</sup> – *Jan Hus*, Alena Činčerová<sup>124</sup> – *Jan Werich*, Josef Císařovský<sup>125</sup> – *J. A. Komenský*, Olga Sommerová<sup>126</sup> – *T. G. Masaryk* a další. Navzdory tomu, že byla účast fiktivní postavy Járy Cimrmana zakázána, natočil

---

<sup>120</sup> Ferdinand Seibt (9. května 1927 Střížovice, Československo – 7. dubna 2003 Mnichov, Německo) byl německý historik, který se zabýval především středoevropskými středověkými dějinami a také česko-německými vztahy.

<sup>121</sup> František Kavka (21. listopadu 1920 Praha – 20. října 2005 Praha) byl významný český historik. Zabýval se staršími českými dějinami, především epochou vlády Lucemburků.

<sup>122</sup> Karel Stejskal (1931-2014) historik umění, estetik, práce o středověkých iluminovaných rukopisech, práce zejména o středověkém umění.

<sup>123</sup> Autor dvou velkých dokumentárních sérií z nedávné historie: *Mezi zaslepenými bláznů* a *Mezi hvězdou a půlměsícem*. Druhá z nich byla nominována na letošní ELSU, loni vyhrála mj. na festivalu Nadotek v Ústí nad Orlicí.

<sup>124</sup> Nyní věnuje úsilí o znovuoživení Kinautomatu, který je vynálezem jejího otce, Radúze Činčery. Jinak je to autorka výrazných sociálních dokumentů a cestopisů pro Českou televizi (např. *Listy z Provence*).

<sup>125</sup> Jeho poslední film *Letem českým světem* získal ocenění na letošním Tourfilmu v Karlových Varech.

<sup>126</sup> Za svůj film z poslední doby *Konec světa v srdci Evropy* získala řadu ocenění, pozornosti diváků jistě neunikl ani strhující portrét Máňa po deseti letech.

Pavel Štingl<sup>127</sup> medailon *Jára Cimrman*. Důvodem byla oblíbenost této postavy a uklidnění pobouřených diváků.

Karel IV. (viz obr. 7) nakonec celou anketu vyhrál a můžeme říci, že značný podíl na jeho vítězství má právě dokumentární snímek Romana Vávry. Režisér zvolil pro diváky atraktivní, odlehčenou formu natáčení, která je zaujala natolik, že hlasovali právě pro Karla IV. Podporu diváků získal i na internetu, kde v rámci Česko-Slovenské filmové databáze získal sedmdesáti devíti procentní úspěšnost<sup>128</sup>. Jeden z komentářů říká, že je to hezké, moderně pojaté, zajímavé dílo, plné nových informací. Jednotlivé snímky měly velkou sledovanost, pět set až osm set tisíc diváků.

Úvodní znělka, kterou Vávruv krátkometrážní film o historické postavě Karel IV. (1316-1378) začíná, je předem daná tím, že jde o anketní snímek. A splňuje i další podmínky dané pravidly soutěže. Má svého průvodce, tzv. advokáta, vhodně zvoleného k postavě Karla IV. vzhledem k tomu, že Karel IV. je proslaven nejen jako panovník, ale také zakladatel mnoha staveb. Roli průvodce zastal architekt a herec divadla Sklep David Vávra<sup>129</sup>, který představuje netradičním způsobem život a dílo našeho nejvýznamnějšího panovníka. Ztvárnil velmi fundovaného průvodce, který renomovaně, ale zábavnou formou provází celým dokumentem. David Vávra (viz obr. 8) je průvodce a komentátor, který je neustále v pohybu. Dokument působí velmi přirozeně. Vávra, jako by mimoděk, vypráví o životě Karla IV. při řízení auta, při tankování, při procházkách po autentických místech, které Karel IV. navštívil nebo vybudoval. Informace, které nám sděluje průvodce,

---

<sup>127</sup> Režisér, který se stává průkopníkem na poli distributora dokumentárního filmu a objíždí české a moravské země s celovečerním polohraným filmem *Mír jejich duším*. Jinak je autorem řady historických dokumentů, např. o Karlu Peckovi nebo o současném odkazu Lidic.

<sup>128</sup> Karel IV. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/222368-karel-iv/prehled/>

<sup>129</sup> David Vávra je český architekt, herec a spisovatel, příležitostný básník. Pochází z Prahy-Braníku, kde vyrůstal a dodnes bydlí. Absolvoval stavební fakultu ČVUT a Akademii výtvarných umění v Praze. Je spoluzakladatel divadla Sklep spolu s Milanem Šteindlerem, které vzniklo v 70. letech 20. století v Praze. V ČT ho můžete potkávat jako průvodce a spoluautora seriálu *Šumná města* (televizní naučně populární seriál o moderní architektuře).

jsou prokládány citacemi z životopisu Karla IV. Začínáme v Čechách, dále postupujeme do Francie, Itálie, Tyrolska a opět se vracíme do Čech. Znázornění cesty, kromě samotných záběrů z auta, doplňují i záběry mapy, na které je graficky znázorněna trasa, kudy putujeme, jako v klasických cestopisných dokumentech. Režisér se rozhodl, že dokument o panovníkovi, který hodně cestoval, pojme vyprávěcím stylem road movie. Karel IV. cestoval od raného mládí a na jednom místě nepobýval příliš dlouho. Ať už se jedná o stěhování z hradu na hrad v jedné zemi nebo stěhování do jiných zemí, protože byl český a římsko-německý král a císař Svaté říše římské. Road movie právě proto, že spolu s průvodcem cestujeme po stopách Karla IV. a věnujeme se nejen jednotlivým místům, ale také samotné cestě. Vávra využívá přirozené prostředí měst, záběry kolemjdoucích pro navození velmi neformální atmosféry. Dokument vyvolává takřka domácí atmosféru, čili se snaží divákům co nejvíce a nejjednodušeji přiblížit. Záběry různých prostředí kombinuje s ukázkami z hraného filmu o Karlu IV. Postavy, o kterých je řeč, připodobňuje také pomocí dochovaných soch a obrazů. Snaží se tímto způsobem dát tváře historickým postavám, které jsou známé převážně podle jména. Dokument se nezajímá jen o důležité činy, ale také o osobní život panovníka. Ztvárňuje jej jako jakoukoliv žijící osobnost. Tím se snaží panovníka přiblížit a zaujmout tak širší publikum, nejen nadšence o historii.

Místa ukazuje buď ve velkých celcích nebo polocelcích. Je zde použito i takzvané švenkování, konkrétně se jedná o přechod z jednoho obrazu (záběru) na druhý. Režisér zvolil, tak rychlý přechod, že přechodové záběry jsou rozmazány. Což je typické pro amatérská domácí videa nebo tímto způsobem autor znázorňuje časový posun. Tvůrce vizuálně identifikuje dané místo, podle toho, v jaké podobě jej známe dnes, podle toho jaká všem obecně známá instituce se v něm nachází a podobně. Průvodce poté upřesní, v jakém městě se nachází a doplní další informace a souvislosti s Karlem IV. Režisér vše natáčí v reálném prostředí s reálnými lidmi. Je to režisérský záměr, aby mohl využít například dav jdoucích lidí k přirozenému překrývání postavy samotného advokáta, který zrovna hovoří o konkrétní události, ke které se váže dané místo. Uvedu příklad, kdy advokát vypráví, jak Karel IV. budoval strukturu města Prahy, která se zachovala dodnes a zároveň se prochází po soudobých ulicích plných pražských obyvatel a turistů.



Dějovou linii se advokát v některých okamžicích nechává unést tak, že se vžije do role panovníka a trochu jej paroduje. D. Vávra parodicky znázorňuje situace, o kterých právě vypráví. Všemi těmito prvky se režisér snaží diváka zaujmout tak, aby po celou dobu trvání snímku udržoval v divákovi pozornost, napětí a zvědavost. Zároveň však svým pojetím a zpracováním splnil všechny podmínky stanovené pravidly soutěže.

Dokument je natáčen reflexivním modem a to z toho důvodu, aby ovlivnil volbu diváka, aby mu ukázal nové pohledy na známá fakta a tím získal hlasy pro danou osobnost. Znamená to, že se režisér snaží sebedotazováním a vyslovením až radikálních pochybností o jistotě či stálé platnosti obecného vědění. Režisér se snaží nastínit všechny stránky dané problematiky. Jak se o něčem hovořilo kdysi a jak se na to nahlíží z dnešního hlediska. Kombinuje synchronní i nesynchronní zvuk. Podává komplexní reflexi. Pro reflexivní modus je také typické, že je zachován odstup a ztrácí se přímá angažovanost v sociálních otázkách. V tomto případě to souvisí i s tím, že se jedná o dokument, který je soutěžní a na základě jeho kvality se diváci rozhodují, komu dají svůj hlas. Dle mého názoru to režisér bral v úvahu a snažil se reprezentovat svou osobnost, jak nejlépe uměl. Aniž by informace zkresloval v dobrém či špatném ohledu, snažil se být objektivní. A to bylo smyslem této ankety.

## 11. Valdéz, ráj velryb

*„Ohrožený svět velryb očima českých dokumentaristů ze země, která sama nemá oceán ani moře. Jak zachytit velryby jižní z jiného úhlu, než je běžné u ostatních přírodovědných filmů? Kromě profesionálního filmařského vybavení je nutné mít velký kus štěstí. Komu se také podařilo dostat do situace, kdy si s filmaři začne hrát velrybí mládě?“<sup>130</sup>*

Přírodovědný dokumentární film vznikl za přispění Státního fondu České republiky pro podporu a vývoj české kinematografie v produkční společnosti FreeSaM production<sup>131</sup> v roce 2009 v režii Romana Vávry a Saši Dlouhého (viz obr. 9), kteří jsou zároveň tvůrci námětu, scénáře a kamery. Výsledkem dvou cest s několikátýdenním pobytem v jihoamerické přírodní rezervaci a z množství materiálů, které filmaři přivezli, byl sestříhán bezmála hodinový dokument pro Českou televizi a vzniklo také DVD, které má o něco delší stopáž, trvá hodinu dvacet pět minut.<sup>132</sup> Pro realizaci projektu byla vybrána lokalita poloostrova Valdéz v argentinské provincii Chubut. Ta se nachází v argentinské části Patagonie. Natáčení probíhalo ve dvou zálivech, které se jmenují San José a Nuevo, kde se nachází vhodné území pro rozmnožování ohrožených kytovců, takzvaná největší porodnice velryb na světě, převážně velryb jižních. Nachází se zde ale i řada jiných zajímavých živočichů, například lachtani nebo tučňáci magellanští a skákaví. V roce 1999 se oblast Valdéz stala přísně chráněnou přírodní rezervací UNESCO, protože zde žijí vzácné druhy živočichů.<sup>133</sup> Před osmdesáti lety se nechal touto nekonečnou patagonskou pustinou unášet a inspirovat také Antoine

---

<sup>130</sup> Valdéz, ráj velryb. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 6. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10290275088-valdez-raj-velryb/>

<sup>131</sup> Produkční společnost FreeSaM production, založena v roce 2007 se specializuje na výrobu a postprodukcii dokumentů s cestopisnou, kulturní nebo sociální tematikou.

<sup>132</sup> Valdéz, ráj velryb. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 6. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10290275088-valdez-raj-velryb/>

<sup>133</sup> VÁVRA, Roman. Valdes – ráj velryb. In: *Xantypa.cz* [online]. [cit. 6. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.xantypa.cz/archiv/letni-cislo-07-08-09/828-3/valdes-raj-velryb>

de Saint-Exupéry<sup>134</sup>. Část jeho knihy Noční let se odehrává v této oblasti. Jedná se o ojedinělý projekt českých filmařů. V českém prostředí se totiž jedná spíše o okrajový žánr vzhledem k produkčním nákladům, který je doménou převážně soukromých společností jako Twin Star nebo právě FreeSaM, kde vznikl ještě jeden dokument s podmořskou tematikou *Azory pod hladinou*.

Dokument získal vysoké divácké hodnocení na internetu na Česko-Slovenské filmové databázi, a to sedmdesát osm procent<sup>135</sup>. Dále získal velmi kladné a obdivné reakce na práci malé skupiny českých filmařů obecně, ať už se jedná o divácké komentáře, chat s tvůrcem nebo anotace například na webových stránkách České televize nebo časopisu Xantypa. Snímek byl uveden v roce 2009 na prvním ročníku Festivalu nad řekou v Písku a v roce 2010 na osmém ročníku Mezinárodního festivalu outdoorových filmů.

Analýza v diplomové práci je vytvořena po zhlédnutí delší varianty snímku. DVD je rozděleno do devíti kapitol: 1. bílá velryba, 2. kojení velryb, 3. mrtvé velryby, 4. lachtani, 5. útoky kosatek, 6. rybářská osada, 7. ostrov tučňáků, 8. homeboy, 9. kopulace. Mimo to, že se jedná o dvojjazyčnou verzi, divák si může zvolit, zda bude sledovat česky nebo anglicky dabovanou verzi. V české verzi komentář četl Tomáš Gibiš, v anglické verzi Tom Pentel. Komentátor divákům sděluje věcná fakta o živočišných druzích a popisuje, co se právě děje v dané situaci před kamerou. Dodává dokumentu kontext a provázanost. Oba komentátorské hlasy jsou monotónní a bez emocí. Hlas komentátora slyšíme až po úvodní sekvenci, kdy se jeden z účastníků výpravy snaží lámanou španělštinou vysvětlit místní ženě, kterou potkali, co jsou zač a jaké mají úmysly. Zpracování DVD verze obsahuje také české, anglické, španělské, slovenské nebo německé podtitulky, o které se postarala společnost Easytalk. Tím se potencionálně zvětšuje distribuční trh.

---

<sup>134</sup> Antoine Marie Roger de Saint-Exupéry (oficiálně Antoine Marie Jean-Baptiste Roger, hrabě de Saint Exupéry, 29. června 1900, Lyon – pravděpodobně 31. července 1944) byl francouzský spisovatel, poštovní letec, často je považován také za filosofa a humanistu.

<sup>135</sup>Valdez, ráj velryb. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/286785-valdez-raj-velryb/komentare/>

*Valdéz, ráj velryb* je točen netradičním stylem ve srovnání s jinými přírodovědnými dokumenty, které se soustředí na určité téma. V tomto případě je jasně zvolené hlavní téma, kterým jsou velryby jižní, ale zároveň se tvůrci věnují jiným živočišným druhům, místním obyvatelům a jejich způsobu obživy, ale také ukazují filmařské zázemí, kde spali, co jedli, s jakými technickými problémy se potýkali. Z katalogové anotace Festivalu nad řekou je dokument popsán takto: „Místo je velice řídké osídlené, ale o to víc oplývá hojností lachtanů, tučňáků a samozřejmě velryb. Film však vypráví nejen o potápění a putování za exotickými zvířaty, ale i o místních rybářích, nebývalém úhynu velrybích mláďat i zemi jako takové. To vše zachyceno udiveným pohledem suchozemců.“<sup>136</sup> Převážná část dokumentu obsahuje záběry nad hladinou i přesto, že hlavním tématem jsou velryby. To je dáno z větší části tím, že viditelnost ve vodě v této oblasti není příliš dobrá nebo filmařským záměrem. Velryby připlouvají na toto místo, aby se pářily nebo přiváděly na svět mláďata, protože jsou zde ideální podmínky. Zálivy San José a Nuevo jsou téměř uzavřené, a proto je zde neohrožuje námořní doprava. Voda je velmi klidná a relativně mělká (pouhých osm metrů), proto když se velryby pohybují ve vodě, zvíří sedimenty a voda se velmi rychle zakalí a není téměř nic vidět. Celý tým je složený z Romana Vávry, Saši Dlouhého, Markéty Dlouhé, Gustava Salingera, Tomáše Kotouče, Franka Wirtha, Daniela Rosito, Pedra, Paola a Eduarda. Vávra s Dlouhým měli rozdělené role při natáčení. Vávra točil hlavně na lodi, souši a Dlouhý natáčel pod hladinou spolu s dalšími, kteří ale převážně fotografovali. Z důvodu přísných pravidel v této oblasti nikdo nesmí natáčet ani fotografovat potápěče s velrybou. Proto vidíme vždy jen potápěče, který se připravuje jít pod vodu nebo naopak vylézá z vody na loď a velryby jsou buď v pozadí, nebo v navazujícím záběru, když plují kolem lodi. Velryby jižní jsou velmi zvědavé a přátelské, na rozdíl od vorvaňů nebo keporkaků. Nebojí se tedy připlouvat velmi blízko k lodím ani k lidem a z toho důvodu se jim ve španělštině říká „franca“, což znamená přátelská. Tato vlastnost se jim stala téměř osudnou,

---

<sup>136</sup> Festival nad řekou. Obsah filmu Valdéz – ráj velryb. In: *fdb.cz*. [online]. [cit. 6. 6. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/valdez-raj-velryb/54275>

protože lidé toho začali využívat a udělali si z nich snadnou kořist. V anglicky mluvících zemích velrybu dodnes nazývají Southern right whale tedy velryba pravá jižní nebo velryba správná.

Vše začíná dlouhým úvodem a příjezdem do rezervace Valdéz na konci října, tedy v období začínajícího místního jara. Velryby zde připlouvají každoročně od června do listopadu. V tomto období je v Patagonii pořád ještě chladno, proto v průběhu cesty pustou krajinou můžeme spatřit stádo divokých koní v prašné planině, stejně jako sněhem pokryté území s probíhajícími se lamami. Filmaři se jakoby ledabyly rozhlíží kamerou po okolí, až se odkryje panoramatický pohled na záliv, kde se odehrává hlavní děj. Následující záběry jsou velmi přirozené. Diváci mají možnost slyšet bezprostřední rozhovory a emoce po setkání tvůrců s velrybou, ale i o natáčecím plánu, dále rozhovory s jejich průvodcem a kapitánem lodi, který vypráví své znalosti o velrybách a dává rady, jak se chovat a na co si dávat pozor. Celkový přístup k natáčení působí spíše jako video skupiny nadšenců z dovolené, více než vyumělkované natáčení ve stylu profesionálního přírodovědeckého snímku. Další netradiční součástí dokumentu jsou záběry, jak se členové posádky připravují na cestu v přístavu a jak je jejich loď tažena do vody traktorem. Ukazují i technický problém s ochranným obalem na fotoaparát, který je potkal. Hovoří o setkání s dalšími filmovými štáby, jako jsou Discovery Channel<sup>137</sup> nebo National Geographic Channel<sup>138</sup>, což svědčí o unikátnosti této patagonské oblasti. Z důvodů velikosti velryb, které dorůstají délky kolem osmnácti metrů nebo naopak stísněným prostorům například majáku, používají

---

<sup>137</sup> Discovery Channel (v minulosti The Discovery Channel) je původně americký satelitní a kabelový televizní kanál, který založil John Hendricks a distribuuje mezinárodní společnost Discovery Communications. V současnosti je ve vlastnictví Davida Zaslava. Poprvé bylo vysílání spuštěno roku 1985. V současnosti je kanál vysílán celosvětově ve 155 zemích a 33 jazycích. Programově se kanál zaměřuje na dokumentární programy, hlavně populární vědu, technologie a dějiny.

<sup>138</sup> National Geographic Channel začal vysílat ve Velké Británii v roce 1997. Později se začal vysílat i v USA. V současnosti je vysílán ve 163 zemích světa, ve 37 jazycích. Jedná se o dokumentárně-vzdělávací televizní kanál společnosti National Geographic Society, který vysílá převážně dokumentární filmy vlastní produkce.

často objektiv rybí oko<sup>139</sup>. V řadě záběrů používají přirozený splitscreen, polovina voda, druhá polovina vzduch. Obraz je rozdělen horizontálně na polovinu vodní hladinou a diváci tak mohou pozorovat dvě roviny zároveň. Co se děje na hladině a co pod hladinou. Tento styl záběrování vytváří zajímavý úhel pohledu. Divák má možnost pozorovat velkou část velrybího těla, které je pod hladinou a porovnávat to s tím, jak malou část zahlédne nad hladinou. Je to srovnatelné s ledovcem, kdy dvě třetiny jsou skryty ve vodě. Stejně zajímavě působí stejný styl záběrování u tučňáků. V tomto případě to evokuje dojem akvária s tím rozdílem, že jde o přirozené prostředí. Filmaři nechali v malém jezírku, kde se tučňáci chodí koupat, samostatnou kameru, jen zachycenou mezi kameny, aby docílili co nejpřirozenějších záznamu. Tučňáci se kamery nebáli, připlouvali k ní až na vzdálenost detailu. Dokonce, ji začali zkoumat tak, že nakomponovali své vlastní záběry. Snad nejjednodušší a nejzábavněji působící jsou pasáže s lachtany (viz obr. 10), pro které neplatí tak přísné zákony jako pro velryby, tudíž tvůrci mohli natáčet i sebe navzájem ve vodě, ve společnosti lachtanů. Ti byli velmi hraví a chovali se k potápěčům přirozeně a měli velký zájem si s kamerou hrát. Tvůrci se věnují také sběračům mušlí z malé rybářské osady. Filmaři doprovází sběrače na lov a ti jim ukazují, jakým způsobem lov probíhá. Díky přísné regulaci a velkému území, na kterém se pohybuje pár sběračů, dochází k samovolné obnově ekosystému. Tudíž nedochází k vydrancování mořského dna.

Úvodní titulková sekvence je tvořena prostřihy, kde se střídají bílé titulky na černém pozadí se záběry krajiny, které panoramaticky ukazují divokou přírodu z otevřeného nákladního prostoru auta. Ukazuje se určitá hravost tvůrců, kdy po titulcích s jejich jmény ukazují na malý okamžik sami sebe v odraze skla automobilu. Stejně jako jednoduchá, ale funkční animace. Dá se říct až naivní,

---

<sup>139</sup> Rybí oko (angl. fisheye lens) je výraz pro objektiv se speciální perspektivou. Je to širokouhlý objektiv, jehož optická soustava má velmi široký záběr s úhlem až 220° a záměrně znatelným soudkovitým zkreslením. Běžně ještě rozlišujeme cirkulární rybí oko, které zobrazí scénu v polokouli 180°, takže horizontální i vertikální záběr je 180° a na filmovém políčku, respektive digitálním snímači, je kružnice s černými okraji. Druhým typem je lineární rybí oko, kde obraz pokrývá celé filmové políčko. V tomto případě je digitální záběr 180°, zatím co horizontální i vertikální jsou menší.

dětské animace, o kterou se postaral Pavel Kučera s výtvarnou spoluprací Daniela Vlčka. Jednotlivé možnosti nastavení, které DVD umožňuje, jsou předěleny velrybím ocasem a zvukem šplouchnutí vody, což dotváří a navozuje atmosféru vodního světa.

Hudba, o kterou se postaral Martin Ledvina ve spolupráci se Stanislavem Abrahámem, vznikla postprodukčně. Dokument doprovází sám Martin Ledvina, hrou na kytary, Anna Mlinarikova – housle, Dorota Bárová – violoncello a Adam Koller – perkuse. Jedná se o akustický podkres kombinovaný s diegetickými zvuky moře, cvakání spouští fotoaparátu a tak podobně. Celý dokument má pomalé rozvlklé tempo a hudba je jeho podstatnou součástí, ačkoliv tvůrci pracují také s tichem. Vše se nese v duchu relaxace či meditace. Divák pozoruje klidné, rozvážené pohyby velryby a poslouchá akustickou hudbu. Informace, které se diváci dozvědí o životě v Patagonii, působí spíše jako přidaná hodnota. Televizní verze je téměř o půl hodiny kratší, proto z důvodu jiné stříhové skladby působí svižněji.

Z pohledu Nicholse by se dal tento dokument zařadit do performativního modu, který je kombinovaný s modem participačním. V tomto případě totiž nelze jednoznačně určit jeden konkrétní modus. Performativní modus ukazuje věci z osobního pohledu, které se odlišují od širších sociálních vjemů. Vědění chápe jako ukotvené, afektivní a situační. Zabývá se převážně tím, co se dozvídáme zkušeností z přímého setkání, spíše než zprostředkovaně od expertů či knih. Performativní modus se také často spoléhá na filmařův vlastní hlas, který filmu dává určitý řád. Zdůrazňuje introspektivní, svědecké, esejistické formy promluvy a dialogy. Často mísí synchronní a nesynchronní zvuky, ruchy s hudbou. Časy a prostory se mísí podle určeného cíle tak, aby se co nejefektivněji zobrazila podstatná místa, která jsou důležitá pro tvorbu celkového úsudku a představy v jakém prostoru se filmaři nacházeli a sdělení, které tvůrci do dokumentu vložili, aby se dostalo k divákům. To tvůrci přesně naplňují tím, jak v dokumentu ukazují své autentické emoce, problémy či zázemí. Participační modus, který se zde promíchává s performativním modem, je charakterizovaný angažovaností tvůrců, intenzivní účastí při setkávání s aktéry. Tvůrci vybízí druhé k osobním výpovědím nebo jednáním, což můžeme spatřit v části o rybářské osadě. Zdůrazňuje mluvený projev probíhající mezi filmařem a subjektem, obzvlášť

v rozhovorech, kde se silně spoléhá na synchronní zvuk. Rovněž je pro tento modus typické použití komentáře, který částečně tvůrčím způsobem zasahuje do zvuku.<sup>140</sup> V našem případě se nejedná jen o rozhovory aktérů s filmaři, ale také o rozhovory tvůrců, kteří jsou zároveň částečně protagonisty před kamerou a vytvářejí věcné komentáře.

---

<sup>140</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 225–227.



## 12. Trafačka – Chrám svobody

*„Honza to nazval chrám svobody no, tak uvidíme. Je to prostě 10 metrů vysoká hala, ke který přiléhá čtyři až pět místností. Je to koncipovaný do budoucna jako ateliéry. Všechno to tady doufám ožije už brzo. Vzniklo to snad nějak tak, že si sem Honza tady do těch vedlejší místností dával žebřík, a vodkládal, a potom mu pan Malý ukázal tenhle prostor a říkal, ‘Co říkáš tady na to? Tohle je škoda, to se má bourat. Co? Ty jo.’ A jemu se rozzářily voči a pak po tom začal jít no.“<sup>141</sup>*

Jedná se o sedmdesáti pěti minutový časoběrný dokumentární film, který vznikl v roce 2011 ve spolupráci dvou režisérů Romana Vávry a Saši Dlouhého<sup>142</sup> v koprodukcí České televize a produkční společnosti FreeSaM production, stejně jako předchozí snímek *Valdéz, ráj velryb. Trafačka – Chrám svobody* byl distribuován do kin společností Aero films 11. listopadu 2011 a v České televizi 15. listopadu 2012. Saša Dlouhý v době vzniku dokumentu *Trafačka – Chrám svobody* neměl mnoho filmových zkušeností. Dosud nepracoval na tak rozsáhlém díle, protože k filmové tvorbě se dostal přes novinářskou činnost, kde se věnoval především reportážím z kulturní oblasti. Proto požádal o spolupráci již zkušeného dokumentaristu Romana Vávru. Ten se do projektu přidal proto, že ho od počátku fascinovala myšlenka, že dokument bude končit demolicí, ale nenaplnila se. Vávra se k tomu vyjadřuje v rozhovoru Lukáše Krále pro Kinobox.cz takto: *„No právě, život je překvapení. My si mysleli, že to za dva, za tři roky přijde. Ale nakonec jsme to točili šest let. Natáčení jsme nicméně museli ukončit, aniž bychom se dobrali té tečky, kvůli které jsem do toho se Sašou šel. Pořád se totiž posouvaly*

---

<sup>141</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Trafačka – Chrám svobody*.

<sup>142</sup> Saša Dlouhý - narozen 6. ledna 1971 v Praze. Má ekonomické vzdělání. Studia na FAMO Písek opustil před dokončením. Do roku 2010 tvořily jeho samostatné snímky hlavně přírodovědné dokumenty. Jako kameraman je najímán pro natáčení podvodního prostředí. Od roku 2007 spolupracuje s Českou televizí.

*producentské podmínky. Česká televize byla nervózní, protože jsme na projekt měli grant od Ministerstva kultury.*<sup>143</sup>

*Trafačka – Chrám svobody* byl nominován na Českého lva za nejlepší dokumentární film roku 2011, tuto nominaci však neproměnil. Český filmový a televizní svaz v rámci udělování cen Trilobit<sup>144</sup>, udělil čestné uznání R. Vávrovi a S. Dlouhému za nevšední filmovou reflexi jednoho z center naší nonkonformní scény v dokumentu *Trafačka – Chrám svobody*. Celý dokument je zhotoven i ve verzi s anglickými a španělskými titulky, proto mohl být uváděn na zahraničních festivalech. Dokument byl promítán na festivalu Frequency film festival v San Diegu v Kalifornii. Dále také na Les 100 ans du 68 v městečku Roquefort s francouzskými titulky 2. května 2013, u příležitosti 100. výročí vzniku ateliéru AIAA (Atelier d'Initiatives Artisanales et Artistiques).

Divácké ohlasy na internetu jsou však různorodé. Například na Česko-Slovenské filmové databázi získal dokument sice sedmdesát čtyři procent úspěšnosti<sup>145</sup>, ale komentáře jsou spíše negativní. Ačkoliv se většině komentujících zamlouvá myšlenka využití starého industriálního prostoru a alternativní umění, neztotožňují se už ale s vyprávěním dokumentu. Obsahové části jsou vyčítány chybějící konkrétní kartografické informace o Trafačce, jako je financování projektů atd. Naopak na stránkách Filmové databáze měl dokument ještě větší úspěch a to osmdesát pět procent<sup>146</sup>. A na webové stránce PhatBeatz<sup>147</sup> diváci jednoznačně vyjadřují svou podporu tomuto snímku. Z velké míry je to ovlivněno tím, že PhatBeatz vyhledávají více alternativně zaměřené lidi.

---

<sup>143</sup> KRÁL, Lukáš. Roman Vávra: „Život je překvapení.“ In: kinobox.cz [online]. 11. 11. 2011 [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/6514-roman-vavra-zivot-je-prekvapeni>

<sup>144</sup> Ceny Trilobit byly uděleny v sobotu 26. 1. 2013 v Berouně, a to včetně anticeny Zlatý citrón, kterou získal Václav Klaus za nepřehlédnutelnou nepodporu české kinematografie.

<sup>145</sup> Trafačka – Chrám svobody. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/305830-trafacka-chram-svobody/prehled/>

<sup>146</sup> Trafačka – Chrám svobody. In: *fdb.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/trafacka-chram-svobody/81636>

<sup>147</sup> PhatBeatz je webová stránka, která se zabývá street artovým uměním a graffiti.

Na oficiálních webových stránkách snímku *Třafačka – Chrám svobody*, je prezentován těmito slovy: „*Co lze udělat s prázdnou tovární halou, kterou budou do roka bourat? Příběh o poslední etapě života jedné budovy v pražských Vysočanech a o vzniku významného kulturního místa na mapě České republiky v dokumentu Saši Dlouhého a Romana Vávry.*“<sup>148</sup>

Na projektu *Třafačka – Chrám svobody* spolu začali Roman Vávra se Sašou Dlouhým pracovat na podzim roku 2006 s tím, že si byli vědomi toho, že budova bývalé trafostanice je v demoličním plánu a do roka se má zbourat. V té době *Třafačku*<sup>149</sup> osídlila skupina mladých umělců, kteří se z ní snažili udělat alternativní umělecké centrum. Budova *Třafačky* byla vhodná zejména pro výtvarníky, popřípadě sochaře, kteří nepotřebují budovat drazé vybavená studia nebo zkušebny jako například hudebníci. Z těchto důvodů byla většina umělců čerstvými absolventy různých výtvarných oborů vysokých škol, kteří se v průběhu několika let vypracovali v uznávané autory. Industriální prostor umělce nadchl i přesto, že věděli, že zde nemohou zůstat příliš dlouho. S nadšením začali prostor upravovat ke svým potřebám a zanedlouho z něj vytvořili, jak sami uvádí „*funkční organismus, umožňující střet různých kulturních proudů*“<sup>150</sup>, který dokázali bez předchozích zkušeností vést. Vávra a Dlouhý byli u průběhu transformace a vše natáčeli. Od počátku měli oba tvůrci jasnou vizi, jak dokument vyvrcholí. Jejich představa konce byla v oblaku prachu po stržené budově. Plán se rychle změnil, protože demolice se odkládala kvůli ekonomické krizi. Z původního jednoho roku se pobyt umělců prodloužil na devět let. Režiséři měli čím dál více materiálu, a proto v něm museli začít hledat nějakou dějovou linii. Výtvarné umění je sice zajímavé pro filmaře jako vizuální umění, ale točit jen o něm bez přidané

---

<sup>148</sup> *Třafačka - Chrám svobody*. In: *Třafačka-film.tv*. [online] [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.trafacka-film.tv/o-filmu>

<sup>149</sup> *Třafačka* byla budova bývalé trafostanice a elektrorozvodny ČKD v Praze 9 – Libni, která od 5. prosince 2006 do 14. prosince 2014 sloužila i s přilehlým domovním blokem jako alternativní kulturní a rezidenční centrum současného umění. Objekt vznikl ve 30. letech 20. století.

<sup>150</sup> *Třafačka - Chrám svobody*. In: *Třafačka-film.tv*. [online] [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.trafacka-film.tv/o-filmu>

hodnoty je nuda. Z těchto důvodů se tvůrci více soustředí na mezilidské vztahy, které v Trafačce panují, ať už mezi hlavními protagonisty nebo mezi umělci a lidmi, kteří bydlí v těsném sousedství. Nikdo, kdo byl u zrodu Trafačky, neměl tušení, jakým směrem se vše vyvine. Volnomyšlenkářským umělcům stačilo to, že právě teď a tady mají možnost tvořit svá díla a nezabývali se budoucností. Vysvětluje Vávra v pořadu České televize *Film 2011*<sup>151</sup>.

Hlavními protagonisty dokumentu a zakládajícími umělci jsou Jakub Nepraš<sup>152</sup>, Jan Kaláb<sup>153</sup>, Michal Cimala<sup>154</sup> a Martin Káňa<sup>155</sup>. V objektu se nacházely další ateliéry takzvaných residenčních umělců, kterými byli např. Epos, Stanley Povoda, Teve, Martina Chwistková, H3T Architekti, Matěj Brázdil, Pavel Šebek, Vojtěch Adamec, Tomáš Linhart a další. K dispozici měli velkokapacitní ateliér, kde mohli pořádat nejrůznější kulturní akce pro veřejnost, ať už koncerty, umělecké festivaly, módní přehlídky nebo divadelní představení. Dále zde měli oddělený výstavní prostor, *Trafo Galerie*<sup>156</sup>. Residenčními umělci se postupem času stali i zahraniční umělci jako David Spriggs (CA), Carlos No (PT), Paul Aloisi (CA), Leo Stroka (BR), Matthias Wermke a Misha Leinkauf (DE), Tom Pazderka (US), Brad Downey (US/GE) a další, těm se ale dokument nevěnuje. Dokument měl sice premiéru 11. listopadu 2011, ale etapa početných ateliérů Trafačky pokračovala až do konce roku 2015, kdy skončila spolu s pavlačovým domem (viz obr. 11), který umělci rovněž využívali a byl také zdemolován (viz obr. 12). Osudy jednotlivých rezidentů pak pokračovaly na jiných místech rozesety po celé Praze.

---

<sup>151</sup> Film 2011. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10294553865-trafacka-chram-svobody/bonus/4620-rozhovor-s-rezisery-snimku>

<sup>152</sup> Jakub Nepraš (6. května 1981, Praha) je vizuální umělec kombinující média video a sochu. Svá díla vystavuje po celém světě. Je držitelem několika mezinárodních uznání.

<sup>153</sup> MgA. Jan Kaláb (20. června 1978, Praha) je český výtvarník věnující se graffiti, street artu a mural artu.

<sup>154</sup> Michal Cimala (23. ledna 1975, Havířov) je výtvarník, vyrábí šperky, hudební nástroje (na které sám hraje), věnuje se malbě, sochařství, designu, video. Frontman skupiny Roxxor-Vysočany.

<sup>155</sup> Martin Káňa (1975) je malíř a sochař, který se inspirovuje novými technologiemi, jako jsou sci-fi, komiksy nebo asijská kultura.

<sup>156</sup> Trafo Gallery, se zachovala a do dnes funguje, jako soukromá výstavní síň. Zaměřuje se na výstavy výrazných českých, ale i zahraničních umělců. Nejen z generace svých zakladatelů, kteří zde dodnes působí.

Malá část z nich se usídlila v Nuslích, v bývalé továrně na hodinová sklíčka. Byli mezi nimi Jan Kaláb, Michal Cimala, Jakub Nepraš, Michal Pustějovský a H3T Architekti. O Trafačce vznikla také kniha *Trafology*<sup>157</sup>, která dokumentuje život a dění v ní. Tyto a další informace například další jména autorů, kteří jsou s Trafačkou v kontaktu, jsou uvedeny v článku „*Trafačka - Trafo Gallery - moderní umění v industriálních prostorách*“<sup>158</sup>.

Úvodní záběry dokumentu nás seznamují s prostředím transformační stanice Teslovy rozvodny a měřirny v pražských Vysočanech postavené v roce 1921 a jejím blízkým okolím, ve kterém se odehrává podstatná část děje. Seznámení s hlavními protagonisty probíhá skrze rozhlasové vysílání Českého rozhlasu 3 Vltava, kde byli jako hosté v programu Čajovna. Tvůrci v dokumentu kombinují video i audio záznamy z rozhlasu. Audiozáznam z rozhlasu mixují se záběry budovy, kterou zrovna popisuje hlas moderátora z rádiového vysílání. Plynule přecházejí na prohlídku budovy, kterou živě komentují jednotliví zakládající umělci a sdělují divákovi jejich představy a záměry. Režiséři sledují vývoj od prvotního úklidu a oprav omítek, přes koncerty, výstavy až po osídlení vystěhovaných bytů, jejich kdysi známých sousedů. Ačkoliv je zde jasný časový posun, stříhová skladba je velmi plynulá. Z teoretických plánů, které umělci sdělují, se rázem ocitáme v jejich realizované podobě. Zvuky jsou většinou diegetické, popřípadě kombinované s nediegetickou hudbou, která koresponduje se street artovým, volnomyšlenkářským uměním. Vše je sladěné hudebními ukázkami skupiny Roxor<sup>159</sup>, jejímž členem je Michal Cimala a Ježíš táhne na Berlín (aka JTNB),

---

<sup>157</sup> *Trafology* je publikace, která vznikla spoluprací Jana H. Vitvarem, Ottou M. Urbanem a o grafickou stránku se postaral Michal Škapa.

<sup>158</sup> *Trafačka – Trafo Gallery – moderní umění v industriálních prostorách*. In. Kudyznudy.cz [online]. [cit. 3. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.kudyznudy.cz/aktivity-a-akce/aktivity/trafacka---moderni-umeni-v-industrialnich-prostora.aspx>

<sup>159</sup> Roxxor - Vysočany vznikl v roce 2001 ve stejnojmenné pražské čtvrti. U zrodu byli Michal Cimala aka Al Amic a Petr Voříšek aka Jupiter, kteří předtím hostovali s různými lokálními kapelami. Cimala předtím chvíli působil v dubové partě Nana Zorin.

což je projekt Ondřeje a Petra Sklálových<sup>160</sup>, kteří se postarali o hudební podkres k *Trafačce – Chrámu svobody*. Titulkovou sekvenci tvoří animace Jana Zajíčka<sup>161</sup>. Ta rovněž tematicky odpovídá street artovému duchu, v kterém se nese celý dokument.

Filmaři dokumentují zkrátka veškeré dění kolem Trafačky, názory umělců, kontroverzní projekty, nelegální projekty, ale také výstavy nebo zahraniční cesty. Vydali se s umělci na zahraniční cesty do Rio de Janeira, Hamburku nebo Číny, ale také do Ostravy, odkud čerpá inspiraci Michal Cimála, protože pochází z Havířova a tento kraj je mu blízký. Režiséři jednoduše zaznamenávají vše se všemi problémy i radostmi, včetně obyvatel pavlačového domu v těsném sousedství. Problémy jsou mezilidské vztahy, které nebyly vždy ideální nebo soudní spor se skupinou Ztohoven<sup>162</sup> po odpálení fiktivního atomového výbuchu v pořadu *Panorama* České televize. Radosti jsou například svatba Michala Cimály nebo výjezd Jakuba Nepraše a Jana Kalába do Číny do Shanghai na EXPO<sup>163</sup> 2010. Kde získal český pavilon stříbrnou medaili za nejkreativnější expozici v kategorii C (pavilon do dvou tisíc metru čtverečních). Jedná se o první cenu tohoto typu po 43 letech pro Českou republiku, a proto o tomto úspěchu psalo mnoho periodik v Česku. Umělci využili této cesty zároveň k propagaci graffiti. Jan Kaláb jel potom spolu s tvůrci dokumentu šířit své graffiti do Ria de Janeira, takže v dokumentu máme možnost trochu nahlédnout, jak přistupují k pouličnímu umění v různých zemích světa. Michala Cimbalu doprovází do Hamburku, kde v roce 2010 vystupoval se svým hudebním nástrojem Berlino, který sestavil v Trafačce. Všeobecně však tento snímek prezentuje umělce a jejich tvorbu jen v pozitivním

---

<sup>160</sup> Ondřej a Petr Skála jsou duo, které koketuje s řadou žánrů od IDM a power-popu až k break-core a experimentální elektronice.

<sup>161</sup> Jan Zajíček (4. března 1977, Praha) je český režisér, animátor a výtvarník. Byl jedním z hlavních průkopníků graffiti v Československu po Sametové revoluci a patří mezi legendy české graffiti scény.

<sup>162</sup> Ztohoven je česká diverzně-umělecká skupina, zabývající se undergroundem, performancí, reklamou, mediálním objektem.

<sup>163</sup> Světová výstava neboli EXPO je velká mezinárodní výstava průmyslu a kultury jednotlivých zemí, pořádaná každých několik let od poloviny 19. století (poprvé neoficiálně od roku 1937). Oficiálním pořadatelem je Mezinárodní úřad pro výstavnictví (BIE).

nebo neutrálním světle. Na konci dokumentu může divák nabýt dojmu, že Třafačka opravdu končí, ale není tomu tak. Po skončení natáčení byla v provozu ještě další tři roky.

Celým snímkem vládne určitá “teorie chaosu“, v tomto stylu tvoří i samotní umělci, kteří zde vystupují. Vznikají tak neuvěřitelné kreativní projekty, včetně filmu samotného. Vše je volně provázáno dialogy zaznívajících v dokumentu. Snímek vyžaduje participaci aktivního diváka. Stále udržují jeho pozornost, protože ve filmu se neobjevují titulky se jmény nebo popisky míst, kde se nacházíme. Jména zaznívají jen v mluveném projevu. Ne vždy bylo dopředu řečeno, na co se zrovna díváme a vyšlo to najevo až v průběhu. Divák se musí soustředit, nemůže jen pasivně sledovat, co se zrovna děje. Tvůrci se zabývají jak uměleckou tvorbou, tak změnami v industriálním prostoru, šířením umění do světa, ale i soudními spory. V dokumentu můžeme spatřit i režiséry, kteří se neskrývají za kamerou, ale jsou aktivními členy týmu.

Díky novému obchodnímu centru Harfa se do dokumentu dostává i srovnání něčeho starého umírajícího s něčím novým, v čem začíná proudit život, ale nikdo neví, na jak dlouho. A vše končí symbolickým zavřením dveří budovy Třafačky. V tiskové zprávě vydané k uvedení *Třafačky – Chrám svobody* do kin shrnula Silvie Holovská tvůrčí záměr takto: „*Chtěli natočit výpověď o jedné generaci výtvarníků, kteří se snažili prosadit ve svém oboru a k tomu uvedli v život projekt, jehož skutečný význam bude doceněn až s časovým odstupem.*“<sup>164</sup>

*Třafačka – Chrám svobody* je jednoznačně příkladový dokument natáčený v observačním modu. Vytváří dojem kontinuity, která spojuje slova a jednání postav od záběru k záběru, ale v tomto případě také toho, jak plyne čas. Filmaři se nesnaží vysvětlovat, co Třafačka kdysi byla. Zaměřují se na zachycení toho, co se ze starého, chátrajícího objektu stává a náznakově představují, jaké osobnosti

---

<sup>164</sup> HOLOVSKÁ, Silvie. Tisková zpráva Třafačka – Chrám svobody. In: [trafacka-film.tv](http://trafacka-film.tv) [online] [cit. 3. 6. 2018]. Dostupné z: [http://www.trafacka-film.tv/tiskova\\_zprava\\_trafacka.pdf](http://www.trafacka-film.tv/tiskova_zprava_trafacka.pdf)

se tohoto prostoru ujaly. Soustředí se výhradně na to, co se právě děje před kamerou. Nezabývají se žádnými archivními materiály, jako jsou historické fotografie nebo videozáznamy. Snaží se přirozeným způsobem poznávat, naslouchat, pozorovat a nechávají na divácích, aby si z chování druhých vyvodili své vlastní závěry. Režiséři však nejsou úplně pasivní, jak je typické pro observační modus. Svými jasně směřovanými dotazy a tím, že navádí aktéry k doplnění informací, které mohou být nejasné, se aktivně podílejí na tvorbě dokumentu. Což je typické pro modus participační, který vybízí druhé k osobním výpovědím nebo jednáním. Saša Dlouhý dokonce přímo pomáhá jednomu umělci s tvorbou jeho díla před kamerou.



### 13. Století rádia

*„Haló, Radiojournal započne s vysíláním reprodukované hudby. ... Haló, Radiojournal přeje všem posluchačům dobrou noc. Započne vysílat soustavně dvanáct hodin hlubokého ticha.“<sup>165</sup>*

Dokumentární film *Století rádia* byl v roce 2013 vytvořen k devadesátiletému výročí Českého rozhlasu. Pořad byl vytvořen pro televizní vysílání, konkrétně pro ostravské studio České televize, v rámci producentské skupiny Kateřiny Ondřejkové<sup>166</sup>. Vzhledem k tomu, že jde o televizní tvorbu, odpovídá tomu také hodinová stopáž dokumentu, která je přizpůsobená televiznímu vysílání. *Století rádia* je kompilační dílo na námět Milana Švihálka<sup>167</sup>, jak je již v úvodu naznačeno titulkem – dokumentární koláž. Režisér Roman Vávra v tomto dokumentu kombinuje autentické rozhlasové nahrávky s dobovými fotografiemi a dokumentárními záběry z různých pořadů získané z archivů Českého rozhlasu, z Národního filmového archivu, Krátkého filmu a z dokumentů Největší přání, Obrazy z Čech, Věra 68, Oratorium pro Prahu. To vše režisér spojuje hranými pasážemi, které snímku dodávají tempo a určují rytmus. Snímek patří mezi tzv. střihové dokumenty<sup>168</sup>. Vávra však není jen režisér, ale i kameraman a podílí se i na scénáři spolu s Milanem Švihálkem. Svým tématem a zpracováním se z tohoto dokumentu stává jedinečný počín, protože se odlišuje od ostatní autorovy tvorby, a zároveň v České republice doposud nevznikl tak rozsáhlý dokumentární film o Českém rozhlase, zpracovaný převážně ze zvukových záznamů. Zahrnuje období od roku 1928 do roku 2013. Objevují se zde zásadní

---

<sup>165</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Století rádia*.

<sup>166</sup> Kateřina Ondřejková (28. 10. 1966, Ostrava) kreativní producentka multizánrové tvorby v České televizi Ostrava.

<sup>167</sup> Milan Švihálek (11. ledna 1944, Brno) je český dramaturg, scenárista, žurnalista, moderátor, redaktor a spisovatel. Svůj život spojil s ostravským studiem České televize. Je autorem reportážních a dokumentárních pořadů.

<sup>168</sup> Žánr dokumentárního filmu, který spojuje materiál z různých zdrojů, aby obsáhl rozsáhlý proces, jako je válka nebo sociální změna. Byl rozšířen ve státních a veřejnoprávních dokumentech zvukové éry, ale byl též předmětem experimentálního zpracování u francouzských lettristů a Bruce Connera.

historické okamžiky naší země, jako jsou projevy státníků, vzpomínky na výrazné osobnosti, ale také sportovní úspěchy a rozhlasové pohádky.

Divácké ohlasy jsou v tomto případě velmi rozporuplné. V diskuzi na stránkách České televize převažují negativní až rozhořčené názory, které dokument označují za propagandistický a tvrdí, že by neměl být vysílán. Na druhou stranu v jednom z pochvalných komentářů, který je uvedený v diskuzi o pořadu na oficiálních webových stránkách České televize a kterých je podstatně méně, říká Roman Šafránek: *„Byl jsem nadšen a nemohl jsem se ani odtrhnout od obrazovky. Každé desetiletí by si ale zasloužilo svůj hodinový díl. Je smutné, že Česká televize nakonec od cyklu dokumentů upustila a povolila pouze necelou hodinu trvající pořad, jak říkal pan dramaturg v Dobrém ránu.“*<sup>169</sup> Další spíše negativní ohlasy má dokument také na stránkách Česko-Slovenské filmové databáze, kde získal šedesáti tři procentní úspěšnost<sup>170</sup>.

Vávra se ujal tvorby tohoto dokumentu velmi netradičně také z důvodu velkého množství použitých zvukových záznamů z rozhlasu.<sup>171</sup> Ve filmu je tento postup neobvyklý, ale vzhledem k tomu, že jde o dokument o rádiovém vysílání, je to příhodné. Zvukovými materiály se režisér snažil divákům připomenout co nejvíce důležitých historických okamžiků, které byly zachyceny zvukovou stopou. Řadu informací totiž kdysi měli možnost lidé získat pouze z rozhlasu, ať už to bylo z důvodu málo rozšířených televizorů nebo toho, že televize neměla možnost tyto informace vysílat. Celých devadesát let vysílání autor pojal jako průřez různými érami českých dějin a technickým vývojem, kterým za tu dlouhou

---

<sup>169</sup> ŠAFRÁNEK, Roman. Skvělá práce. In: ceskatelevize.cz [online]. 30. 11. 2013 [cit. 15. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10466952879-stoleti-radia/diskuse/>

<sup>170</sup> Století rádia. In: csfd.cz [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/356760-stoleti-radia/prehled/>

<sup>171</sup> Jak říká dramaturg pořadu *„Společně s režisérem Romanem Vávrou jsme se rozhodli realizovat snímek, který by vycházel pouze z původních rozhlasových nahrávek, jež by samy o sobě byly výmluvným komentářem a svědectvím o pohnuté historii naší republiky i fenoménu rádia. Čekala nás náročná práce a jsem přesvědčen, že se nám smělý záměr podařilo naplnit.“* [cit. 6. 2. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10466952879-stoleti-radia/>

dobu prošlo rozhlasové vysílání až do současnosti. Filmové postupy, které jsou použity ve *Století rádia*, připomínají dokumentární styl Dzigy Vertova, který se ve svém snímku *Muž s kinoaparátem* snaží divákům ukázat práci filmaře. Rozdíl je ten, že Roman Vávra se snaží divákům ukázat práci tzv. „rozhlasáka“ a kombinuje dobové archivní záběry. Vertov si vše natáčel sám. Ve *Století rádia* také můžeme vidět montáž, kdy obraz z fotografie plynule přechází v hranou pasáž. Zde si dal autor záležet na tom, aby například rádia, které jsou na fotografii, byly i v reálném záběru. Dalo by se říct, že se snaží o částečné tableau vivant<sup>172</sup>, kdy ožívá alespoň část fotografie. Tento motiv můžeme často vidět v životopisných filmech o nejruznějších malířích jako například ve filmu *Goya v Bordeaux* Carlose Saury.

Dění v dokumentu *Století rádia* je vymezeno na jeden jediný den „rozhlasáka“, ve kterém se odehrají důležité okamžiky celého dvacátého století. Děj propojovacího materiálu je však situován do budovy rozhlasu. Tím se tvůrce snaží divákům přiblížit nejen rozhlasovou tvorbu za devadesát let, ale také prostředí rozhlasu. Díky tomu má divák možnost seznámit se jak s prostředím, kde rozhlasové pořady vznikají, tak s vývojem techniky. Prostory rozhlasu poznáváme převážně ze subjektivního pohledu muže, který pracuje v rozhlase jako „rozhlasák“. Režisér však nechce strhávat pozornost diváka na postavu „rozhlasáka“ a rozhlasových prostor. Proto Vávra natáčí spojující materiály ve velkém detailu, divák je tedy nucen soustředit svou pozornost například pouze na technické vybavení rozhlasu nebo zvukovou stopu, kterou právě slyší. Velké detaily jsou střídány odlišným záběrováním archivních záběrů. Dobové materiály

---

<sup>172</sup> Tableau vivant (často zkráceno na tableau, množné číslo: tableaux vivants), je francouzský výraz pro "živý obraz" jedná se o statickou scénu obsahující jednu nebo více herců nebo modelů. Jsou stacionární a tiché. Obvykle v kostýmech, opatrně pózují, s rekvizitami anebo se scénérií a mohou být teatrálně osvětleny. Spojuje tak aspekty divadla a výtvarného umění. Tableau může být buď "provedeno" živě, nebo zobrazeno v malbě, fotografii a plastice, například v mnoha dílech romantických, estetických, symbolických, pre-rafaelitských a secesních hnutí. Na konci 19. a počátku 20. století, byly tableaux někdy uváděny jako PLASTIQUES = flexibilní pózy, tvořené prakticky nahými modely, které poskytují určitou formu erotické zábavy, a to jak na jevišti, tak i v tisku. Tableaux přetrvávají až do dnešního dne ve formě živých soch, pouličních umělců, kteří se pózují v kostýmech.

jsou zobrazovány v celcích nebo velkých celcích, které jsou použity pro zachycení nejdůležitějších historických momentů, které výrazně ovlivnily dějiny České republiky nebo vysílání rozhlasu jako takového. Tato technika střídání detailů a velkých celků dává vyniknout právě dobovému dokumentárnímu materiálu, který zde převažuje. Z tohoto důvodu hrané části jen podporují dění v dobových materiálech. „Rozhlasák“ vždy reaguje na to, co zrovna slyšíme, jako by to skutečně pouštěl a poslouchal i on sám. Propojovací hrané scény mají také funkci posouvat nás v čase. Díky skladbě hraných pasáží se divák dobře orientuje, v jaké fázi dne se nachází a tím pádem si může představit i jak vypadá den člověka pracujícího v rozhlase. Jednoduchým způsobem divák pochopí, jak plynou léta, když se vyměňují obrazy prezidentů na zdi. Záběry detailů (viz obr. 13) jsou dobře zvoleny, protože dodávají filmu objektivnost a nechávají prostor divácké fantazii. V případech, kdy se jedná o detailní záběry „rozhlasáka“, každý si může představovat, koho chce, třeba právě svého oblíbeného rozhlasového moderátora. Autor tímto způsobem natáčení také předešel složitému proměňování stárnoucí postavy „rozhlasáka“, protože těmi devadesáti lety nás provází jedna postava. Rekurs kamery se z detailu mění i na subjektivní a v těchto chvílích máme možnost vidět známé tváře ze soudobého rozhlasového prostředí, které muž potkává, když prochází chodbami rozhlasu. Ruční kameru Vávra používá při sledování zdánlivě všedního dne a všedních úkonů zaměstnance rozhlasu. Buď sledujeme ruku „rozhlasáka“, která zasouvá kotouč se zvukovou páskou do přehrávače nebo spouští vysílání na přístrojové desce, kdy posouvá takzvanou šavli a následuje příznačná zvuková stopa pro určité období. Ta je doplněna archivními záběry historické události, dobovou fotografií nebo naopak pohledem na hranou scénku v rádiu. Občas se divák nachází ve voyeurské pozici, kdy sleduje činnosti jako přípravu oběda nebo jak si „rozhlasák“ dává svačinu. Podle těchto zdánlivě banálních momentů se ale divák dobře orientuje v tom, v jaké části dne se nachází, ale nejen to. Tyto momenty vyjadřují zároveň náladu, tím pádem názory či pohledy „rozhlasáka“ potažmo společnosti na dané historické události. Celý dokument klade důraz na vlasteneckou stránku, a to opět drobnými detaily, jako je státní trikolora nebo závěrečný pohled na Hradčany (viz obr 14), kdy se pomocí přerámování obrazu funkcí zoomu soustředí divákova pozornost na Pražský hrad.

Co se týká svícení, většinou je použito plošné svícení, které se v průběhu mění. Z počátku je svícení jasné a režisér používá chladnější barvy, které evokují pocit denního světla, to se však v průběhu mění až na teplé odstíny barvy žárovky, kterou si „rozhlasák“ postupem času začne svítit, když se jeho dlouhý den v práci chýlí ke konci. V detailních záběrech je naopak použito jednobodové osvětlení, například zář diody na mixážním pultu.

Do zvukové složky Vávra zasahoval jen částečně. Používá k tomu „hlas perspektivy“ tento způsob tvorby hovoří prostřednictvím specifického výběru archivních materiálu tvůrcem. Záleží potom na tom, jak tyto zvukové a obrazové materiály uspořádá. Dává tímto divákům možnost domýšlet si, jaké stanovisko filmař zastává. Určitým způsobem tak divákovi podsouvá svůj vlastní pohled na věc. Ale je pouze na divákovi, zda se s ním ztotožní či nikoliv. Autor divákům nabízí pouze určitou perspektivu neboli náhled na vývoj a funkci rozhlasového vysílání. V tomto případě nás režisér nepřímo oslovuje svým filmovým stylem, to znamená, jakou zvolí stříhovou skladbu, kompozici či úhel kamery, ale také hudbou. Je ale jen na divácích, jak vše budou interpretovat. Režisér nespojuje historické filmové a zvukové materiály se svým vlastním komentářem nebo nekonfrontuje tyto materiály s žijícími pamětníky ani s vlastními komentáři. Nichols říká, že obraz je působivější a živější, ať již odpovídá realitě či nikoliv. Obraz tedy působí na diváky mnohem více než jen mluvené slovo a nezáleží, zda řečníka vidíme či nikoli. Tato varianta působení obrazu na diváka je uplatňována již od němé filmové éry. Ve *Století rádia* divákům ukazuje autentické pohledy a názory na svět, který se rychle mění, soudobé starosti i radosti obyčejných lidí, ale také politické režimy, ve kterých lidé žijí. Svým výběrem událostí, kterými divákům ukazuje, jak vypadalo století s rádiem, vytvořil tedy v podstatě časosběrný dokument. Časová posloupnost je však trochu narušena tím, že ke konci vidíme v jednom ze záběrů obraz nového prezidenta republiky

Miloše Zemana, ale v závěru slyšíme hlas moderátora, který nás vítá v Evropské unii a na pozadí zní její hymna<sup>173</sup>.

Podle Nicholsovy teorie je dokument tvořen participačním modem, protože odpovídá charakteristickým vlastnostem tohoto modu, což jsou hlavně autorské zásahy do děje. Chybí nám zde však jakýsi „hlas shůry“ či „autority“ jak říká ve své knize *Úvod do dokumentární tvorby* Nichols. Vávra používá jen vizuální hlas, kterým ukazuje svůj pohled na století rádia. Umožňuje nám nahlížet na historické momenty očima tehdejších obyvatel, z osobních interpretací, co lidé říkají a dělají, když jsou konfrontováni či právě zaujati daným tématem. To lze sdělit běžně prostřednictvím rozhovorů. Ve *Století rádia* ale žádné rozhovory nejsou. Režisér pracuje s vědomím, že záznamy, které slyšíme v dokumentu, tvoří autentický, nezkrasovaný pohled na situaci, tak jak byla opravdu tenkrát vnímána. A není zde potřeba ani již zmíněných rozhovorů s pamětníky, kteří na určitou událost zpětně s odstupem vzpomínají a jejich vzpomínky jsou již zkrasované dalšími životními zkušenostmi. Čas a prostor v tomto modu má být kontinuální, může propojovat současný čas a prostor s minulým (historickým časem a prostorem). Tuto podmínku splňuje svým kontinuálním vyprávěním od počátku rozhlasového vysílání až po současnost. Režisér v tomto případě skládal hlavně cizí materiály, kde nemohl ovlivnit, jakým stylem jsou natočeny, ale tím, jak tyto díla propojil a jaké části si z nich vybral, ukazuje svůj postoj k danému tématu. Dokument nevyvolává v divákovi žádné pohnutky k určitému jednání, jen k zamyšlení. Ukazuje, co vše už má rozhlas za sebou a zároveň můžeme porovnat, co z rozhlasu vymizelo a co zůstalo dodnes. Tedy jakou transformací za ty roky prošel.

---

<sup>173</sup> Melodii hymny Evropské unie je Devátá symfonie Ludwiga van Beethovena k Schillerově básni „Óda na radost“, tato báseň reprezentuje idealistickou představu Schillera o bratrství všech lidí, kterou zastával i Beethoven.

## 14. Kronika králů

„V roce 2005 zahýbal českým mediálním světem objev několika pergamenových listů téměř sedm set let starého rukopisu, doprovázeného bohatými gotickými iluminacemi<sup>174</sup>. O existenci pařížského zlomku, jak se mu podle místa nálezů začalo říkat, neměla do té doby povědomí ani odborná veřejnost. Ta se shodla na tom, že se jedná o největší objev související s českou historií od dob Palackého. Historici záhy zjišťují, že jde o historický překlad Dalimilovy kroniky s obrazovým doprovodem, jež nemá ve střední Evropě obdoby. Zpráva vyvolává senzací nejen mezi milovníky historie, ale prostřednictvím médií i mezi laickou veřejností.“<sup>175</sup> Mnoho tajemných otázek, na které dokument odpovídá, jsou naznačeny již v úvodním textu České televize. „Mohla Dalimilova kronika rozhodnout o nástupu Karla IV. na český trůn?... Pro koho byla kniha určena? Kdo tak nákladnou knihu mohl vyrobit? Kde tato latinská verze vznikla?“<sup>176</sup>

Na všechny tyto otázky se snaží Vávra najít odpovědi ve svém dokumentárním filmu *Kronika králů*, ve kterém zastává pozici režiséra a scénáristy. Na scénáři se podílel i Braňo Pažitka, který měl tentokrát na starost také kameru. Hodinový dokumentární film o fragmentu českých dějin (viz obr. 15), o kterém historici donedávna neměli ani tušení, vznikl v rámci České televize díky iniciátorovi projektu Jiřímu F. Potužníkovi<sup>177</sup>, v tvůrčí producentské skupině Petra Kubici<sup>178</sup> a ve spolupráci s účastí České republiky na EXPO 2015 v Miláně. Proto se na jeho výrobě podílelo prostřednictvím Kanceláře generálního komisaře pro českou účast na této výstavě i Ministerstvo zahraničních věcí. Dokument měl premiéru 1. května 2015 při zahájení české expozice na EXPO 2015 v Miláně.

---

<sup>174</sup> Iluminace (z latinského *iluminatio*, osvětlení, ozdobení) ve výtvarnictví znamená barevný kreslený nebo malovaný obraz ve středověkých rukopisech, v 16. století vystřídán tiskem.

<sup>175</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Kronika králů*.

<sup>176</sup> *Kronika králů*. In. *Ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 9. 6. 2018]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/21456226513/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/21456226513/)

<sup>177</sup> Jiří F. Potužník v roce 2015 byl generálním komisařem a velvyslancem pro českou účast na mezinárodní výstavě Expo 2015 v Miláně.

<sup>178</sup> Petr Kubica (3. ledna 1973) je kreativní producent České televize, studio Praha.

Dokument vyhrál Cenu Innogy za nejlepší český popularizačně-vědecký dokumentární film na mezinárodním festivalu populárně-vědeckého a dokumentárního filmu Academia film Olomouc v roce 2016. Cenu uděluje tří až pěti členná porota složená z českých hostů z řad filmařů, filmových kritiků, vědců nebo popularizátorů vědy.

V diskuzi na stránkách České televize, kde je možné dokument shlédnout v sekci iVysílání, jsem se setkala s lehce negativním připomínkou jednoho z diváků. Ten upozorňuje na nesrovnalosti v hudbě. Jeho komentář je: „*Pěkné přebásnění. Jenom škoda, že použitá polyfonie není středověká, ale až renesanční, přitom jeden z největších skladatelů tohoto období byl sekretářem Jana Lucemburského.*“<sup>179</sup> Jinak se dokument setkává s velmi pozitivními ohlasy diváků. Nejvíce je zaujala forma zpracování a téma samotné. Na internetové stránce Česko-Slovenská filmová databáze získal dokument sedmdesát devět procent úspěšnosti<sup>180</sup>.

Dokument začíná archivními záběry zpravodajských reportáží České televize z Pařížské aukce, kde se podařilo galeristce Monice Burian, která vystupovala na aukci jako soukromá sběratelka, získat vzácných dvacet čtyři listů Dalimilovy kroniky pro Národní knihovnu České republiky. Poté je dokument členěn do čtyř narativních linií. První se zabývá názory české, ale i italské vědecké obce, která pátrá po vzniku kroniky a vytváří hypotézy na základě vědeckého rozboru nalezeného fragmentu. Je zajímavé porovnávat názory a styl bádání zahraničních a českých vědců. Zástupci italské vědecké obce zde vystupují proto, že prameny vedou k tomu, že kronika pravděpodobně byla vytvořena v Bologni, tedy v severní Itálii, s největší pravděpodobností malířem jménem Giotto<sup>181</sup>, jehož práci odborníci

---

<sup>179</sup> Pan Jan. Diskuze. In: *ceskatelevize.cz* [online]. 8. 5. 2015 [cit. 9. 6. 2018]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/diskuze/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/diskuze/)

<sup>180</sup>Kronika králů. In: *csfd.cz* [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/412908-kronika-kralu/prehled/>

<sup>181</sup> Giotto di Bondone (1267 Colle di Vespignano u Florence – 8. ledna 1337 Florence) byl italský malíř, sochař a architekt florentské školy. Výrazně se podílel na rozvoji umění gotiky a na vývoji celého



poznali podle toho, že jako jeden z prvních začal uplatňovat perspektivu čili sbíhání rovnoběžek a stínování barev pomocí jejich odstínů. Malíř znázorňoval kresby podle toho, jaké prostředí znal, proto zde nacházíme více italské motivy krajiny a staveb. Tváře postav jsou ve skutečnosti asi pět milimetrů velké na výšku, přesto mají naprosto čitelný výraz. Tvorbu těchto obličejů můžeme pozorovat v detailních záběrech v průběhu rekonstrukce. Texty v kronice jsou rýmované. Podle toho odborníci zjistili, že sice vznikla v Itálii, ale překládal ji rodilý Čech, protože používá složený budoucí čas, který je typický pro Česko. Vědci dále hovoří o faktech souvisejících s kronikou a vysvětlují, co znamenají konkrétní výjevy a jakou mají symboliku. Další narativní linii tvoří lidé z ulice. Režisér shromažďuje názory lidí z ulice v České republice a Itálii, kterým dává do ruky kopii úryvku z Dalimilovy kroniky, aniž by jim řekl, o co se jedná. Nechává je spekulovat, co by to mohlo být. Do jaké doby by to zařadili, jak to na ně působí a tak podobně. Sbírá jejich názory a různé asociace, které to v lidech vyvolává, ale nevyvozuje z toho žádné závěry. Režisér tyto záběry nijak nevyhodnocuje. Třetí linií sledujeme výrobu faksimile<sup>182</sup>, která ukazuje tradiční, pracovní postupy od tvorby samotného pergamenového listu přes kresbu iluminací, sešívání jednotlivých částí, až po vazbu knihy do kůže. Diváci se dozvídají řadu zajímavostí o tomto starém řemesle. Například pokud se jednalo o velkou knihu, z jednoho zvířete byla jen jedna dvojstrana, takže na tvorbu jedné knihy bylo potřeba stádo ovcí. Podle opracování kůže se také dá poznat, zda jde o české, italské nebo skandinávské pergameny. Všechny tyto informace jsou doprovázeny záběry, jak celý proces výroby probíhá. Ve čtvrté linii režisér kombinuje klasický dokumentární styl s hlasitými recitacemi příběhů z Dalimilovy kroniky, animacemi původních iluminací a inscenovanými scénkami legend z nalezeného fragmentu. Jako jsou legendy o zavraždění krále Václava III. v Olomouci, o sňatku Elišky Přemyslovny s Janem Lucemburským,

---

západního umění. Je pokládán za předchůdce renesančního umění. Ve své tvorbě se zabýval převážně náboženskými tématy, jeho postavy už mají jakousi renesanční životnost, gesta a dynamiku a také zřejmý třetí rozměr.

<sup>182</sup> Faksimile (z latinského *fac simile* = číň podobně) je velice přesné napodobení originálu, většinou starých tisků nebo rukopisů. Kopie bývá často od původního dokumentu jen těžko rozlišitelná.

o Oldřichovi a Boženě, ale také o smrti svaté Ludmily nebo o životě Karla IV. Zobrazuje i obavy Elišky Přemyslovny, že se následník trůnu Karl IV. do Čech už nikdy nevrátí. Chórové recitace jsou buď v kulisách a plynule přecházejí v hrané scénky anebo jsou recitace pronášeny mimo obraz, když sledujeme pomocí animace rozpořhobované iluminace přímo z kroniky. Animace vznikly ve spolupráci s Tomášem Holubem, Ladislavem Cabicarem a Petrou Uhrnicovou. Jednotlivé linie se prolínají a jsou dobře provázané. Například, když vypráví legendu o zabití krále Václava III. v Olomouci, kterému podřízli hrdlo, následují záběry podříznutí ovce, jejíž kůži použijí při rekonstrukci stránek. A další snímek mrtvého ovčího těla zabírán z nadhledu, zase evokuje mrtvé tělo krále, protože hlas mimo obraz právě popisuje jeho vraždu. V závěrečných hraných sekvencích může dokonce spatřit hotovou faksimili v rukou herců. Čímž se najednou prolínají dějové linie tvorby faksimile s hranými scénkami nejen slovy, ale i reálnou věcí<sup>183</sup>.

Při promluvách vědců autor používá převážně záběrování metodou mluvících hlav, které nejsou vždy statické, ale jsou snímány jízdou kamery a rámovány předměty z okolí, jako jsou třeba stolní lampy. Dále používá detailní záběry odemykání starobylých dveří, úst, které recitují, iluminací a textů z nalezeného fragmentu. Tímto způsobem umožňuje divákům si prohlédnout vzácný fragment zblízka anebo nahlédnout přímo pod ruce tvůrcům faksimile. Při záběrech úst je divák naopak víc zaujat mluveným slovem a více se na něj soustředí. Tato stylizace detailu není v rámci dokumentárního filmu příliš rozšířena.

Ozvláštnujícím prvkem dokumentu je také to, že režisér nechal všechny české vědce, kteří zde vystupují, přečíst stejný úryvek z fragmentu. Poté jej v postprodukci rozstříhal na jednotlivé věty a poskládal znovu. Každý z vědců ve finální verzi tedy přečetl zdánlivě jednu větu. Zobrazuje tak vědce v jiné, odlehčené, neoficiální pozici, než jsme zvyklí z historických dokumentů,

---

<sup>183</sup> V průběhu děje dokumentu se dozvídáme, že si Eliška Přemyslovna přeje, aby oslovili zkušeného latiníka, který přeloží Dalimilovu kroniku, která má přimět Karla IV., aby se vrátil do vlasti a poté již vidíme mladého Karla IV., který má v ruce tuto kroniku.

kde vystupují pouze v odborné pozici. A většinou jsou promluvy odborníku ještě doprovázeny dobovým zpěvem nebo doprovodnými záběry. Jen zřídka jsou vědci natáčeni v pohybu. Výjimku tvoří okamžiky, kdy se pohybují v prostorách knihovny, aby nás zavedli k důkladně uschovanému pařížskému zlomku. V pohybu dále vidíme postavy těch, kteří rekonstruují kroniku nebo postavy v hraných pasážích. Ty ztvárňují divadelní herci, kteří jsou ve filmu téměř neznámí, jako Lubor Šplíchal, Hana Malaníková, Kryštof Krhový, Tereza Durdilová, ale vystupuje zde také dramaturgyně a moderátorka TV Noe Irena Pulicarová. Statická kamera je použita jen v části, kterou tvoří záběry lidí z ulice. Větší část dokumentu je kamera stále v pohybu, proto dokument působí velmi dynamicky a upoutává diváky svou pestrostí a nápaditostí zpracování. Doprovodná hudba se skládá z akustických preludií a chrámových zpěvů. Hudbu k dokumentu vytvořila Eva Javůrková. V *Kronice králů* je použit i hlas vypravěče, který popisuje historická fakta o Pařížském zlomku, místa, kde se právě nacházíme a proč, anebo vysvětluje, co se kdysi stalo a jak to lidé vnímali. Hlas vypravěče je hlasem samotného autora snímku Romana Vávry.

Snímek můžeme zařadit mezi dokumentární filmy, které jsou ovlivněny poetickým modelem. Snaží se prezentovat svět z neobvyklé perspektivy. Vědění chápe jako afektivní nový způsob vnímání a chápání světa, snaží se vnést svěží pohled na známé věci. V poetickém modu tvůrce využívá kameru a střih jako umělecké prostředky. V tomto případě se jedná o hrané a animované scény (viz obr. 16), které jsou doprovázené recitací rýmovaného textu. Autor klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu díla. Pomocí zvuku buduje R. Vávra strukturu a rytmus. Využívá k tomu hudbu, ale i dynamiku hlasu a rytmus promluv. To opět souvisí s rýmováním. Díky němu divák snad přistoupí na jinak nepřírozené používání akcentu, které zde působí honosným a starodávným dojmem. Čas a prostor je diskontinuitní. Režisér používá obrazy, aby vytvořil určitou kýženou strukturu. Zachovává linii příběhu, ale záběry nejsou vždy řazeny chronologicky. Zobrazuje konkrétní lidi, věci a místa. Používá zde hlas, který je charakterizovaný touhou po expresivním zachycení ztvárňovaného světa prostřednictvím nových forem a hledisek.

## 15. Jako bychom dnes zemřít měli

*„Čas je drahocenným statkem. Každé ráno je dar, který se nikdy nevrátí a škoda, věčná škoda, každého promarněného dne. I nám ustavičně hrozí otevřená tlama saně smrti a na větvích našich životů ustavičně hlodají myši, bílá a černá, den a noc. A nám ubíhají hodiny, dny, měsíce a uplynul rok. Kolik smutku, kolik bolesti a slz nám přinesl roku 1949. Kolik radosti a štěstí jsi nám také přinesl a jak šťastný byl člověk, který měl hlubokou a pevnou víru, který třeba se slzou v oku mohl říct, otče nebeský ne naše, ale Tvá svatá vůle se staň. Už nikdy se nevrátí rok 1949 a přece se vrátí. Vráti se každému na soudu božím, a proto žijme tak, jako bychom již dnes zemřít měli.“*

31. prosince 1949 z kázání P. Josefa Toufara v Čihošti

Téměř hodinový dokumentární snímek plný vzpomínek na takzvaný čihošťský zázrak zobrazuje silný příběh konfliktu státu a církve v podobě dramatického osudu umučeného římskokatolického pátera Josefa Toufara. Dokument zpracovali Miloš Doležal<sup>184</sup> a Roman Vávra. Spolu vytvořili scénář filmu, Vávra pak měl na starosti také režii a kameramanskou práci spolu s Markem Jíchou<sup>185</sup>. Dokument vznikl na základě stejnojmenné knihy Miloše Doležala a jeho dosud nejčerstvější knihy *Krok do tmavé noci* (2015) v brněnském studiu České televize v rámci producentské tvůrčí skupiny Patricka Diviše<sup>186</sup>. Měl premiéru 29. listopadu 2016 v České televizi, předpremiéru<sup>187</sup> měl 25. listopadu

---

<sup>184</sup> Miloš Doležal (1. července 1970, Háj u Ledče nad Sázavou) je český básník, spisovatel a publicista. Autor knihy *Jako bychom dnes zemřít měli* o knězi Toufarovi, která byla publikována 2012.

<sup>185</sup> Marek Jícha (26. prosince 1959, České Budějovice) je režisér, producent, kameraman a střiháč. Je členem Asociace českých kameramanů a od roku 2003 vyučuje kameru na FAMU, kde se stal také vedoucím katedry kamery.

<sup>186</sup> Patrick Diviš (13. listopadu 1973, Brno) je český novinář a producent, který stojí od roku 2012 v čele Tvůrčí producentské skupiny náboženské tvorby v České televizi Brno.

<sup>187</sup> Předpremiéru komentuje Miloš Doležal hned po zhlédnutí takto: „*Film jsem sice již viděl, účastnil jsem se střihu, ale vidět to zde v autentických prostorách, kde nejsou žádné filmové kulisy, je pro mě opravdu nevšední zážitek. Ten umocňuje i fakt, že celé drama se zde odehrávalo. Tam, kde bylo filmové plátno, stál farář Toufar a kázal.*“

v číhošťském kostele Nanebevzetí Panny Marie. Brněnské televizní studio ale uspořádalo ještě jednu předpremiéru, která proběhla 28. listopadu v kině ART. Tvůrci na dokumentu pracovali téměř čtyři roky<sup>188</sup>. Scénárista Doležal s režisérem Vávrou se však tomuto tématu nevěnují poprvé. V roce 2015, kdy už pracovali na dokumentu *Jako bychom dnes zemřít měli* se jim naskytla příležitost natočit dokument *Mrtvolu sproved'te ze světa*, který Česká televize uvedla na podzim roku 2015. Zaznamenali v něm úspěšné pátrání po Toufarových ostatcích a následné exhumaci.

Tento snímek vyvolal největší množství reakcí v porovnání s ostatními Vávrovými dokumenty. V komentářích diváci hodnotí styl zpracování, ale mnohem více se vyjadřují k velmi silnému příběhu, který je obsahem. Na základě silného příběhu dosahuje dokument vysokého hodnocení v rámci internetových stránek. Na Česko-Slovenské filmové databázi je to osmdesát šest procent<sup>189</sup>, na Kinoboxu sedmdesát pět procent<sup>190</sup> a na Filmové databázi získal sto procentní úspěšnost<sup>191</sup>.

Snímek vypráví příběh pátera Josefa Toufara. Připomíná jeho život od dětství, až po jeho smrt v důsledku brutálního vyšetřování Státní bezpečností. Dosud se totiž žádné dílo nevěnuje přímo postavě pátera Toufara. Nikde nebylo možné se dozvědět více informací o něm. Z jakých pocházel poměrů, co jej vedlo k rozhodnutí stát se knězem a jak dlouhá cesta vedla k jeho vysvěcení. *„Dokument také poukazuje na záhadný pohyb kříže v číhošťském kostele a nahlíží do zákulisí brutálního vyšetřování, které bylo proti knězi vedeno s tichou podporou tehdejšího prezidenta republiky. Tyto informace potvrzují doposud neznámé a nepublikované exkluzivní archivní materiály, které v celém číhošťském případě představují řadu*

---

<sup>188</sup> „Práce na tomto dokumentu trvala s přestávkami okolo čtyř let. Bylo to hodně na dřevě. S tímto tématem několik let žiji, což není úplně obvyklé,“ vysvětlil Vávra.

<sup>189</sup> Jako bychom dnes zemřít měli. In: [csfd.cz](https://www.csfd.cz/film/418367-jako-bychom-dnes-zemrit-meli/prehled/) [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/418367-jako-bychom-dnes-zemrit-meli/prehled/>

<sup>190</sup> Jako bychom dnes zemřít měli. In: [kinobox.cz](https://www.kinobox.cz/film/435169-jako-bychom-dnes-zemrit-meli) [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/film/435169-jako-bychom-dnes-zemrit-meli>

<sup>191</sup> Jako bychom dnes zemřít měli. In: [fdb.cz](https://www.fdb.cz/film/jako-bychom-dnes-zemrit-meli/hodnoceni/148104) [online, cit. 15. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/jako-bychom-dnes-zemrit-meli/hodnoceni/148104>

*otázek a odpovědí.*<sup>192</sup> Jak je uvedeno v průvodním textu k dokumentu na stránkách České televize, třetí adventní neděle 11. prosince roku 1949, bylo mrazivé dopoledne, když se v průběhu kázání čtyřiceti sedmi letého pátera Josefa Toufara třikrát zakýval asi půl metru vysoký, dřevěný oltární křížek a zůstal stát pootočený směrem na kazatelnu, místo aby stál přímo ke dveřím jako obvykle. Zázrak se stal v malém kostele v Čihošti, asi devatenáct věřících vidělo, jak se křížek pohnul, ale páter sám to neviděl. Přestože se o tom ti, co to viděli, příliš nezmiňovali, rozneslo se to po vsi a začala se o tento zázrak zajímat Státní bezpečnost. Ta se chopila příležitosti a chtěla z toho udělat inscenovaný monstrproces proti katolické církvi. To se jim však nepovedlo, protože páter nevydržel jejich kruté přesvědčovací metody a krátce po jeho zavření mučednický umírá. Státní bezpečnost však dále vedla otevřený útok komunistické strany proti církvi a o jeho smrti informovala příbuzné až o čtyři roky později. „*O tom, že Toufarův příběh je neobyčejně živý, svědčí i zahájení beatifikačního procesu, kterým by měl být kněz z Čihoště prohlášen za blahoslaveného.*“<sup>193</sup> Jak uvádí tisková mluvčí televizního studia Brno Hana Orošová.

Vávra zobrazuje příběh z několika perspektiv, jimiž jsou archivní materiály pořízené den před Toufarovou smrtí Státní bezpečnosti, *Archivní žurnál číslo 20* z roku 1940, *Československé filmové týdeníky*<sup>194</sup>, krátký film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*<sup>195</sup>, *Hudební klauni*<sup>196</sup> a *Mrtvolu sprovedte ze světa*<sup>197</sup>. Dále pak historické fotografie obyvatel Čihoště, včetně pátera Toufara, příslušníků Státní bezpečnosti a dopisy od pátera Toufara a věřících, ale také vzpomínky některých očitých svědků čihošťského zázraku, jak se mu začalo říkat, a zároveň

---

<sup>192</sup> Jako bychom dnes zemřít měli. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 16. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10563009857-jako-bychom-dnes-zemrit-meli/>

<sup>193</sup> OROŠOVÁ, Hana. Toufarův příběh v novém dokumentu České televize. In: *ceskatelevize.cz* [online]. 24. 11. 2016 [cit. 16. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-brno/novinky-ze-studia/344365-toufaruv-pribeh-v-novem-dokumentu-ceske-televize/>

<sup>194</sup> Československé týdeníky z roku 1945, 1947, 1948, 1949, 1950, 1957.

<sup>195</sup> Režie Přemysl Freiman, 1950.

<sup>196</sup> Režie Jiří Nesvadba, 1967.

<sup>197</sup> Režie Roman Vávra, 2015.

blízkých pátera. Vzpomínky pamětníků jsou komplexní a obsáhlé právě proto, aby ukázaly, jaký byl Toufar člověk, jak těžce si vydobyl své povolání navzdory tomu, že jeho otec chtěl, aby byl sedlákem nebo hospodským. Co všechno pro své věřící byl ochotný udělat a podobně. Záměrem dokumentu totiž není potvrdit nebo vyvrátit, zda se křížek opravdu pohnul nebo ne, ale ukázat, kdo vlastně Josef Toufar byl. Na druhou stranu staví tvůrci dnešní pohled Olbrama Zoubka, který vytváří jeho figurální sochu a je s příběhem srozuměn. Ve snímku jsou také rekonstruované, hrané pasáže z vyšetřování vraždy pátera Josefa Toufara z roku 1968, které jsou natáčeny podle archivních záběrů. Sám Doležal ztvárnil jednoho z příslušníků StB<sup>198</sup>. Dále jsou ještě použity ukázky z divadelního představení *Zpráva o zázraku*, 2016, divadelního souboru DOK. TRIN. Na základě těchto skutečností můžeme říci, že se jedná o dokudrama, které se vyznačuje kombinací právě těchto prvků.

V rámci počáteční titulkové sekvence je naznačeno, že se bude jednat o zázrak, který se stal, a v jeho důsledku zemřel nevinný člověk. Po úvodních slovech týkajících se zázraku, se však režisér zaměřuje na výsledky jednoho z tehdejších příslušníků StB a následně se vrací k životnímu příběhu Toufara od mládí. Záběry z divadelního představení zpřítomňují postavu Toufara a ukazují důležité etapy jeho života. Stejně jako hrané pasáže (viz obr. 17), ty se však soustředí hlavně na to, co se týká až už tehdejšího vyšetřování zázraku nebo potom samotného vyšetřování procesu v roce 1968, ačkoliv koncept divadelního herectví působí ve srovnání s celkovým konceptem dokumentu nadsazeně. V hraných pasážích používá Vávra pro něj typické detailní záběry, tentokrát se však soustředí nejen na detaily neživých předmětů, ale výraznými a působivými velkými detaily se stávají záběry obličeje příslušníka StB Roberta Skerla. Ten byl u klíčových momentů Toufarova života, jako byl jeho únos, vyslýchání i doprovod v sanitce do nemocnice, kde zemřel. Dále režisér používá podobné prolínačky dvou různých

---

<sup>198</sup> „Byl jsem jedním z estébáků, kteří si v noci dojeli do Čihoště pro Josefa Toufara. Najednou jsem na ten příběh nahlížel ze zcela jiné perspektivy, byl jsem fízl, který se na tom zlu podílel. Přemýšlel jsem tak o příběhu úplně jinak, než když jsem knihu psal,“ poznamenal Doležal.

obrazů, které můžeme vidět například ve snímku *Jak jsem se zbláznil*. Kombinuje prolínačky fotografií a dopisu, jehož obsah slyšíme v komentáři mimo obraz. Komentáře mimo obraz jsou ještě rozděleny mezi tři komentátory. Hlas Miloše Doležala informuje o faktografických bodech Toufarova života, Roman Vávra čte z dopisu věřících a Ondřej Vetchý zosobňuje hlas Toufara, cituje z jeho osobních dopisů a kázání. Svědkyně číhošťského zázraku postupně usedají v kostele na různá místa a jsou zabírány v detailu (viz obr. 18), zároveň ale slyšíme za doprovodu zvonu jejich hlasy mimo obraz, jak se představují a říkají, kolik jim bylo v roce 1949 let. Poté jsou kolážovitě prolínány jejich soudobé záběry s historickými fotografiemi podle toho, jak se střídají jejich výpovědi o tom, jak viděly, jak se křížek pohnul. Pokaždé, když se v dokumentu poprvé objeví nové neznámé prostředí, doprovází jej ve spodní části obrazu titulek, který obsahuje rok a co zrovna vidíme nebo z jakého materiálu je daný komentář. Velkou roli v dokumentu hrají portrétní fotografie, protože vždy, když se o někom hovoří, tvůrci ukazují, jak v té době vypadal, stejně jako dobové fotografie míst nebo Toufarova kázání. Archivní videozáznamy jsou kombinované s hranými záznamy, například příprava Toufara pro natáčení StB je hraná a plynule přechází v originální záznam, kdy už stojí na kazatelně. V těchto záběrech je ničím nenarušena kontinuita zaručena tím, že dotáčené záznamy se soustřeďují na detail a nezobrazují Toufarovu tvář. Aby byla zaručena plynulost a návaznost divadelních a hraných pasáží, tvůrci vybrali stejné herce do dokumentu, kteří hráli v divadelním představení. Olbram Zoubek zde vystupuje jako cizí element, jako nestranná postava umělce, která vytváří Toufarovu sochu a následně hledá vhodné místo pro její umístění. Jakoby přemýšlí nahlas o osudu tohoto člověka. Polemizuje, jak by se zachoval on a zda je možná varianta Státní bezpečnosti, která tvrdila, že s křížkem hýbal sám Toufar. Zastává neutrální pohled na číhošťský zázrak. A přesto, že on osobně přiřazuje Toufara k českým hrdinům, o nichž říká, že jich Česko moc nemá. Ve snímku je Toufar zobrazen jako obyčejný, laskavý



člověk s velkým srdcem a pevnou vůlí stát si za svým názorem. „*Jde o cestu člověka, který se vymkl svému předurčení, vyvzdoroval si cestu ke kněžskému rouchu, svému osudu i jeho nečekanému naplnění,*“ zamýšlí se režisér Roman Vávra.<sup>199</sup> Celý snímek končí záběry ze slavnostního ukládání ostatků pátera Josefa Toufara v Čihošti, čímž tvůrci symbolicky uzavírají životní cestu Toufara, která vlastně dosáhla důstojného konce až v roce 2015, kdy jeho ostatky našly pomyslný klid v malém čihošťském kostele. V závěrečné titulkové sekvenci jsou pak uvedena fakta, jak dopadlo vyšetřování vraždy pátera Josefa Toufara. Závěrečné informace doprovází finální podoba Zoubkovy sochy.

Podle Nicholsova dělení můžeme tento snímek zařadit do výkladového modu. Výkladový modus totiž chápe vědění jako neukotvené nebo jako abstraktní myšlenky, pojmy nebo hlediska. Tvůrci do nich ale vnáší i nové, svěží pohledy a fakta, což naopak více odpovídá modu poetickému. Kontinuitní čas a prostor, který klade výrazný dojem právě na kontinuitu, která spojuje slova a jednání subjektů od záběru k záběru. Je typický pro observační modus. V našem případě je však posloupně zachována jen linie Toufarova života. Samotné vyprávění je přerývané. Používá obrazy z nejrůznější doby a míst, aby ilustroval hledisko nebo doložil argument. Diskontinuitní čas a prostor tvůrce používá také k dotváření určité nálady nebo struktury. Výkladový modus klade důraz na historickou přesnost a ověřitelnost, čestné ztvárnění druhých lidí, nesnaží se však dělat z lidí bezmocné oběti a buduje v divákovi důvěru, jak říká Nichols<sup>200</sup>. Vávra se snaží objasnit záhadu a smrt pátera, ale zároveň nechává na divácích, aby sami posoudili, co vidí a slyší, což je zase typičtější pro observační modus. Proto nemůžeme jednoznačně určit, o jaký modus se v tomto případě jedná. Sám Nichols ve své knize *Úvod do dokumentární tvorby* uvádí, že jen stěží lze určit jeden konkrétní modus, protože se často překrývají s ostatními. Čehož je tento dokument důkazem.

---

<sup>199</sup> OROŠOVÁ, Hana. Toufarův příběh v novém dokumentu České televize. In: *ceskatelevize.cz* [online]. 24. 11. 2016 [cit. 16. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-brno/novinky-ze-studia/344365-toufaruv-pribeh-v-novem-dokumentu-ceske-televize/>

<sup>200</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 227.

## 16. Klackovitý architekt Martin Rajniš

*„Cestování je řemeslo, aby člověk byl pořád otevřený tomu, aby to do něj vplouvalo. Pajo brava je krásná kulatá rostlinka, která roste v Jižní Americe, tu jsem viděl na cestách. Najednou jsem si řekl, to je ono, tak se to má dělat. Takhle to má být jednoduché a obyčejné. Uspořádaně neuspořádaný. A přitom úžasné. To je zjevení. Zjevení, které přichází párkrát za život. Toto zjevení mě úplně pootočilo při děláni architektury.“<sup>201</sup>*

Dokumentární, životopisný film *Klackovitý architekt Martin Rajniš* je dosud posledním dílem Romana Vávry. Snímek vyobrazuje architekta, který v polovině května oslavil sedmdesáté čtvrté narozeniny, ale jak podotýká sám režisér: „*Má tempo, kterému by třicátníci sotva stačili. Konec konců on se těmito mladými lidmi také obklopuje.*“<sup>202</sup> Vznikl v pražském studiu České televize v roce 2018, v tvůrčí producentské skupině Lenky Polákové<sup>203</sup>. Premiéra proběhla na programu ČT Art 30. května 2018. Sám režisér říká v pořadu *Události v kultuře*, že chtěl, aby to bylo přemýšlení o architektuře, světě, o tom Martinovi samozřejmě, aby ukázal, kdo je to vůbec zač.

Z důvodu, že se jedná o snímek z letošního května, je zatím na internetových stránkách málo hodnotitelských reakcí. V rámci Česko-Slovenské filmové databáze dokument získal osmdesát šest procent úspěšnosti, ale zatím se toto procentu skládá jen z hodnocení čtrnácti diváků, kteří hlasovali pomocí hvězdiček úspěšnosti a jednoho komentáře. Dokument byl zařazen do programu Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava, kde ale nezískal žádné ocenění.

---

<sup>201</sup> Úryvek z dokumentárního filmu *Klackovitý architekt Martin Rajniš*.

<sup>202</sup> *Klackovitý architekt v Událostech v kultuře*. In: *ceskatelevize.cz* [online]. [Cit. 19. 6. 2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11291149472-klackovity-architekt-martin-rajnis/bonus/31711-klackovity-architekt-v-udalostech-v-kulture>

<sup>203</sup> PhDr. Lenka Poláková (1962) je kreativní producentka publicistiky a dokumentární tvorby České televize.

Roman Vávra vytvořil dokumentární film o jednom z předních českých architektů, profesorovi Martinu Rajnišovi<sup>204</sup>, který se architektuře věnuje téměř šedesát let. Jeho díla sklízí úspěch v mnoha zemích světa, jako jsou Rusko, Bulharsko, Polsko, Slovensko, Česko, Rakousko, Německo, Francie, Kanada, USA, Japonsko a Izrael. Režisér však architekta zobrazuje jako obyčejného, upřímného člověka, který má radost ze života. Je sice svérázný, urputný a pro ostřejší slovo nechodí daleko, ale jedině, co chce, je dělat dobře svou práci, která trochu přitáhne pozornost v česku, ale i v zahraničí. Rajnišovým architektonickým guru se stal Karel Hubáček, který je známý jako autor televizního vysílače a hotelu na Ještědu. V článku České televize se můžeme dočíst, že: „*Je takovým analogovým architekt v digitálním světě. ... Základem architektonického řemesla je podle Rajniše kreslení tužkou; grafickým a jiným počítačovým programům se vyhýbá. Za šedesát let architektonické praxe nakreslil na papír přes dva tisíce kilometrů čar. Vznikla podle nich řada originálních, ale velmi odlišných staveb.*“<sup>205</sup>

Dokument vznikl více jak rok a půl a je v něm zachyceno řada staveb od jejich plánování, přes tvorbu až po dokončení. Mezi projekty v tomto snímku patří například velká stavba nemocničního komplexu v Mladé Boleslavi, přes řadu vyhlídkových věží, dokonce i v zahraničí, až po malou stavbu zvedacího dřevěného mostu přes malou říčku. V dokumentu vystupuje také řada spolupracovníků jako Zbyněk Šrůtek, David Kubík a další. Dále investoři, kteří podporují Rajnišovu tvorbu jako Kamil Hošťák nebo Aleš Veverka, s kterým cestoval po Jižní Americe, kde se změnil jeho pohled na architekturu a řada dalších lidí, s kterými se Rajniš při práci potkává. Pokaždé, když se na scéně objeví nová tvář, je doplněna titulkem se jménem a povoláním pro lepší orientaci diváků. Titulky také sbližují diváka s dějem a dotváří osobní atmosféru celého dokumentu. Mezi architektova významná

---

<sup>204</sup> Martin Rajniš (16. května 1944, Praha) je český architekt, spoluzakladatel České komory architektů, několika architektonických kanceláří a zakladatel ateliéru Huť architektury Martin Rajniš. Výrazně se věnuje experimentální architektuře a vztahu architektury k přírodě a s lidské společnosti.

<sup>205</sup> jab. *Přehrajte si: Klackovitý architekt Martin Rajniš v dokumentu*. In: ct24.ceskatelevize.cz [online]. 31. 5. 2018 [cit. 13. 11. 2018]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2495572-prehrajte-si-klackovity-architekt-martin-rajniss-v-dokumentu>

díla, která jsou ve snímku zachycena, patří muzeum a maják Járy Cimrmana, jehož návrh posílal na Bienále v Benátkách a následně jej realizoval v Česku a má k této stavbě důležitý osobní vztah. Dále vzducholod' Zeppelin, kterou nazývá katedrálou moderního věku, archou svobody nebo kosmickým korábem, která vznikla v Praze Holešovicích a slouží jako debatní prostor v Centru současného umění DOX. (viz obr. 19). V neposlední řadě také rozhledna ve tvaru kaktusu jménem Ester (viz obr. 20), kterou měl tu čest postavit v historickém centru Jeruzaléma v Izraeli, kde stavba této věže trvala pouhých devatenáct dní. Tuto zakázku dostal na základě ocenění z roku 2014, kdy v Paříži získal Mezinárodní cenu za trvale udržitelnou architekturu. Záběry z jejího vyhlášení v podání Guye Amsellema – prezidenta Cité de l'architecture<sup>206</sup> můžeme rovněž vidět v dokumentu.

Snímek je koncipovaný jako road movie po stopách Rajnišova života převážně posledních let, kdy změnil svůj přístup k architektuře. Místo stavbám z betonu a skla se začal věnovat výhradně stavbám z přírodních materiálů, dřeva a kamení. Cestujeme s architektem na místa jeho staveb, ale také na chalupu, kterou koupil jeho otec v 1949 v Jizerských horách a do ateliéru, kde dělá nákresy svých staveb výhradně ručně na papír. Za rok je schopný prokreslit až padesát per, přičemž jedno napíše až tři čtvrtě kilometru čar. Na chalupě je zobrazen také neformálně jako kuchař. A jak sám v dokumentu říká: „*Kreslit baráky a dělat jídlo se sobě hrozně podobá. Začínáš vod nuly a nikdy nevíš, jak to na konci dopadne. Ne! To není vtip. To je fakt! Architektura je středověký řemeslo a k tomu žrádlo patří.*“<sup>207</sup> Před kamerou se chová přirozeně, nebere si žádné servítky, ani co se týče výběru slov. Na jednu stranu působí Rajniš jako nekompromisní protiva, ale na druhou stranu je velmi poetický svým vyprávěním a pohledem na přírodu.

---

<sup>206</sup> Cité de l'architecture et du patrimoine je odborné centrum architektury v Paříži a zároveň kvýznamným architektonickým muzeím na světě. Je to také veřejná instituce, která je podřízena ministerstvu kultury a komunikace. Jejím posláním je podporovat francouzskou architekturu ve Francii i v zahraničí a představovat zásadní díla francouzského architektonického dědictví a současnou světovou architekturu. Ve sbírkách jsou zastoupeny kresby, odlitky a modely historických památek, fresky, vitráže apod.

<sup>207</sup> Úryvek z dokumentárního filmu Klackovitý architekt Martin Rajniš.

V dokumentu se stáváme svědky řady neshod, které nastávají při realizaci jeho staveb. Toto téma se nese celým snímkem, protože divákům ukazuje tvorbu a záměr architekta na jedné straně a neustále probíhající střet s okolnostmi, které nastávají při realizaci na straně druhé. V úvodním textu České televize k dokumentu je Rajniš popsán těmito slovy, které jej hle mého názoru vystihují: *„Architekt Martin Rajniš se celý život odmítá smířit se stavem svého oboru i společnosti jako celku. V českém kontextu je stejně zlobivým dítětem jako svého času francouzský architekt L'Enfant, svěhlavý, ale geniální tvůrce města Washington. V dnešní době označení „enfant terrible“ ale musíme vnímat jako poklonu něčí originalitě, odvaze a upřímnosti. A to je v kostce to, co je právě na Rajnišovi a jeho práci přitažlivé.“*<sup>208</sup>

Je zde použita řada archivních materiálů ze soukromého archivu Martina Rajniše, jako jsou fotografie z dětství nebo video z cesty do Himalájí, dále z pořadu České televize *Na cestě*<sup>209</sup> z roku 1994 a další od Rajnišových kolegů. Tyto materiály jsou propojeny s aktuálními záběry staveb, které již stojí, jsou v procesu stavby nebo se začínají stavět. Režisér je prolíná s rozhovory s dalšími povolanými lidmi nebo komentářem Rajniše, který je v roli průvodce svými stavbami a vede dialog s kamerou, která zastupuje diváky, kterým vysvětluje, kam jede a co tam uvidí. Chvilé Rajnišových dialogů s kamerou jsou snímány v detailu či polocelku, aby bylo vidět, jak na svých projektech pracuje. Stejně jako, když se schází se spoluautorkou své knihy Magdou Šebestovou a poskytuje rozhovor o nové knize vzpomínek. Záběry budov jsou snímány buď subjektivní kamerou, nebo z leteckých záběrů, aby měli možnost vyniknout. Zvuk tvoří převážně diegetické nahrávky rozhovorů buď s konkrétními ruchy prostředí, kde jsou natáčeny nebo jsou doplněny nediegetickou hrou na akustickou kytaru.

---

<sup>208</sup> Klackovity architekt Martin Rajniš. In: ceskatelevize.cz [online] [Cit. 13. 11. 2018]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11291149472-klackovity-architekt-martin-rajinis/416235100031001/>

<sup>209</sup> Režie Roman Vávra.

*Klackovitý architekt Martin Rajniš* je dokument spadající do Nicholsovy kategorie observačního modu, protože se zabývá výhradně děním před kamerou, i když je doplněn pár archivními záběry. Čas a prostor je kontinuální, propojuje slova a jednání subjektů od záběru k záběru, ale občas se retrospektivně vrací a zobrazuje archivní záběry událostí, o kterých se před kamerou hovoří. To odpovídá participačnímu modu, který kombinuje současný čas a prostor s minulým. Tento modus vědění chápe jako přirozený způsob poznávání, nasloucháním, ale také jako to, co se učíme z osobních interakcí, co lidé říkají a dělají, když jsou konfrontováni či zaujati druhými. To, co lze sdělit prostřednictvím rozhovorů a jiných druhů setkání. Což opět kombinuje již zmíněné mody. Co se týká zvukové stránky filmu, převažuje opět participační modus, který zdůrazňuje mluvený projev probíhající mezi filmařem a subjektem, obzvláště v rozhovorech spoléhá na synchronní zvuk, ale může rovněž použít i komentáře. Filmař tedy do zvuku tvůrčím způsobem zasahuje jen částečně.<sup>210</sup> To se v našem případě stává v situacích, kdy sám architekt Rajniš komentuje své plány mimo obraz a diváci pozorují buď plány, nebo hotová díla. Celkový hlas tohoto snímku však tíhne více k observačnímu modu, pro který je charakteristická trpělivost, skromnost, sebestlačení a ochota nechat na divácích, aby sami posoudili, co vidí a slyší, namísto angažovanosti a intenzivní účasti při setkání s druhými nebo při prezentaci historického hlediska, jak je tomu u participačního modu.

---

<sup>210</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentární tvorby*. s. 226.

## Závěr

V diplomové práci jsem na základě analýz zmapovala přístup, s jakým Roman Vávra zpracovává své dokumenty. Jaký používá styl, zda nějaký převládá nebo pro každé téma volí jiný. Jestli je možné najdeme stopy jeho inspiračních zdrojů v jeho dílech. Dále jsem zjistila, jaké jsou divácké ohlasy na tvorbu Romana Vávry na internetových stránkách v rámci analýz těchto dokumentů: *Bylo, nebylo, Bitva o život, Jak jsem se zbláznil, Karel IV., Valdéz, ráj velryb, Trafačka - Chrám svobody, Století rádia, Kronika králů, Jako bychom dnes zemřít měli, Klackovitý architekt Martin Rajniš.*

Podle Nicholse lze dokument definovat větou: „*Dokumenty jsou tím, čemu se věnují organizace a instituce, jež je produkuje.*“<sup>211</sup> Tu si však dovoluji zpochybnit získanými poznatky o tvorbě Romana Vávry. Dle mého názoru tuto definici Roman Vávra svou tvorbou popírá, protože přestože jej do jisté míry svazují určitá pravidla a formáty institucí a televizních cyklů, pro které pracuje, je stále velmi osobitý autor. Pravdou je, že velké množství Vávrových dokumentů vzniklo na zakázku pro Českou televizi, která ho svým způsobem limituje, protože je vázána jasně vymezeným zákonným rámcem a strukturou pořadů. Jednou z úloh médií veřejné služby, jakými je právě Česká televize nebo rozhlas, je totiž kromě objektivního přístupu k informacím, které vysílá, také splňovat vyváženost vysílání. Což znamená poskytnout divákům všestrannou nabídku programů i se zaměřením na menšiny. Menšinami v tomto případě rozumíme nejen etnické menšiny, ale také menšiny s určitým specifickým okruhem zájmu jako jsou například historici, tanečníci, vědci a podobně, ale také s ohledem na náboženské vyznání, pohlaví nebo divákův věk. Z těchto důvodů vznikají dokumenty z velké části s participační účastí České televize. Vávra však nepocituje tvůrčí omezení na své práci a překračuje zaběhnuté konvence, například snímkem *Století rádia*. Pokud však tvoří nějaký snímek v rámci určitého cyklu, je zřejmé, že bude muset dodržovat

---

<sup>211</sup> NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 35.

určité sjednocující prvky, které mají snímky v daném dokumentárním cyklu společné. On dané normy respektuje, ale jen do nezbytně nutné míry. Obsah zpracovává již podle svého estetického cítění, ačkoliv se příliš nepodobá ostatním snímkům z cyklu. Sám si připravuje rešerše, snaží se získat co nejvíce informací k dané problematice a potom ji umělecky ztvárnit, tak aby dokumenty neztrácely na obsahové stránce a byly plnohodnotné jak po informační stránce, tak také po té estetické. Nepatří totiž mezi autory, kteří by bez rozmyšlení co nejjednodušeji splnili zadané téma pro konkrétní instituci a věnovali se raději své vlastní tvorbě bez limitů v soukromé produkci. I když se stává, že na některých dokumentech spolupracuje s některým z kolegů, vždy je znatelný jeho rukopis. Například na těchto dokumentech, *Azory pod hladinou*, *Trafačka – Chrám svobody a Valdéz, ráj velryb*, spolupracoval se Sašou Dlouhým, na *Bitvě o život* se podílel dokonce s dalšíma dvěma režiséry, s Miroslavem Jankem a Vítem Janečkem a v jeho dalších dokumentech mimo diplomovou práci bychom našli další příklady. Ve všech těchto dokumentech je znatelný Vávřův smysl pro detail, který si prosadil.

V teoretické části jsem se věnovala vývoji dokumentární tvorby, filmovým teoretikům, ale také rozdílům hraného a dokumentárního filmu. Ačkoliv má práce není historicky zaměřena, je podstatné zmínit vývoj dokumentu z důvodu souvislostí. Uvádím to zde proto, aby bylo zřejmé, čím se mohou dnešní autoři inspirovat a které filmové postupy dokumentárního filmu jsou již pasé. Různí teoretici také rozdělují dokumentární film do různých skupin podle pro ně důležitých faktorů. V tvorbě Romana Vávry můžeme najít zástupce z mnoha těchto skupin, například životopisné nebo cestopisné. Chtěla jsem dosáhnout toho, aby bylo možné přehledně vycházet z teorií a porovnat je s praxí v analytické části. Přestože je má práce zaměřena výhradně na dokumentární tvorbu Romana Vávry, v jeho případě musíme zmínit také tvorbu hranou. Již jako student totiž pracoval na hraném filmu *Co chytneš v žitě* a hraná tvorba jej provází i v současnosti. Celá jeho filmografie je ovlivněna a provázaná hraným a dokumentárním filmem, tím že kombinuje tyto dvě složky, stírá hranice mezi nimi. Například v *Kronice králů*, což je dokumentární film, kde jsou hrané pasáže, které však nic nemění na tom, že se stále jedná o dokumentární tvorbu nebo v dokudramatu *Jako bychom dnes zemřít měli*. Dalším projevem tohoto prolínání je obecně to, že natáčí



rozhovory, které by stačilo snímat staticky, jiným způsobem. Snaží se je ozvláštnit tak, že když není pohyb v obraze, dává jej do pohybu kamery a snímá mluvčího kamerou v pomalé jízdě. Tyto prvky nejsou úplně typické pro dokumentární tvorbu, a přesto je Vávra obratně využívá.

V analytické části diplomové práce jsem pracovala s informacemi poskytnutými Romanem Vávrou, s internetovými zdroji, co se týká získávání informací o samotných dokumentech či diváckého ohlasu na ně a se svým vlastním pohledem na jednotlivé snímky. Hlavní důvod byl ten, že doposud neexistuje literatura, která by se komplexně zabývala Romanem Vávrou a jeho dílem. Pravděpodobně je to dáno i tím, že se jedná o žijícího tvůrce. V průběhu práce na analytické části jsem se setkala s problémem dostupnosti dokumentu *Azory pod hladinou*, který měl být součástí diplomové práce, proto jsem jej nahradila snímkem *Valdéz, ráj velryb*, který zpracovává podobnou tematiku podmořského světa a Vávra na něm spolupracuje s kolegou Sašou Dlouhým, stejně jako na snímku *Azory pod hladinou*. V rámci větší aktuálnosti práce jsem přidala analýzy dvou dokumentárních filmů, z roku 2016 a 2018. Konkrétně se jedná o tyto filmy *Jako bychom dnes zemřít měli* a *Klackovitý architekt Martin Rajniš*.

Analýzy prokázaly, že Vávra nepracuje podle zažitých pravidel a stylů, ale vytváří pro každý dokument nové. Hodně se přizpůsobuje a inspiruje místem, kde příběh realizuje. Pokud se jedná o místo, kde jsou angažováni jeho obyvatelé, snaží se uvádět předpremiéru v místě natáčení pro tamní obyvatele. Jak tomu bylo právě v *Bitvě o život* nebo v *Jako bychom dnes zemřít měli*. Vávřův rozpoznatelný dokumentární hlas se projevuje hlavně v záběrování. Klade velký důraz na detaily, upoutává tak diváckou pozornost na věci, kterých si v běžném životě nevšimají. Tímto způsobem vznikají i zajímavé, netradiční obrazy a rámování. Jeho hlavní inspirační zdroje jsou filmový styl direct cinema a francouzská nová vlna. Což jsou styly, které kladou důraz na přirozenost a odmítání tradičních filmových forem. Vávřovou inspirací jsou také čeští filmaři jako jsou Ivan Passer a Miloš Forman, kteří rovněž upřednostňují styl natáčení přirozenou kamerou tak, aby děj souvisle, nerušeně plynul. Ve Vávřově tvorbě jsou tyto styly znatelné. Ve svých cestopisných dokumentech například aplikuje inovativní cestou prvky etnografického dokumentu tím, že ukazuje rozdíly mezi kulturami, přestože hlavní

téma je zaměřeno třeba právě na velryby, jako v případě *Valdéz, ráj velryb*. Kromě velryb však jsou zobrazeni také domorodci a jejich odlišný životní styl. Dále se v jeho tvorbě výrazně projevuje styl direct cinema tím, že tvoří množství dokumentu, kde se zaměřuje na jednotlivce, pracuje v menších týmech, zaznamenává bezprostřední situace, které se dějí před kamerou. Ve Vávrově tvorbě také můžeme nalézt prvky dokudramatu, pro které jsou typické scény, které jsou inscenované přesně podle skutečných událostí, jak můžeme vidět v dokumentu *Jako bychom dnes zemřít měli*.

Pestrost Vávrovy tvorby dokládám v analytické části, když dokumenty přiřazuji k modům podle Nicholsovy teorie „dokumentárního hlasu“. Dospěla jsem k závěru, že nejčastěji pracuje s participačním a observačním modem a nejméně s reflexivním modem. Celkově ale můžeme najít v jeho tvorbě zástupce každého modu. Ve většině případů se mody mísí a autor se nedrží striktně jen jednoho z nich. Přesně jak Nichols tvrdí ve své knize, že je těžké v dokumentu najít jen jeden určitý modus. Konkrétní přiřazení modů jednotlivým dokumentům je dle mého názoru toto: *Bylo, nebylo* – observační a performativní modus, *Bitva o život* – observační a participační modus, *Jak jsem se zbláznil* – výkladový modus, *Karel IV.* – reflexivní modus, *Valdéz, ráj velryb* – performativní a participační modus, *Trafačka – Chrám svobody* – observační a participační modus, *Století rádia* – participační modus, *Kronika králů* – poetický modus, *Jako bychom dnes zemřít měli* – výkladový, poetický a observační modus, *Klackovitý architekt Martin Rajniš* – observační a participační modus. Zde je vidět, jak pestrá a proměnlivá Vávrova tvorba je.

Vávra často spolupracuje se střihačem, Jakubem Vovsem, který se podílel na vzniku velké části vybraných filmů v této diplomové práci. Jsou to *Karel IV.*, *Trafačka – Chrám svobody*, *Valdéz, ráj velryb* a *Století rádia*. A mnohdy se Jakub Voves stává důležitým spolutvůrcem, který Vávrovi pomáhá množství materiálu zpracovat a dát jim finální podobu. Tím, že po konzultaci s režisérem vybere právě on ty záběry, které jsou nakonec v dokumentu použity. Vávra si pro své dokumenty vybírá i velmi kvalitní komentátory jakými jsou Ondřej Vetchý nebo David Vávra, kteří pojetím své role dávají dokumentu přidanou hodnotu. Například Vetchý svou

barvou hlasu a citlivým, klidným přednesem velmi dobře a přirozeně dotváří atmosféru dokumentů *Jak jsem se zbláznil* nebo *Jako bychom dnes zemřít měli*.

Vávrovy dokumenty získávají úspěch nejen v rámci festivalů a odborného publika, ale také u diváků se setkávají převážně s kladnou odezvou. Zřejmě proto, že témata ztvárňuje s osobitou lehkostí a srozumitelností, pro široké spektrum diváků. Divácké ohlasy na Vávrovy dokumenty na internetových stránkách jsou převážně pozitivní a v rámci procentuálního hodnocení se pohybuje ve vysokých číslech.

Tvorbou této diplomové práce jsem zjistila, že Roman Vávra je svědomitý režisér, který věnuje svým dokumentům velmi důkladnou přípravu, kterou nepověřuje týmům režisérů, ale sám studuje maximum dostupných informací k danému tématu. Jen v případě *Století rádia* byl nucen díky velkému množství historických materiálů požádat o pomoc s rešeršemi tým lidí. To souvisí s tím, že by nikdy nepracoval na něčem, co by jej samotného nezajímalo. Vávra je osobnost s velmi širokým všeobecným přehledem a zájmem, což se odráží v jeho různorodé tvorbě od cestopisů až po politická témata. Vávřův dokumentární hlas neboli autorský styl je podpořen tím, že kromě režiséra, převážně zastává také roli kameramana a hodně věcí si natáčí sám. Tím pádem je výsledný snímek přesně podle jeho představ.

## **Anotace**

**NÁZEV:**

Dokumentární hlas ve vybraných filmech Romana Vávry

**AUTOR:**

Bc. Eliška Sedláčková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**POČET ZNAKŮ:**

208 739

**ABSTRAKT:**

Tématem diplomové práce je dokumentární tvorba Romana Vávry. Cílem diplomové práce bude postihnout stylistické prvky současných dokumentárních filmů Romana Vávry. Metodologicky bude práce vycházet z teorie dokumentární tvorby Billa Nicholse, který v knize Úvod do dokumentární tvorby formuluje teorii "dokumentárního hlasu". Autorský hlas dokumentu spočívá ve vytvoření koncepce daného díla. To souvisí se stylem a vybraným postupem tvůrce. Tuto teorii budu aplikovat při analýzách vybraných děl Romana Vávry, například Bylo, nebylo, Bitva o život, Jak jsem se zbláznil, Karel IV., Valdéz, ráj velryb, Trafačka - Chrám svobody, Století rádia, Kronika králů, Jako bychom dnes zemřít měli, Klackovitý architekt Martin Rajniš.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Dokument, film, Roman Vávra

## **Annotation**

**TITLE:**

Documentary voice in selected films by Roman Vávra

**AUTHOR:**

Bc. Eliška Sedláčková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**NUMBER OF CHARACTERS:**

208 739

**ABSTRACT:**

The topic of the thesis is focused on the documentary work by Roman Vávra. The primary goal of the thesis is to focus on a perception of stylistic element of contemporary documentary films by Roman Vávra. Methodically, the work will be based on the theory of documentary work written by Bill Nichols, who formulates the theory of “documentary voice“ in his book called Introduction to Documentary. The main aim is to create a conception of the specific work. This is related to the style and opted approach of the author. I will apply this theory to analyzes of selected works by Roman Vávra. For instance: Bylo, nebylo, Bitva o život, Jak jsem se zbláznil, Karel IV., Valdéz, ráj velryb, Trafačka – Chrám svobody, Století rádia, Kronika králů, Jako bychom dnes zemřít měli, Klackovitý architekt Martin Rajniš.

**KEYWORDS:**

Documentary, film, Roman Vávra, Czech.

## Obrazová příloha

*Bylo, nebylo* (1994), režie: Roman Vávra

Obr. 1 – Hrobník, pan Stehlík.



Obr. 2 – Hrobníkův syn, když pomáhá otci.





*Bitva o život* (2000), režie: Roman Vávra, Miroslav Janek, Vít Janeček

Obr. 3 – natáčení scény s Láďou Ptáčkem.



Obr. 4 – tři režiséři při natáčení: Vít Janeček, Roman Vávra a Miroslav Janek

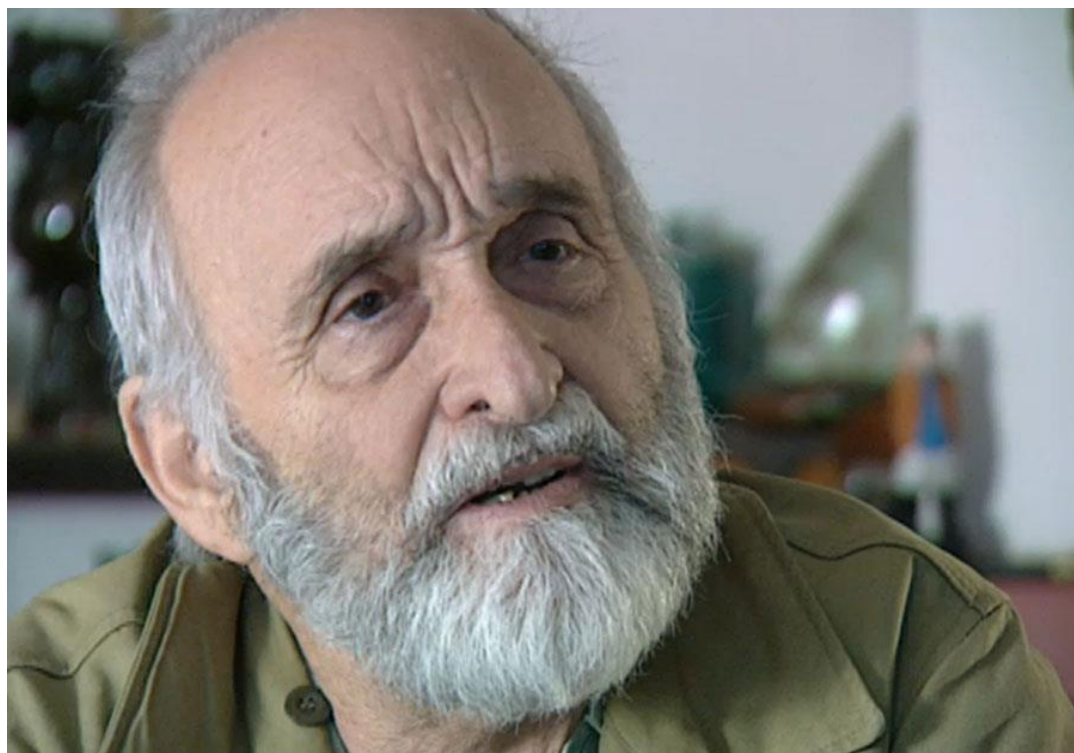


*Jak jsem se zbláznil* (2001), režie: Roman Vávra

Obr. 5 – dobová fotografie: Jiří, Hugo a Otta Popperovi



Obr. 6 – bratr Oty Pavla, Hugo Pavel.





*Karel IV.* (2005), režie: Roman Vávra

Obr. 7 – vyobrazení Karla IV.



Obr. 8 – David Vávra s Karlem IV.



*Valdéz, ráj velryb* (2009), režie: Roman Vávra, Saša Dlouhý

Obr. 9 - fotografie tvůrců Roman Vávra, Saša Dlouhý při práci.



Obr. 10 – natáčení s lachtany.





*Trafačka – Chrám svobody* (2011), režie: Roman Vávra, Saša Dlouhý

Obr. 11 – přilehlý pavlačový dům, osídlený residenty Trafačky.



Obr. 12 – demolice části objektu Trafačka.



*Století rádia* (2013), režie: Roman Vávra

Obr. 13 – detailní záběr ruky „rozhlasáka“, který spustí jednu z nahrávek.



Obr. 14 – závěrečná scéna pohled na Hradčany.





*Kronika králů* (2015), režie: Roman Vávra

Obr. 15 – pařížský fragment Dalimilovy kroniky.



Obr. 16 – hraná scéna jednoho z příběhů Dalimilovy kroniky.



*Jako bychom dnes zemřít měli* (2016), režie: Roman Vávra

Obr. 17 – příprava hrané scény únosu pátera Toufara příslušníky StB.



Obr. 18 – příprava natáčení rozhovorů s pamětníky v Čihošťském kostele.





*Klackovitý architekt Martin Rajniš (2018), režie: Roman Vávra*

Obr. 19 – Zeppelin, v Praze Holešovicích, v Centru současného umění DOX.



Obr. 20 – plány věže Ester v Izraeli.



## Literatura

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. 90 s. ISBN 80-85883-72-4.

BEATTIE, Keith. *Documentary screens: non-fiction film and television*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. 276 s. ISBN 0333741161.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

CZECH, Jan. *Mockumenty jako televizní fenomén*. Praha: 2014. Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 8073310236.

MARSOLAIS, 1974. In: GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: NAMU, 2004, 507 s. ISBN 8073310236.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

ODIN, Roger. *A semio-pragmatic approach to the documentary film*. In: BUCKLAND, Warren. (ed.) *The Film spectator. From sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, 258 s. ISBN 9789053561706.

PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. 251 s. ISBN 0-521-57326-2.

ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. 436 s. ISBN 9788086776002.

ŠTOLL, Martin a kol. *Český film režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009. 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3.



THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

## **Internetové zdroje:**

### **www.artlexikon.cz**

<http://www.artlexikon.cz//index.php?title=Dokudrama>

### **www.ceskatelevize.cz**

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bitvaozivot/index.php>

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1025811540-bitva-o-zivot/20032222524/11228-rozhovor-s-tvurci/>

[http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/dokumenty\\_odokumentech](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/dokumenty_odokumentech)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10290275088-valdez-raj-velryb/>

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10294553865-trafacka-chram-svobody/bonus/4620-rozhovor-s-rezisery-snimku>

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10466952879-stoleti-radia/diskuse/>

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10466952879-stoleti-radia/>

[www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/21456226513/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/21456226513/)

[www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/diskuze/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10936407655-kronika-kralu/diskuze/)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10563009857-jako-bychom-dnes-zemrit-meli/>

<http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-brno/novinky-ze-studia/344365-toufaruv-pribeh-v-novem-dokumentu-ceske-televize/>

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11291149472-klackovity-architekt-martin-rajnisl/bonus/31711-klackovity-architekt-v-udalostech-v-kulture>

### **www.csfd.cz**

<https://www.csfd.cz/film/221932-hrobnik/komentare/>

<https://www.csfd.cz/film/34694-bitva-o-zivot/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/264200-pribehy-slavnych/221483-jak-jsem-se-zblaznil/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/222368-karel-iv/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/286785-valdez-raj-velryb/komentare/>

<https://www.csfd.cz/film/305830-trafacka-chram-svobody/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/356760-stoleti-radia/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/412908-kronika-kralu/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/418367-jako-bychom-dnes-zemrit-meli/prehled/>

<https://www.csfd.cz/film/621760-klackovity-architekt-martin-rajnis/prehled/>

### **www.dafilms.cz**

<https://dafilms.cz/director/8794-roman-vavra>

### **www.fdb.cz**

<https://www.fdb.cz/film/trafacka-chram-svobody/81636>

<https://www.fdb.cz/film/predcasna-umrti-jak-jsem-se-zblaznil/38469>

<https://www.fdb.cz/film/bitva-o-zivot/28252>

<https://www.fdb.cz/film/bitva-o-zivot/popis-obsah/28252>

<https://www.fdb.cz/film/jako-bychom-dnes-zemrit-meli/148104>

<https://www.fdb.cz/film/valdez-raj-velryb/54275>

### **www.freesam.org**

<https://www.freesam.org/cz/o-spolecnosti>

### **www.idnes.cz**

[https://kultura.zpravy.idnes.cz/finale-ma-dva-vitezne-filmy-ddt-filmvideo.aspx?c=A010429\\_212656\\_filmvideo\\_bac](https://kultura.zpravy.idnes.cz/finale-ma-dva-vitezne-filmy-ddt-filmvideo.aspx?c=A010429_212656_filmvideo_bac)

[https://kultura.zpravy.idnes.cz/roman-vavra-festivalove-batuzkare-miluje-fgm-filmovy-festival-vary.aspx?c=A010712\\_025948\\_mff2001\\_brt](https://kultura.zpravy.idnes.cz/roman-vavra-festivalove-batuzkare-miluje-fgm-filmovy-festival-vary.aspx?c=A010712_025948_mff2001_brt)

**[www.imdb.com](http://www.imdb.com)**

[https://www.imdb.com/title/tt0262286/?ref=ttfc\\_fc\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0262286/?ref=ttfc_fc_tt)

**[www.kinobox.cz](http://www.kinobox.cz)**

<https://www.kinobox.cz/clanek/6514-roman-vavra-zivot-je-prekvapeni>

**[www.kudyznudy.cz](http://www.kudyznudy.cz)**

<http://www.kudyznudy.cz/aktivity-a-akce/aktivity/trafacka---moderni-umeni-v-industrialnich-prostora.aspx>

**[www.rozhlas.cz](http://www.rozhlas.cz)**

[http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/\\_zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591](http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/_zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591)

[http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/\\_zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591](http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/_zprava/bitva-o-zivot-dokumentu-v-kinech--11591)

**[www.trafacka-film.tv](http://www.trafacka-film.tv)**

<http://www.trafacka-film.tv/o-filmu>

**[www.zapsala.cz](http://www.zapsala.cz)**

<http://www.zapsala.cz/zapisky/knizni/ctenarsky-denik/ota-pavel>

**[www.25fps.cz](http://www.25fps.cz)**

<http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu>

**[www.xantypa.cz](http://www.xantypa.cz)**

<http://www.xantypa.cz/archiv/letni-cislo-07-08-09/828-3/valdes-raj-velryb>

## Filmy

*Bylo, nebylo* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 1994.

*Bitva o život* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra, Miroslav Janek a Vít Janeček. Česko 2000.

*Jak jsem se zbláznil* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 2001.

*Karel IV.* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 2005.

*Valdéz, ráj velryb* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra, Saša Dlouhý. Česko, 2009.

*Třafačka – Chrám svobody* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra, Saša Dlouhý. Česko, 2011.

*Století rádia* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 2013.

*Kronika králů* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 2015.

*Jako bychom dnes zemřít měli* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 2016.

*Klackovitý architekt Martin Rajniš* [dokumentární film]. Režie Roman Vávra. Česko, 2018.