

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Magisterská diplomová práce

Sociologické aspekty v dokumentárních filmech
Věry Chytilové

Bc. Alena Veličková

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

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

Studijní program: Komunikační studia/Filmová věda

Olomouc 2014

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Humanitní studia
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Komunikační studia - Filmová věda (KO-FV)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
VELIČKOVÁ Alena	Nerudova 707, Frýdlant nad Ostravicí - Frýdlant	F110616

TÉMA ČESKY:

Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové

NÁZEV ANGLICKY:

Sociological Aspects in Vera Chytilova's Documentary Films

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D. - KDU

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Diplomová práce bude pojata jako monografická studie mapující dokumentární tvorbu Věry Chytilové od roku 1960, kdy režisérka natočila první dokumentární filmy během svého studia na FAMU, do současnosti. Práce se primárně soustředí na analýzu sociologických aspektů těchto dokumentárních snímků. Dokumentární tvorba Chytilové je zároveň žánrově těžko vymezitelná a obsahuje výrazné prvky umělecké stylizace a osobní angažovanosti režisérky. Analýza proto využije nejen sociologického přístupu, ale soustředí se i na to, jak umělecké pojetí a osobní angažovanost Chytilové ovlivňují přítomné sociální aspekty. Cílem je popsat způsob uchopení společenských témat a jejich vývoj v režisérčině dokumentární tvorbě a zachytit jejich funkci v celkové struktuře uměleckého dokumentu. Metodologický přístup bude interdisciplinární na pomezí teorie dokumentárního filmu (Gauthier, Nichols) a kvalitativních metod současné sociologie.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. Praha : AMU, 2001. 92 s. ISBN 80-85883-72-4.; CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. Praha : Akademie múzických umění, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.; CURRAN BERNARD, Sheila. Documentary Storytelling : Making Stronger And More Dramatic Nonfiction Films. Oxford : Focal Press, 2007. 400 s. ISBN 978-0240808758.; GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. Praha; Jihlava : Akademie múzických umění; Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.; GIDDENS, Anthony. Sociologie. Praha : Argo, 2000. 596 s. ISBN 80-7203-124-4.; CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. Věra Chytilová zblízka. Praha : Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010. 598 s. ISBN 978-80-7388-253-2.; NAVRÁTIL, Antonín. Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu. Praha : AMU, 2002. 285 s. ISBN 80-7331-909-8.; NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha; Jihlava : Akademie múzických umění; JSAF, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.; Panorama českého filmu. Luboš Ptáček. Olomouc : Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.; SCHLEGEL, Hans-Joachim. Podvratná kamera : Jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy. Praha : Malá Skála, 2003. 370 s. ISBN 80-86776-00-X.; SUTHERLAND, Jean-Anne; FELTEY, Kathryn. Cinematic Sociology : Social Life in Film. Thousand Oaks : Pine Forge Press, 2009. 284 s. ISBN 9781412960465.; SZTOMPKA, Piotr. Vizualní sociologie. Praha : SLON, 2008. 200 s. ISBN 978-80-86429-77-9.; ŠTOLL, Martin. Hundred Years of Czech Documentary Film. Praha : Malá Skála, 2000. 74 s. ISBN 80-308111-2-1.; Věra Chytilová mezi námi : Sborník textů k životnímu jubileu [online]. Příbram; Česká Lípa : Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006 [cit. 2011-01-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html>>. ISBN 80-903678-1-X.

Podpis studenta: Olga Velická

Datum: 24. 11. 2011

Podpis vedoucího práce: meškal

Datum: 24. 11. 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové“ vypracovala sama, a to s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne 10. dubna 2014

.....

Děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za vedení diplomové práce, cenné rady a připomínky v průběhu psaní. Dále děkuji Jaroslavu Kubíčkovi, Tomáši Pilátovi, Martinu Svobodovi, Miroslavu Zůrovi a pracovníkům NFA za zapůjčení materiálů a filmů.

NÁZEV:

Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové

AUTOR:

Bc. Alena Veličková

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce analyzuje sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové od roku 1960, kdy režisérka natočila první dokumenty během svého studia na FAMU, do současnosti. Dokumentární tvorba Chytilové je zároveň žánrově těžko vymežitelná a obsahuje výrazné prvky umělecké stylizace a osobní angažovanosti režisérky. Analýza proto využije nejen sociologického přístupu, ale soustředí se i na to, jak umělecké pojetí a osobní angažovanost Chytilové ovlivňují přítomné sociální aspekty. Cílem je popsat způsob uchopení společenských témat a jejich vývoj v režisérčině dokumentární tvorbě. Analýzy se opírají nejen o poznatky sociologie, ale i o teorii dokumentárního filmu a sociologii filmu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Věra Chytilová, dokumentární film, sociologické aspekty, společnost

TITLE:

Sociological Aspects in Vera Chytilova's Documentary Films

AUTHOR:

Bc. Alena Veličková

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

This diploma thesis is analyzing sociological aspects in Chytilova's documentary work since 1960, when she filmed the first documentary films during her studies at FAMU, to the present. Chytilova's documentary films are also hardly definable by their genre and contain significant elements of artistic stylization and personal engagement. Therefore, the analysis uses not only the sociological approach, but focuses on how the artistic conception and a personal commitment of Chytilova affect the social aspects. The aim is to describe the method of using social issues and their developments in Chytilova's documentary work. The analyzes are based not only on the knowledge of sociology, but also on the theory of documentary film and sociology of film.

KEY WORDS:

Vera Chytilova, documentary film, sociological aspects, society

OBSAH

ÚVOD.....	10
1 Teoreticko-metodologická část.....	13
1.1 Dokumentární filmy.....	13
1.2 Film a sociologie.....	14
1.2.1 Základní okruhy sociologického bádání na poli filmu	15
1.3 Metodologická východiska pro analýzu	17
2 Profil: Věra Chytilová společensky angažovaná	19
3 Analýzy dokumentárních filmů	21
3.1 Školní snímky a samostatné filmy	21
3.1.1 Zelená ulice.....	21
3.1.2 Žurnál FAMU: První občasník	23
3.1.3 Strop.....	26
3.1.4 Pytel blech.....	30
3.1.5 O něčem jiném	35
3.1.6 Čas je neúprosný	39
3.1.7 Chytilová Versus Forman	45
3.1.8 Praha – neklidné srdce Evropy	50
3.1.9 TGM osvoboditel.....	57
3.1.10 Ráj srdce	62
3.1.11 Vzlety a pády	66
3.1.12 Trója v proměnách času	70
3.1.13 Pátrání po Ester	76
3.1.14 Potížistky	81
3.2 Analýzy dokumentárních filmů – televizní dokumentární tvorba	87
3.2.1 Spolupráce se společností Febio	87
3.2.1.1 OKO – pohled na současnost.....	88
3.2.1.2 GEN – Galerie elity národa	91
3.2.1.3 GENUS	94
3.2.1.4 Bastard	95
3.2.1.5 V. I. P. – Vlivní lidé.....	95
3.2.1.6 Jak se žije.....	96
3.2.1.7 12 odvážných	98

4.2.1.8 Táta jako máma.....	99
4.2.1.9 České milování	101
4.2.1.10 Inventura Febia	106
4.2.2 Ostatní televizní tvorba.....	107
4.2.2.1 Kam panenky...?	107
4.2.2.2 Pokus a chyba Ivana Vyskočila	107
4.2.2.3 Velcí a malí.....	107
4.2.2.4 Pološero	107
ZÁVĚR	109
RESUMÉ	118
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	120
PRAMENY	120
LITERATURA	121
PŘÍLOHY	127
Filmografie Věry Chytilové (dokumentární filmy)	127
Analyzované dokumenty	128

ÚVOD

Tématem práce jsou sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové. Primárně se soustředím na jejich analýzu. Původním cílem diplomové práce bylo představit monografickou studii, po dohodě se školitelem práce však byl počet dokumentů kvůli většímu rozsahu zredukován. Některé dokumenty jsou pro úplnost pouze zmíněny, u televizních dokumentárních cyklů většinou analyzuji jen jeden díl coby reprezentanta dalších. Přesto myslím, že je vzorek analyzovaných dokumentů natolik široký, že mi umožní zobecnění v závěru. Dalším z cílů práce je popsat způsob uchopení společenských témat v dokumentárních filmech Chytilové. Bude mě zajímat, jaká témata a jak často režisérka zobrazovala, jaké k nim zaujímal postoj, jaké volila formy dokumentu. Soustředím se i na to, zda se témata vyvíjela a proměňovala v čase a krátce zhodnotím jejich funkci ve struktuře uměleckého dokumentu.

Sociologie a film, to jsou dvě oblasti, které nemůžeme oddělovat. Jejich sepětí a vzájemné střety nás v životě neustále provázejí. Přestože nelze nevidět podobnosti, jež nám umožňují zkoumat film optikou sociologie, mnohé rozdílnosti, vyvěrající především z rozdílnosti původního teoretického ukotvení, činí tento postup přinejmenším složitým. I tak se o to ale ve své diplomové práci pokusím. Široké pole zkoumání jsem se rozhodla zredukovat na vztah společnosti, sociologických aspektů a dokumentárního filmu. Konkrétně jsem si pak vybrala dokumentární tvorbu Věry Chytilové, jedné z nejvýznamnějších českých režisérek, jejíž filmy mohou být nejen uměleckým zážitkem, ale i indikátorem stavu společnosti.

Dokumenty Chytilové stojí vzhledem k její hrané tvorbě spíše v pozadí. Já je však kladu na roveň hraným snímkům, některé z nich dokonce výše a myslím, že z několika důvodů zasluží pozornost i kritičtější náhled. Za prvé se jimi dosud systematicky nikdo nezabýval, existuje jen pár diplomových prací¹, které se tématu věnují okrajově. Především ale byla Chytilová aktuální, přímočará, neustále pátrající a zajímavější se o okolní dění a také osobně i společensky angažovaná. Její dokumenty jsou tak vhodným materiálem ke zkoumání a poznání společnosti.

¹ ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, Alena. *Kus pravdy Věry Chytilové: prvky filmové dokumentární metody v tvorbě V. Ch.* Praha, 1980. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. KUDLÁČEK, Martina. *Poznámky k dokumentárnímu vědomí a myšlenky k úloze ženy ve filmové tvorbě Věry Chytilové.* Praha, 1995. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. PAVLÁSKOVÁ, Irena. *Hledání a zobrazení pravdy v dokumentárních filmech některých žen – režisérek.* Praha, 1984. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

V rámci teoreticko-metodologické části zmíním postavení dokumentárního filmu a především dvě diskutovaná témata, která se váží k dokumentární tvorbě Chytilové a mé diplomové práci. Jedná se o vzájemný vztah mezi dokumentárním a hraným filmem a tezi, že i dokumenty jsou ovlivněny autorem a okolními vlivy. Následuje kapitola stručně nastiňující podoby střetávání filmu a sociologie. Dále zmiňuji základní okruhy sociologického bádání na poli filmu a konkretizuji východiska pro analytickou část práce, která je v mém případě stěžejní. Zařadila jsem rovněž podkapitulu o společenské angažovanosti Chytilové a jejím vztahu k dokumentárnímu filmu, a to proto, že v diplomové práci zohledňuji i osobní hledisko režisérky. Struktura analýz je shodná a její podobu popisují v teoreticko-metodologické části. V závěru odpovím na otázky stanovené v úvodu práce a problematiku celkově shrnu.

Vzhledem ke zvolenému tématu pro mě byly zásadní knihy a práce věnující se nejen dokumentárnímu filmu, sociologii filmu a Věře Chytilové, ale i knihy o různých sociologických tématech (v závislosti na tom, o jakých tématech pojednávají dokumentární snímky režisérky), teorii a historii filmu apod. K dokumentárnímu filmu se vyjadřují mnohé světové i české publikace, ale až knihy Billa Nicholse² a Guye Gauthiera³, které byly teprve nedávno přeloženy do češtiny, představují souvislý a ucelený pohled na dokumentární kinematografii. Tyto práce se staly cenným zdrojem poznatků také pro mě, využila jsem je hlavně k zařazení dokumentárních filmů Chytilové mezi jimi navrhované kategorie. Zmínit zaslouží i práce Rudolfa Adlera⁴, Antonína Navrátila⁵, Davida Bordwella a Kristin Thompsonové⁶, Carla Plantingy⁷, Jeana Breschanda⁸ nebo Jean-Anne Sutherland a Kathryn Feltey⁹, které mi pomohly

² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; JSAF, 2010, 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

³ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004, 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

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

⁵ NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2002, 285 s. ISBN 80-7331-909-8.

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

⁷ PLANTINGA, Carl. *Rétorika a reprezentace v dokumentu*. In BORDWELL, D., CARROLL, N. (ed.): *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press, USA 1997. Přeložila Kamila Boháčková. DO: *Revue pro dokumentární film* 5, 2007. Jihlava: JSAF 2007, s. 121–138. ISBN 978-80-87150-01-6.

⁸ BRESCHAND, Jean. *Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma - Etoile*. Přeložila Marta Fialová. Paris, 2002. Dostupné z: <http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/nastenka-aktualit-kdt/zajimave-texty-k-problematice-dokumentarni-tvorby/>

⁹ SUTHERLAND, Jean-Anne, FELTEY, Kathryn. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2009, 284 s. ISBN 9781412960465.

utřídit myšlenky a názory. Čerpala jsem z nich především v teoreticko-metodologické části práce.

Sociologie filmu už tak frekventovaným tématem v publikacích není. České zdroje se mu věnují spíše útržkovitě (například studie Ivana Svitáka¹⁰ a Marie Benešové¹¹ ve filmologických sbornících *Sociologie filmu* a *Film a divák*), mnohé práce jsou pak zatíženy dobovou rétorikou. Využila jsem proto především zahraniční zdroje (Casetti¹², Sztompka¹³).

Dokumentární filmy Chytilové dosud v různé míře reflektovaly tři diplomové práce z FAMU¹⁴. Dnes však nejsou tolik aktuální, protože byly vydány v letech 1980, 1984 a 1995. Mnoho dalších absolventských prací se Chytilovou překvapivě nezabývá. Dlouho chyběla také monografie o její osobě a díle. Dluh vůči režisérce splatila až nedávno publikovaná kniha *Věra Chytilová zblízka*¹⁵, která se také stala primárním zdrojem poznatků pro mou diplomovou práci. V minulosti byly vydány sborníky *Věra Chytilová mezi námi*¹⁶ a *Vzdor i soucit Věry Chytilové*¹⁷, sestávající spíše z filmových kritik a vzpomínek režisérčiných spolupracovníků. Režisérce se věnují také hesla v různých slovnících, ty ale nelze považovat za zdroj komplexních informací.

Odkaz Věry Chytilové je stále živý a aktuální, což platí pro málokterého filmaře. Její filmy nepřestávají fascinovat, provokovat a nutí přemýšlet, ať už se na ně díváte v jakékoliv době. Režisérčiny dokumentární snímky jsou toho dokladem možná dvojnásobným.

¹⁰ SVITÁK, Ivan. *Sociologie filmu: Filmologický sborník I*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav, 1967.

¹¹ BENEŠOVÁ, Marie. *Film a divák: Filmologický sborník II*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav, 1967.

¹² CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.

¹³ SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

¹⁴ Viz citace č. 1.

¹⁵ CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010, 598 s. ISBN 978-80-7388-253-2.

¹⁶ *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X.

¹⁷ *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. Jan Lukeš, Ivana Lukešová (ed.). Plzeň: DOMINIK CENTRUM s.r.o., 2009. 102 s.

1 Teoreticko-metodologická část

1.1 Dokumentární filmy

Tvůrci i teoretici dokumentu v průběhu dějin vytvářeli různé koncepty, v nichž se objevuje několik stěžejních problémů¹⁸. V souvislosti s Chytilovou má smysl zmínit především dva. Za první se jedná o vztah mezi dokumentárním a hraným filmem. Hranice mezi nimi je nejasná. Sama Chytilová v hraných snímcích využívala dokumentárních postupů a naopak natočila několik dokumentárních filmů s hranými prvky. Za druhé je třeba brát v potaz, že každý film, dokument nevyjímaje, je ovlivněn jeho autorem. Chytilová se celou dobu prezentovala jako společensky angažovaná a její osobní zaujatost tématy, která se v jejích filmech objevuje v různé míře, nelze přehlédnout.

Dokumentární a hraný film spolu živě komunikují, ovlivňují se, využívají se, a to vědomě i nevědomě. Intuitivně mezi oběma přístupy cítíme rozdíly, jejich popsání je však už značně složitější. Carl Plantinga¹⁹ a Guy Gauthier²⁰ se shodují, že rozlišení mezi hraným a dokumentárním filmem je ošidné i proto, že záleží na straně, z jaké na ně pohlížíme. Musíme si uvědomit, že dokumentární a hrané filmy koexistují a nelze je striktně škatulkovat. Breschand problematiku elegantně uzavírá. „Dokumentární film je stejně tak nejasným a mlhavým pojmem jako film hraný, žádná definice je nedokáže vystihnout přesně.“²¹ Filmy Věry Chytilové jsou ilustrativním příkladem. „Věra Chytilová směšuje realitu a fikci, aby prohloubila naše chápání reality. Brechtovským způsobem používá jistého druhu odcizení – efektu a nechává diváka, aby se ztotožnil, a v následujícím okamžiku jej strhne do dálky, aby jej přiměla přemýšlet. Nikdy nechce, aby divák bezpečně tušil, co bude následovat, a vyžaduje od něho neustálou bdělost.“²² Dokumentární prvky můžeme vysledovat v celé její tvorbě. Mezními případy jsou rané snímky *Strop, Pytel blech* a *O něčem jiném*, které působí dokumentárně, ale využívají i postupů hraného filmu, není jim cizí inscenování apod. To naznačenou nejistotu hranic mezi hraným a dokumentárním filmem ještě podporuje. Obecně dokumentární snímky

¹⁸ Například Bordwell s Thompsonovou popisují hranici mezi dokumentárním a hraným filmem (In: BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 6). K této problematice se vyjadřují také Guy Gauthier (In: GAUTHIER, cit. 3) nebo Bill Nichols (In: NICHOLS, cit. 2). Dále teoretici řeší vztah mezi dokumentem a fikcí, míru autorského a dalšího ovlivnění dokumentárních filmů (například opět Nichols), snaží se nalézt definici dokumentu, roztřídit je do různých kategorií, zasazují dokumentární film do historických souvislostí a vývoje kinematografie, hovoří se o etice při natáčení apod. Z tvůrců se k teorii dokumentárního filmu vyjadřovali třeba Dziga Vertov, Robert Flaherty, Jean Vigo, John Grierson a další.

¹⁹ PLANTINGA, cit. 7.

²⁰ GAUTHIER, cit. 3.

²¹ BRESCHAND, cit. 8, s. 35.

²² KUDLÁČEK, cit. 1, s. 12.

Chytilové realitu nedeformují, naopak s ní souzní, avšak přesně se naplňuje to, co již bylo řečeno. Musíme se mít na pozoru, musíme přemýšlet a kriticky vnímat, co nám jako autorka říká. A to je zřejmě její cíl. Mísit realitu a fikční postupy, abychom nezůstali laxními.

Filmy nevznikají samy od sebe, bez okolních vlivů. Tvůrce si podle Martiny Kudláček musí být vědom skutečnosti, že „utváří názory a postoje k životu a společnosti.“²³ Chytilová si to uvědomuje. Svých možností ovlivnit problémy společnosti nezneužívá, naopak se snaží zastupovat lidi, kteří takové prostředky a schopnosti nemají. Její filmy mají účel, říkají něco nového, vyjadřují se k aktuálním problémům, nutí uvažovat, a jsou proto užitečné. K úloze filmaře a jeho společenské roli se vyjadřuje Bill Nichols. „Filmař reprezentuje druhé. Hovoří o tématu či problému, národu nebo určitých lidech, čímž jeho úsilí vyvolává dojem občanské důležitosti.“²⁴ Dokumentární snímky nás podle něj nabádají k tomu, abychom se na svět podívali z určité perspektivy. „Naše víra, že to, co vidíme, podává svědectví o tom, jaký svět je, může být východiskem naší orientace ve světě a pro naše konání.“²⁵ Dokumentární filmy jsou zkrátka osobitou reprezentací světa, na niž má autor snímku velký vliv.

1.2 Film a sociologie

Přes mnohé podobnosti je setkání filmu se sociologií místy značně problematické. Obavy se objevovaly hned v počátcích. „U sociologie hrozilo, že film bude pouze dalším předmětem studia – jedním z již zkoumaných fenoménů (...) Filmoví badatelé zase dlouho pokládali sociologický výzkum za nástroj sice užitečný, ale dosti omezený.“²⁶ Narážíme tak na problém, kdy „na jedné straně máme metodu (zde sociologii (...)), která se rozvine v oblastech filmu často velmi vzdálených a která se nově aplikuje pouze na základě analogie s předcházejícími zkušenostmi. Na druhé straně máme pole bádání (film) s vlastní badatelskou tradicí, s tendencí reflektovat důvody studia a vytvářet si náměty k zamyšlení.“²⁷ Casetti spatřuje další rozdíl v přístupu k práci. Podle něj se filmoví vědci zaměřují na symptomatické případy, kdežto sociologové kladou důraz na statistiku. I když se dnes objevují tendence zkoumat film kvantitativními metodami a sociologické jevy popisovat s pomocí metod

²³ Tamtéž, s. 9.

²⁴ NICHOLS, cit. 2, s. 78.

²⁵ Tamtéž, s. 17.

²⁶ CASETTI, cit. 12, s. 131.

²⁷ Tamtéž.

kvalitativních, výchozí pozice obou disciplín je jasná. Kvalita náleží filmu, kvantita sociologii. V průběhu času ale dochází ke změnám. Sociologie se vydává „po vnitřních pěšinách: postupně odstraňuje rozpor mezi jednotlivými oblastmi zkoumání, navrhuje pojmy širšího dopadu, rozšiřuje pole studovaných fenoménů, vymezuje území vhodné k souběhu. V konečném výsledku potvrzuje správnost metodického přístupu a zároveň se ho snaží co nejvíce otevřít.“²⁸ V závislosti na pracích Georgese Friedmanna a Edgara Morina zmiňuje Casetti také proměny v rámci teorie filmu. Sociologie má mít po boku dalších přístupů důležité místo, protože film lze pochopit jedině v součinnosti se všemi ostatními obory zabývajícími se člověkem, a film má být studován objektivně.²⁹ Přese všechny rozdílnosti tak nakonec docházíme k syntéze obou hlavních přístupů.

Film je jakožto vizuální projev jedním z předmětů vizuální sociologie. Spolu s fotografickým obrazem je „nejen svébytným předmětem poznání, ale také prostředkem poznání něčeho jiného, totiž života společnosti.“³⁰ Ta je v současné době takřka v zajetí obrazů, na nichž se stáváme závislími. Obrazy přenášejí informace, hodnoty, emoce, konstruuji a artikuluji naše vnímání světa.³¹ S jejich pomocí můžeme „odhalit podstatné zákonitosti sociálního života, kultury či sociální struktury.“³² Film je proto vhodným nástrojem jak poznat skutečnost. Při jeho zkoumání však musíme být kritičtí a musíme se snažit proniknout do skrytých významů takového mnohvrstevnatého díla.

Film můžeme chápat také jako prostředek socializace. Patří mezi nejpůvodnější sociální zkušenosti, samotné chození do kina nám přináší nejen možnost pobavit se, vzdělat se, utéci od všedních starostí apod., ale je to také událost, při níž jsme ovlivněni celým sociálním kontextem. Filmy sledujeme spolu s významnými druhými, naše porozumění ovlivňují vnější okolnosti i sociální status. Skrze film dochází k reprodukci společnosti, poskytuje nám kromě příběhu také reprezentaci sociálního světa.³³ Film je součástí sociální reality, se kterou se navzájem ovlivňují.

1.2.1 Základní okruhy sociologického bádání na poli filmu

Podle Casettiho existují čtyři základní okruhy bádání, které spojují sociologii a film. Za prvé studují výzkumníci společensko-ekonomické aspekty, za druhé převládá

²⁸ CASETTI, cit. 12, s. 132.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ SZTOMPKA, cit. 13, s. 8.

³¹ Tamtéž, s. 11–13.

³² Tamtéž, s. 35.

³³ SUTHERLAND, FELTEY, cit. 9, s. 3–36.

zájem o kinematografii jako instituci, třetí oblast zapojuje film do širšího rámce kulturního průmyslu, čtvrtá oblast pak zkoumá zobrazení společenské reality ve filmu.

Vědci zabývající se společensko-ekonomickými aspekty filmu jej považují nejen za umělecké dílo, ale především za zboží.³⁴ Bächlin zkoumá organizaci kinematografie čili jednotlivé fáze průmyslového procesu, profese podílející se na výrobě, rozpočet a komentuje také vztahy mezi produkcí, distribucí a spotřebou.³⁵

Pokud pojmem film jako instituci čili sociální organizaci, zjišťujeme přitom, jak filmy vyvolávají různé postoje, názory a chování nebo jak dávají vzniknout novým profesím.³⁶ Filmem jako institucí se zabýval například Ian Jarvie. Jeho pojetí demonstrují čtyři základní otázky, na něž při zkoumání hledal odpovědi. Jsou to tyto: Kdo film točí a proč?; Kdo se dívá na film, jak a proč?; Co je vidět, jak a proč?; Jak jsou filmy hodnoceny, kým a proč?³⁷

Badatelská linie spojující film s kulturním průmyslem vychází z Horkheimerovy a Adornovy Dialektiky osvícenství. Podle nich film semletý kulturním průmyslem v důsledku uniformity, standardizace a schematismu postrádá autenticitu a dochází u něj k obsahovému vyprazdňování. Dle pozdějších revizí je kulturní průmysl naopak bohatý a má tendence nás nevědomě přivádět i k úvahám nad světem.³⁸

Poslední oblast chápe film jako reprezentaci společnosti. Kracauer míní, že filmy jsou sociálním svědectvím, odrážejí mentalitu národa a vyjadřují hluboké kolektivně sdílené myšlenky.³⁹ Marc Ferro, který na Kracauera navázal, říká, že filmy nám napovídají, co si společnost myslí sama o sobě, působí na skutečnost a upozorňují na obecnosti i tím, jak jsou v dané společnosti vykládány, co je v popředí zájmu a naopak. Podobně hovoří i Pierre Sorlin. Upozorňuje ale, že film není duplikátem skutečnosti, nýbrž systematickým výběrem určitých aspektů. Společnost skrze film a jeho dialog s diváky může zjistit leccos o sobě. Film je součástí společnosti a sociální skutečností, proto se jeho prostřednictvím může společnost zkoumat.⁴⁰

Ke konkrétním metodám spojujícím sociologii a film se vyjadřuje i Piotr Sztompka. I když se zabývá fotografií, myslím, že jeho stanoviska se mohou vztahovat také na film. Sztompka zdůrazňuje kritické myšlení při zkoumání, kterému podle něj

³⁴ CASETTI, cit. 12, s. 134.

³⁵ Tamtéž, s. 134–137.

³⁶ Tamtéž, s. 138.

³⁷ Tamtéž, s. 140–141.

³⁸ Tamtéž, s. 142–148.

³⁹ Tamtéž, s. 149–150.

⁴⁰ Tamtéž, s. 151–155.

vyhovují hermeneutická, sémiologická, strukturalistická a diskurzivní analýza. Vyzdvihuje úlohu autora, samotného díla i publika a říká, že záměry ani jednoho z prvků nejsou očividné. Sociologické zkoumání obrazů obhájí i proto, že jsou dílem lidí, zobrazují člověka a jsou člověku také určeny.⁴¹

U hermeneutické analýzy si musíme uvědomit důležitost osoby autora. „Kontext vytváření obrazu musí být reflexivně analyzován s cílem ukázat, jakým způsobem je vizuální obsah závislý na subjektivních postojích a záměrech jednotlivců, kteří se tvorby účastní.“⁴² Podobně jako se tážeme po osobě autora, se můžeme tázat i po podobě lidí, kteří jsou objekty obrazu. Kromě samotného obrazu je ale záhodno zaměřit se i na vnější okolnosti vzniku obrazu a pokusit se proniknout ke konkrétním motivacím lidí v něm.⁴³

Sémiologická interpretace zkoumá obraz odtržený od jeho autora a rozkládá jej na znaky.⁴⁴ Konkrétní analytické postupy pak popisují například Saussure, Peirce, Barthes, Eco, Panofsky apod.

Strukturalistická analýza, navazující na sémiologickou, předpokládá, že existují pozorování skryté sociální struktury, které určují podobu sociálních situací, formu jevů a průběh událostí.⁴⁵

Diskurzivní analýza klade do popředí publikum a bere v potaz nejen jeho interpretace, ale i instituce, s jejichž pomocí můžeme obraz vnímat. Příjemci pak nejsou pasivní, ale naopak se na interpretaci sami aktivně podílejí, důležitý je i kontext.⁴⁶

1.3 Metodologická východiska pro analýzu

V předchozích kapitolách jsem popsala teoretické pozadí problematiky, která spojuje dokumentární film a sociologii, a také nejzásadnější oblasti vztahující se k mé diplomové práci. Sociologie a dokumentární film jsou rozdílné, přesto mají několik styčných bodů. Hledají pravdu, pokoušejí se zaznamenat skutečnost. „(...) Lze říci, že filmy ukazují určitý způsob, jak pohlížet na realitu a jak jí rozumět.“⁴⁷ Uvědomuji si, že dokumentární film nikdy nemůže zastoupit sociologickou studii, pořád jde o umělecké dílo, které má původní smysl jiný, ale z výše uvedeného vyplývá, že i tak v něm

⁴¹ SZTOMPKA, cit. 13, s. 79.

⁴² PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage, 2001. In: SZTOMPKA, cit. 12, s. 80.

⁴³ SZTOMPKA, cit. 12, s. 83–84.

⁴⁴ Tamtéž, s. 84–85.

⁴⁵ Tamtéž, s. 89.

⁴⁶ Tamtéž, s. 94–95.

⁴⁷ BRESCHAND, cit. 8, s. 35.

můžeme hledat obraz soudobé společnosti a využít přitom poznatků sociologie. Dokumenty Chytilové však v mé práci nebudou podrobeny přísnému sociologickému výzkumu, metodologická východiska by musela být jiná.

V práci se zabývám drtivou většinou dokumentů Věry Chytilové, abych tak lépe zachytila uchopení společenských témat a jejich vývoj v rámci režisérčiny dokumentární tvorby. Využívám poznatků hermeneutické i diskurzivní analýzy. Zohledňuji osobní a společenskou angažovanost Chytilové, její záměry a také vnější okolnosti vzniku díla. Diskurzivní interpretaci poskytnu já jako divák, ale dávám prostor i názorům dalších kritiků a teoretiků. Z Casettiho nastíněných přístupů koresponduje s mým postupem oblast chápající film jako instituci, a to především kvůli výše zmíněným otázkám Iana Jarvieho, a také oblast považující film za reprezentaci společnosti. Důležitým výchozím bodem je pro mě fakt, že film můžeme za pomoci sociologie zkoumat, společnost může jeho prostřednictvím zjistit něco o sobě, poznat skryté problémy a lidé si na ně mohou utvořit názor. S těmito předpoklady souzní i tvrzení o filmu jakožto systematickém výběru aspektů, které jsou z velké části záležitostí autora.

Jednotlivé analýzy mají shodný nebo lehce modifikovaný rámec a strukturu, u televizních dokumentů jsem pak přistoupila k mírné redukci. Některé dokumenty jen zmiňuji, u dokumentárních cyklů analyzuji většinou pouze jeden díl z řady jakožto reprezentanta dalších. Konkrétně se u analýz zabývám okolnostmi vzniku filmů, jejich přijetím, režisérčinými prvotními motivacemi apod. Následuje analýza sociologických aspektů. Všímám si důležitých témat a skutečností, o nichž snímky pojednávají a které se společností souvisí. Jelikož se ani v dokumentární tvorbě Chytilová nevyhýbá prvkům umělecké stylizace, dávám prostor i jim a sleduji, zda sociologické aspekty ovlivňují. Část analýzy se zabývá osobní angažovaností režisérky, dále se věnuji zařazení filmu ke kategoriím Billa Nicholse a Guye Gauthiera, dvěma stěžejním teoretikům dokumentu. Provedená kategorizace mi na problematiku často poskytla jiný náhled. Analýzy uzavírám krátkými shrnutími a nastíněním vztahu daného dokumentu a reality.

2 Profil: Věra Chytilová společensky angažovaná

Dokumenty Chytilové⁴⁸ „rozhodně nejsou jen doplňkem ke hrané tvorbě. Inklinaci k dokumentu, ba přímo k tomuto způsobu myšlení a vidění, lze najít už v počátcích tvůrčí dráhy.“⁴⁹ Jako mantra se její tvorbou prolíná snaha dopátrat se pravdy. „Člověk nedokáže nic, dokud je zbabělý, bojí se říkat pravdu, pátrat po pravdě a dělat pro ni něco.“⁵⁰ Její filmové výpovědi bývají „znepokojivé a burcující. Zakládají se totiž na pravdě, a nikoli na pravděpodobnosti, jak to v průměrných českých filmech bývá.“⁵¹ Z většiny jejích filmů lze v různé míře cítit osobní zaujatost tématem. Tu projevila už ve školních pracích, například v *Zelené ulici*, která se tematicky dotýkala železnic.⁵² K železnici se vrátila i v televizním dokumentu *Jak se žije na Posázavském pacifiku*. Z režisérčiných dokumentů vyvěrá také osobní angažovanost. „U všech dokumentů je patrné osobní nasazení, nepozoruje zpovzdálí, vždy se musí angažovat, vyslovit a vyhrotit svůj názor, aby provokoval i za cenu, že působí jednostranně a třeba i zčásti omylně. Je opakem Jana Špáty, kde on harmonizuje, povzbuzuje a utěšuje, ona chce znepokojovat, pobuřovat, pokoušet; nikdy nepřestává oponovat a kritizovat.“⁵³ Souvisí to možná s tím, že je žena. „Pohled žen je více osobní, zobrazují ty problémy, které se jich osobně dotýkají, se kterými mají vlastní zkušenosti, mají k nim citovou zainteresovanost.“⁵⁴ I když Chytilová ze svého ženství čerpá, není jím omezená. Její originální ženský pohled jasně upozorňuje na problémy, které se stávají obecně

⁴⁸ Věra Chytilová se narodila 2. února 1929 v Ostravě, zemřela 12. března 2014 v Praze. V roce 1948 odešla studovat architekturu do Brna, studia ale nedokončila. Poté se stěhuje do Prahy. Tam pracovala jako manekýna, skriptka, zanedlouho dostává první roli u filmu. Seznamuje se s pražskou uměleckou elitou, jejím prvním manželem se stává významný český fotograf Karel Ludwig, jenž byl jedním z protagonistů dokumentu *Vzlety a pády*, který natočila v roce 2000. Všechny zážitky jí přinášejí kýžené zkušenosti a pomáhají ji umělecky i lidsky formovat. Po rozvodu s Ludwigem se rozhodla věnovat se více kinematografii. Film pro ni znamenal symbiózu jiných uměleckých druhů, které ji zajímaly – architektury, výtvarného umění, literatury. Pracuje jako skriptka a klapka na Barrandově, díky zápalu pro věc se časem vypracuje na pozici pomocné režisérky. V roce 1957 nastupuje na FAMU, kde je jedinou ženou v ročníku. S většinou spolužáků vytvořila progresivní československou novou vlnu. Z politických důvodů byla Chytilová ze školy na čas vyloučena, nakonec se ale směla vrátit a studia dokončit. Absolvovala snímek *Strop*. Filmu se věnovala celý život. Vedle hraných natáčela i snímky dokumentární, jež jsou v jejím případě neprávem spíše přehlíženy. Vytvořila úspěšný tandem nejen se svým druhým manželem kameramanem Jaroslavem Kučerou, ale například také s kostýmní výtvarnicí Ester Krumbachovou. Později spolupracovala i se synem Štěpánem Kučerou, který je rovněž kameramanem. Její filmy sklízely úspěchy na světových festivalech, působila v politice, angažovala se v boji za práva žen, vedla Katedru režie na FAMU.

⁴⁹ ŠKAPOVÁ, Zdena. In: ŠTOLL, Martin et al. *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009, 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3., s. 213.

⁵⁰ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 15.

⁵¹ *Vzdor i soucit Věry Chytilové*, cit. 17, s. 16.

⁵² Chytilová v prostředí železnic vyrůstala.

⁵³ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 214.

⁵⁴ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 71.

lidskými. S osobní angažovaností je spojena i její větší či menší angažovanost společenská. „Tvorba Chytilové se vyznačuje ostrým viděním skutečnosti, kdy autorka organizuje a podřizuje materiál předem vytyčené myšlence a dobírá se zobecňující pravdy mnohem víc než filmy, které se pyšní svou autenticitou.“⁵⁵ Například *Strop* byl dle jejích slov reakcí na lež. Chtěla odhalit „právě ten proces, proces poznávání, který začíná ve chvíli, kdy je člověk mladý, kdy chce všechno velice rychle a hned.“⁵⁶ Neváhala se pustit na tenký led a zobrazit nepříjemnou skutečnost právě proto, aby přiměla diváky přemýšlet (*Čas je neúprosný, Ejhle, člověče!, Kněžky lásky, Potížistky, České milování* apod.). Sama přiznává, že jejím cílem mnohokrát bylo, „aby se zlepšila společnost nebo její mravy, nebo blbost, nebo nevědomí, nebo že se nikdo neozve, že se lidi bojí a že se něco neříká.“⁵⁷ Cítila, že má díky svému povolání vzácnou příležitost do něčeho „rýpat“ a rozkrývat různé problémy, že je její povinností zastoupit diváky, kteří si na nic netroufnou, pátrat a pomáhat zlepšovat.⁵⁸ Zajímala ji vztah jedince a společnosti, vztahy mezi lidmi, především muži a ženami navzájem. „Společným jmenovatelem jejích filmů je zaujetí mravními otázkami. I tam, kde zdánlivě směřují k privátní sféře (...), najdeme přesah ke kritickému tázání po kvalitě vztahu jedince a společnosti. Často jde nejen o obžalobu společnosti, ale i demaskování individuální pasivity, egoismu a pokrytectví jako spouštěče ničivých společenských mechanismů (...).“⁵⁹ Také vždy hledala novou problematiku. Nechtěla opakovat něco, co už řekli jiní. Dokumenty Chytilové jsou a byly společensky aktuální. To platí hlavně pro její televizní tvorbu, ale například raný *Pytel blech* pomohl dokumentarismu navrátit jeho poslání a nebyl aktuální o nic méně. Tvorba Chytilové se mimo jiné vyznačuje prolínáním dokumentárního a hraného, ale i osobním zaujetím, neustálým bojem s okolnostmi a především normalizačním aparátem, formálním experimentováním.

⁵⁵ Tamtéž, s. 4.

⁵⁶ Tamtéž, s. 15.

⁵⁷ BRODILOVÁ, Zuzana, HAVLÍN, Tomáš. Letíme vesmírem, nevíme kam. *Nový prostor*. 2012, č. 389, s. 18–20., s. 19.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 213.

3 Analýzy dokumentárních filmů

3.1 Školní snímky a samostatné filmy

3.1.1 Zelená ulice

Krátkometrážní dokumentární film *Zelená ulice* natočila Věra Chytilová v roce 1960 během svého studia na FAMU coby školní cvičení. Snímek pojednává o cestě a přípravách těžkotonážního vlaku. Téma si režisérka nevybrala náhodou, především její dětství a mládí je spojeno se životem na železnici, protože otec Chytilové provozoval nádražní restaurace. „S nádražím jsem byla absolutně sžitá, líbilo se mi i odfukování parní lokomotivy. Dětství pro mě mělo úžasnou vůni železnice, nádraží a hospody. Cítím to dodnes.“⁶⁰ *Zelená ulice* propojenost Chytilové s železnicí dokazuje. Film je navíc v kontextu následné režisérčiny tvorby možné vnímat jako zajímavý příslib do budoucna. „Už jako studentka filmové režie na sebe Věra Chytilová upozornila originálním viděním a osobitým pojetím filmového obrazu. (...) Film *Zelená ulice* dává tušit velký talent a rozlet nastupující režisérky.“⁶¹ *Zelená ulice* přinesla režisérce také první cenu, získala ocenění k 15. výročí vzniku lidové umělecké tvořivosti v Československu.

Snímek zachycuje přípravu těžkotonážního nákladního vlaku na cestu, ale ve vedlejší rovině také život a práci na železnici. Pracovníci dostávají pokyn, aby vlak nikde nezastavoval, avšak vnější okolnosti je zastavit stejně donutí. Další jízdu ale komplikuje právě hmotnost vlaku. Ten se nechce rozjet, vagony se dokonce rozpojí. Dělníci musí v časovém presu závadu odstranit, aby se mohlo pokračovat v cestě. Nakonec se jim to v poměrně krátké době povede a vlak může vyrazit. Chytilová navíc dokázala do krátké osmiminutové epizody o nákladním vlaku vtěsnat také vnitřní napětí a tím pádem i příběh.

Po druhé světové válce stavěli političtí představitelé Československa železniční dopravu do popředí. V době natočení *Zelené ulice* už však její vliv postupně slábl. Původně byla železniční doprava považována za ideální pro transport zboží v zemi s centrálně plánovanou ekonomikou a měla také důležitou roli při obnově hospodářství. Její výhody tkvěly především v možnostech přepravovat velké množství komodit či lidí na dlouhé vzdálenosti. Posléze ale získávaly na důležitosti silniční a letecká doprava, a to hlavně od přelomu 60. a 70. let. Schopnost vypravovat těžkotonážní vlaky, o nichž

⁶⁰ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 25.

⁶¹ Tamtéž, s. 108–109.

pojednává i *Zelená ulice*, však stále měla významné postavení.⁶² Chytilová tak ve filmu nepřímou akcentuje dobu a roli železniční dopravy v ní. *Zelenou ulici* můžeme vnímat jako druh reportáže.

Černobílý dokument *Zelená ulice* je skoupý na mluvené slovo, dialogy, které se v něm přesto objevují, byly dotáčeny později. Chytilová využívá voiceoverů: hlas v amplionu nám sdělí, odkud kam pojedou sledovaný vlak, jakého je druhu, jakou má hmotnost apod., což jsou pro diváka důležité informace. Většinu jich získává především z obrazu. Chytilová hojně využívá detailních záběrů. Zabírá tváře drážních pracovníků nebo detaily vlaku. Takové záběry v druhé polovině filmu s postupně zvětšující se rychlostí střídá a spolu s ruční kamerou tak vytváří napětí, které koresponduje s dějem – zda se podaří vlak opět uvést do chodu, je klíčové. Konkrétně spojuje například záběry kouře vycházejícího z vlaku, rychle se pohybující ručičku na měřicím přístroji, točící se kola a zpocenou a špinavou tvář topiče. S obrazem souzní také hudba. I pomocí ní buduje režisérka napětí. Je dynamická a rázná. Když sledujeme vlak jedoucí krajinou, hudba se zklidní. Na konci úplně ustupuje, abychom zřetelně slyšeli hlas opraváře vlaku, který říká: „Ono se to ‚hlo‘.“ Následně se vlak konečně rozjede. Chytilová použije velký celek, na vlak se díváme shůry. Ten jede krajinou do cíle své cesty a doprovází ho vcelku poklidná hudba. Tímto záběrem film zároveň končí.

Angažovanost Chytilové tkví především ve výběru tématu, které souzní s jejím dětstvím. Jinak se ve filmu přímo neprojevuje. Naopak dává značný prostor sociálním hercům a hlavně obrazu, který je díky důmyslnému střihu či hudbě více než výmluvný.

Pokud bychom se zaměřili na kategorie Billa Nicholse⁶³, ze specifických filmových modů přichází v souvislosti se *Zelenou ulicí* v potaz observační modus. Zvuk sice často není synchronní, ale Chytilová se zdržuje vlastního komentáře, záběry působí kontinuálně, film směřuje odněkud někam a kamera jako by dění pozorovala. Z nonfikčních modelů lze vybrat model investigace/reportáž, ale s příklonem k reportáži. *Zelená ulice* v mnoha momentech dojem reportáže působí, i když některé prvky ji přibližují také hranému filmu. V rámci Gauthierových⁶⁴ kategorií vyberme kategorii paměť předmětů a míst, ve snímku lze totiž vidět i historické hledisko,

⁶² URBÁNEK, Jakub. *Železniční doprava v 50. a 60. letech 20. století v Československu a její komparace s dopravou silniční*. Praha, 2009. Dostupné z:

http://www.vse.cz/vskp/15551_zeleznicni_doprava_v_50_a_60_letech_20_stoleti_v_ceskoslovensku_a_jej_i_komparace_s_dopravou_silnicni. Diplomová práce. Vysoká škola ekonomická., s. 52–55.

⁶³ NICHOLS, cit. 2.

⁶⁴ GAUTHIER, cit. 3.

můžeme se seznámit s konkrétní skupinou lidí v konkrétní době, které ovlivňuje právě místo, na němž se nacházejí.

Dialogy dodatečně a zvláště dotáčené dodávají *Zelené ulici* lehký punc hraného filmu, což je mírně v rozporu s dalším aspektem snímku, který v mnoha místech působí reportážním dojmem. Chytilová ale realitu nepřizpůsobuje svým představám a spíše se snaží zaznamenat ji takovou, jakou si pamatuje, nebo jaká je teď.

3.1.2 Žurnál FAMU: První občasník

Žurnál FAMU: První občasník, známý také jako *Žurnál FAMU – Říkánky*, je krátkometrážní dokumentární film z roku 1961, který Věra Chytilová natočila spolu s dalšími spoluzáky-režiséry⁶⁵ během studia na FAMU. *Žurnál FAMU* je složeninou několika segmentů různých autorů a nápadně připomíná filmové týdeníky, byť se jejich podobu snaží narušit humorem a nadsázkou. Věra Chytilová je autorkou segmentu *Říkánky*. I když jsou jednotlivé části snímku rozdílné, dokument jako celek drží pohromadě právě díky ironii. Celý film působí hravě, až rozpustile. *Žurnál FAMU* je studentským filmem, neměl proto větší ambice co se týče uvedení v zahraničí apod. Dnes není příliš známý, protože diváci nemají možnost jej běžně spatřit, tudíž ani spíše průměrná hodnocení nejsou kvůli svému nevysokému počtu až tak relevantní⁶⁶.

Žurnál FAMU můžeme rozdělit tematicky. Nad ostatními záběry doslova vyčnívají úvodní titulková sekvence a několik prostřihů. Titulky v úvodu říkají, že „Studyjo televizní fakulty uvádí průstřel“. Jednotlivá písmena jsou složená z děr po výstřelech a gramaticky nesprávný název dává tušit, kudy se bude dokument ubírat, a také to, že jej nemůžeme brát příliš vážně. Jména tvůrců se objevují psaná křídou na tabuli. Postupně je pak houbou maže čísi ruka. V prostřizích vidíme kameru na stativu a člověka, který do ní vkládá nábojový pás. První sekvenci následující po titulcích uvozuje komentář. Spolu s ním se přesuneme do karlínské Tesly a sledujeme lidi při práci. Komentář zpočátku zní přesně jako ty, které známe z filmových týdeníků, rázem jsou ale naše představy narušeny. Do monologu se vloží druhý hlas a my najednou slyšíme dialog mezi někým, kdo je znalý problematiky, a někým, kdo se chce o závodu cosi dozvědět. Sám hlas se opraví a uzná, že to, co říká, je schematické. Pak dojde k dalšímu zvratu. Komentář se nás snaží přesvědčit, že nevidíme skutečné učně,

⁶⁵ Mezi spolurežiséry *Žurnálu FAMU: Prvního občasníku* patřili Jan Hraběta, Jiří Menzel, Pavel Mertl, Karel Němec, Jan Schmidt a Evald Schorm.

⁶⁶ Na ČSFD film k 11. 3. 2014 hodnotilo 19 lidí, získal 39 %.

ale studenty DAMU, kteří všechno jenom hrají. Následně se stříhem přesuneme do třídy studentů sedících za stoly, ovšem rozhovor v rámci komentáře o popisu práce stále pokračuje. Pak se pozornost zaměří na pražské ulice, vidíme opravu Prašné brány⁶⁷, kolem níž je postaveno lešení. Děti přitom v podkresu recitují známou říkánku o Prašné bráně a ironicky mění její slova na „lešením je obložena“. Další říkánka, kterou slyšíme, je ta o kolu mlýnském. Když se na jejím konci říká „udělalo bác“, Chytilová pozornost přesune na plakát s nápisem „Atentát“. Lidé jsou v centru zájmu i dalších záběrů z ulic a pak také záběrů ze supermarketu. Opět nás jimi provází dobový komentář. Následně hraje dechovková hudba a my se pak stříhem přesuneme dále, tentokrát do ateliéru pražské AVU. Sledujeme tamější studenty při sochařské práci, což značně neformálně a ironicky komentuje průvodce filmu: „Sochy se udělají a pak se co? Pak se vyhodí!“. Naznačuje tím, jak probíhá školní praxe, jak se plýtvá materiálem i výslednými produkty. Pak se za zvuků jazzové hudby spolu s kamerou díváme prostřednictvím detailních záběrů do tváří různých lidí. Následuje epizoda o kostelníkovi, který vykrádá kasičky na milodary. Vše je nám představeno v detailech, vidíme ruce, které peníze vytahují, ale i posměšné nápisy jako „spoření se vyplácí“ nebo „vykradeno“. Záběry se střídají se záběry s duchovními předměty či různými soškami a nakonec krátce spatříme soudce, takže můžeme tušit, jak všechno dopadlo. Poté přichází na řadu segment o důležitosti pedikúry. Ta je konfrontována se záběry na koňská kopyta závodních koní, čímž opět dochází k ironizaci. Zároveň jsou prostřížena dobovými hesly o tom, že zdravé nohy jsou základem zdraví. V kontextu celého filmu i ona působí směšně. Nakonec se film zaměří na mikulášský večírek studentů FAMU, komentář nám tvrdí, že tyto záběry jsou autentické a mají dokazovat, že i oni jsou jen lidé. Nikdo z návštěvníků nám sice není představen, ale v hloučku lidí si můžeme všimnout budoucích režisérských osobností včetně Věry Chytilové.

Žurnál FAMU: První občasník tedy pokrývá množství témat. Pozornost je soustředěna na dobu, v níž se dokument odehrává. Studenti mapují pražské ulice, dělají si legraci z panující doby, ironizují nešvary společnosti, ale dají nahlédnout také do vlastních řad. Z filmu číší hravost a nápaditost 60. let, která do světa kinematografie vnesla nové trendy. Přesto některé příspěvky odkazují k časům minulým, patrné je to například u epizody o kostelníkovi, u níž je zřejmá agitkovost. Tu ostatně mnohdy slyšíme i z komentářů, avšak ostatní stylové prvky jsou její protiváhou a ironizují ji.

⁶⁷ Pražská Prašná brána prošla v letech 1961–1963 generální rekonstrukcí.

Žurnál FAMU je krásnou ilustrací přelomu dvou období v kinematografii i celé společnosti.

V tomto dokumentu se Chytilová ještě neprojevuje naplno tak, jako tomu bylo u jejích pozdějších filmů. Přece jenom se jedná o školní práci, celek je navíc složen z různých segmentů různých režisérů, takže se představy jednotlivců musely částečně podřídit celku. O osobní angažovanosti Chytilové se tak v rámci tohoto filmu příliš mluvit nedá. Jak již bylo zmíněno, Chytilovou uvidíme akorát v jednom záběru na konci snímku, v něm ale zastupuje obyčejného sociálního herce, člověka, který se snadno ztratí v davu. *První občasník* je tak v její tvorbě v tomto ohledu spíše výjimkou.

Nyní *Žurnál FAMU* zařadíme do kategorií Billa Nicholse⁶⁸ a Guye Gauthiera⁶⁹. Z Nicholsových specifických filmových modů lze částečně vybrat modus výkladový. Velkou roli zde hraje komentář, především prostor je pak značně diskontinuitní, a to proto, aby z různých úhlů pohledu představil divákům onu dobu. V některých momentech, příkladem budiž například scéna z mikulášského večírku z konce filmu, lze hovořit o modu observačním, kdy kamera pouze pozoruje. Z nonfikčních modelů můžeme vzít částečně v potaz kategorii deník/zápisník. Autoři zde subjektivně popisují každodennost. V rámci Gauthierových kategorií můžeme zčásti uvažovat o autorském dokumentárním filmu, protože jednotlivé segmenty mají subjektivní autory, kteří se v *Žurnálu FAMU* specificky projevují, zčásti také o dokumentárním filmu jako mozaice, protože roli střihu v tomto případě nelze opomíjet, i když nestojí v centru zájmu. Pohybovat se můžeme také v kategorii, která sdružuje snímky zaměřující se na paměť. I přes ironii v dokumentu poznáme určitá místa či dobu. Ironie ji pomáhá odlehčit.

Pochybovat o dokumentární povaze *Žurnálu FAMU* nelze, a to především v místech, kdy kamera hlavně pozoruje. Některé pasáže jsou spíše smyšlené, avšak ilustrují skutečné problémy, proto ani proti nim nemůžeme nic namítat. Snímek je obrazem, zrcadlem doby, i když v rámci formy se mírným experimentům nebrání.

⁶⁸ NICHOLS, cit. 2.

⁶⁹ GAUTHIER, cit. 3.

3.1.3 Strop

Středometrážní *Strop* natočila Věra Chytilová coby svůj absolventský snímek na FAMU v roce 1961⁷⁰. Cesta k úspěšnému dokončení školy a premiéře *Stropu* roku 1962 však nebyla jednoduchá. Problémy začaly hned v úvodu, kdy se na FAMU musel schválit scénář. Profesor dramaturgie František Daniel jej nehodlal akceptovat kvůli tomu, že málo pojednával o mladém socialistickém člověku. Navíc mu vadila i celková koncepce scénáře, který nenásledoval strukturu klasického dramatu. Aby Chytilová dostala povolení, požádala o pomoc Pavla Juráčka. Ten látku přepracoval. Při natáčení se však režisérka vrátila k původnímu scénáři. Juráček to zjistil a odmítl se pod výsledné dílo podepsat. Nakonec ale *Strop* slavil úspěch u nás i v zahraničí a Juráček vzal svá slova zpět. Pod *Stropem* je tedy podepsán, i když na něm de facto vůbec nespolupracoval.⁷¹

Strop stylisticky vychází ze směru zvaného cinéma vérité. Šedesátá léta jsou dobou, „která překonává dogmatismus, akademismus, zkosnatělé tvůrčí principy, sešňorovanost, mechanickou ilustraci slov ze scénáře předešlých let.“⁷² Chytilová zde následovala nové trendy ve světě kinematografie, inspirovala se například u francouzské režisérky Agnès Varda, jejímiž snímky byla okouzlená, ale ovlivnilo ji i celkové evropské kulturní klima. „Chtěli jsme látky zpracovávat po svém, originálně a samozřejmě co nejlépe,“⁷³ dodává. I to byl jeden z důvodů, proč měl film jakožto sled scén a situací točený z velké části jako jejich přímý záznam problémy se schvalováním.

V souvislosti se *Stropem* se často objevují diskuze o jeho zařazení mezi dokumentární, nebo hraný film. Irena Pavlásková⁷⁴ tyto disputace chápe jako ztrátu času a energie, byť uznává, že jsou v určitých momentech potřebné pro teoretickou reflexi filmové řeči. Podle ní se ale „na určité úrovni dostávají do slepé uličky a zůstávají pouhým slovíčkařením.“⁷⁵ U *Stropu* převažují prvky dokumentárního filmu, proto ho ve své diplomové práci řadím k dokumentárnímu filmu i já. Chytilová využívá autentických záběrů z ulic a náměstí Prahy či studentské menzy, je potlačen příběh (k tomu se váže i výše zmíněná výtka schvalovací komise z FAMU, že filmu chybí

⁷⁰ Od roku 1963 byl *Strop* distribuován spolu s *Pytle m blech* – vzniklý celovečerní program pak nesl název *U stropu je pytel blech*. Pražské kino Praha jej navíc uvádělo ve spojení s recitací beatnické poezie. U *stropu je pytel blech* se těšil divácké oblibě, a to především proto, že se vymykal tendenčním agitkám té doby. In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 123.

⁷¹ Tamtéž, s. 112–113.

⁷² PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 1.

⁷³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 112.

⁷⁴ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 5.

⁷⁵ Tamtéž.

klasická výstavba děje). Naopak lze *Strop* vnímat jako výřez ze života. Režisérka dává prostor nehercům a nechybí ani užití reálných zvuků nebo ruchů prostředí. Ona autentičnost, bezprostřednost a snaha dokument více přiblížit životu vychází právě ze zmíněných postupů cinéma véřit.⁷⁶ Podle Galiny Kopaněvy je *Strop* „výmluvný dokument nejen o životním stylu, sociálním a mravním klimatu své doby.“⁷⁷

Název filmu vyjadřuje nejen jeho ústřední, zastřešující téma, ale představuje také metaforu lidského počinání. Dá se „chápat ve smyslu, kam až člověk může zajít ve snaze si polepšit. Má vůbec nějaký strop? Je schopen se vrátit?“⁷⁸ Chytilová obecně filozofický problém, který ji zajímal, a téma, jež v mnohém vycházelo z její vlastní zkušenosti, divákům zprostředkovává dokumentární metodou. „Autorka svým filmem chce říci určitou myšlenku, pravdu, kterou zná ze života, řeší tedy určité lidské a společenské problémy.“⁷⁹ Je to „dokumentárnost ve smyslu sdělování myšlenek.“⁸⁰

Hlavní hrdinkou *Stropu* je Marta, studentka medicíny a příležitostná modelka, která viditelně není spokojená s vlastní existencí. Profese manekýny pro ni představuje možnost úniku, jenže nakonec vede jen k dalšímu rozčarování, ztrátě iluzí a nemožnosti vrátit se zpět. Jako by najednou byla ústřední postava filmu vykořeněná a nikam nepatřila. Jako by tím Chytilová rovněž nepřímě odkazovala k odosobněnému světu modelingu. Režisérka k volbě tématu dodává: „Je to vlastně o tom, jak překonat zvyk. Jak je těžké přestříhnout zaběhnuté stereotypy, odpoutat se od něčeho, na co jste zvyklí.“⁸¹ Martu představovala tehdejší slavná modelka Marta Kaňovská (Pospíchalová), která sice měla dřívější zkušenosti s herectvím, ale pořád ji lze vnímat jako neherečku. Profesionální herečkou se navíc nikdy nestala. „*Strop* je současně vzácný dokument začátků pozdějších herců – Ladislava Mrkvičky, Josefa Abrháma a Jaroslava Satoranského.“⁸² Postavy nesou jména svých skutečných protagonistů, což lze vnímat jako další důkaz dokumentární povahy *Stropu*. Zobrazení prostředí modelek a módních přehlídek je ve filmu téměř dokumentární stejně jako zobrazení studentského

⁷⁶ MICHALSKÁ, Zuzana. *Dokumentární film*. In: *Panorama českého filmu*. Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7., s. 446.

⁷⁷ KOPANĚVA, Galina. *Proč, co a jaký to má smysl*. In: *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X., s. 9.

⁷⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 114.

⁷⁹ ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, cit. 1, s. 22.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 114.

⁸² Tamtéž, s. 115.

světa. „Svět manekýn tu není kritizován či zesměšňován, stejně jako svět studentů není idealizován.“⁸³ Chytilová především pozoruje.

Svět modelingu je ve *Stropu* zobrazen jako patriarchální instituce, které vládnu muži. Muži jsou kritickými kadeřníky, fotografy i těmi, kteří se pohybují v zákulisí a na všechno dozírají. Samozřejmě se ve snímku objevují také ženy, většinou jsou to asistentky, jež pomáhají při přípravách na módní přehlídky. Jejich role ale není tak zásadní. Marta i její kolegyně jsou krásné ženy, což nepřekvapuje. Konstrukt vnímat ženu jako svrchované ztělesnění krásy tak lze vysledovat i ve *Stropu*. Móda a manekýny jsou jedněmi z významných prvků, které lidem připomínají důležitost krásy v 20. a 21. století. Například módní fotografie „dodnes nastolují prvenství ženské krásy a obhajují význam vnějšího vzhledu pro ženskou identitu.“⁸⁴ Také manekýny ve *Stropu* jsou archetypem moderní ženské krásy. Chytilová pak na ženy pohlíží konvenčně. Jsme svědky situací, kdy jsou jako jejich hlavní zájmy jasně charakterizováni muži či móda a vlastní vzhled. S tím následně konvenují představy mužů, kteří ženy-modelky vnímají jako objekty. Spolupracovníci logicky hodnotí jejich vzezření, Martin přítel se například v souvislosti s jejím možným těhotenstvím obává hlavně toho, aby si nezkazila postavu, spolužáci se o ní vyjadřují jako „o té blondýně“, ostatní muži se v její společnosti tetelí, neboť tím roste i jejich ego a společenský kredit, nebo se o ní baví pohrdavě. Dělal si legraci například z toho, že málo jí. Modelky totiž představují „ryzí reprezentace, povrchní svůdnost a frivolní narcismus.“⁸⁵ Chytilová tak zachycuje mnohé stereotypy – modelky jsou prototypem žen starajících se hlavně o svůj vzhled, neoplývají přílišnou inteligencí apod. S tím souvisí i chápání ženy jako sexuálního objektu. Modeling je příkladem, kdy se „chápání ženy jako sexuálního objektu přenáší i do pracovního prostředí. (...) Na rozdíl od mužů jsou ženy v mnoha profesích sexualizovány.“⁸⁶ Chytilová prostřednictvím modelek tematizuje také další aspekt žensko-mužských vztahů. Model ženy jako sexuálního objektu může být „využit samotnými ženami k získání sociální moci. Z muže lovce a dobyvatele se stane ten, kdo je sváděn, přitom symbolika ženy dobývané mužem má být zachována.“⁸⁷ Ve *Stropu* nejednou vidíme koketující ženy snažící se získat mužskou přízeň a další vliv. Většina scén z Martina

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ LIPOVETSKY, Gilles. *Třetí žena: Neměnnost a proměny ženství*. Praha: Prostor, 2007, 329 s. ISBN 978-80-7260-171-4., s. 97.

⁸⁵ Tamtéž, s. 170.

⁸⁶ FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6., s. 132–133.

⁸⁷ Tamtéž, s. 133.

„života“ je inscenována, Chytilová však realitu nijak nedeformuje, Martino chování působí přirozeně a odpovídá dobovým konvencím. Něco takového mohla klidně sama prožít.

Chytilová ve *Stropu*, jak již vyplývá z tohoto textu, kombinuje inscenované záběry s pozorováním tak, že divák mnohdy netuší, jaké povahy jsou scény, které zrovna vidí. Pokud se ztotožní se stanoviskem „*Strop* je dokumentární film“, působí tak na něj i inscenované části snímku. Kamera je ve *Stropu* spíše klidná, což je kontrastní vzhledem k jejím pozdějším dokumentům, jako je například *Praha – neklidné srdce Evropy*. To potvrzuje i kameraman *Stropu* Jaromír Šofr: „Chytilová sice trvala na některých nepohodlnostech jako třeba nervózní, neklidná ruční kamera, ale jenom v místech, kde to bylo skutečně nezbytné.“⁸⁸ Chytilová využívá fragmentizace ženských těl. Ženy jsou několikrát zabírány v detailech – modelky si lakují nehty, češou se apod. Režisérka na začátku filmu využívá stopzáběrů, zajímavě až metaforicky pak působí záběr na panenku, na niž se Marta zadívá. Jako by naznačovala, co si skutečně o modelkách myslí. „Ve *Stropu* jsou dlouhé pasáže bez dialogů. Tím se stal jistým protipólem v dobrém slova smyslu upovídáného *Pytle blech*.“⁸⁹ Hlavně Martu v celém filmu mluvit skoro neuslyšíme. Docela velký prostor pak získávají muži v komentářích, když komentují modelky a jejich počínání. Ve filmu je použita diegetická hudba, z rádia se line současná muzika i hlas Vlastimila Brodského vyprávějící o skřítku Hajajovi. Hudbou tak režisérka navozuje atmosféru doby. Sama Chytilová se ve snímku naprosto upozadila, nikdy ji nevidíme ani neuslyšíme. Přitom má *Strop* s její osobou společného možná více než ostatní filmy.

Strop z života Chytilové hodně vychází. Režisérka k tomu dodává, že „každý člověk má svoje téma, něco, co je pro něj důležité, co preferuje.“⁹⁰ V tomto konkrétním tématu vidí drama a něco, s čím někteří lidé zápasí. *Strop* pak považuje za ideální příležitost naučit se něco i o sobě samé. Chytilová byla v začátcích své kariéry, ještě než se začala naplno věnovat filmu, modelkou. To se promítá i do *Stropu*, ovšem podobnosti s Martou chápe režisérka poněkud obecněji. „Vycházela jsem ze své životní zkušenosti, sama jsem měla podobný problém, zdánlivě atraktivní povolání, člověk byl ve středu pozornosti, ale vlastně se pořádně nerealizoval. (...) Moje skutečné osobní téma bylo *Stropu* hodně blízké: někam jdete, něco studujete, ale nějaký osobní moment

⁸⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 116.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž, s. 112.

vás z té cesty svede. Potom je vám to líto a neumíte navázat, ztratíte se v té spleti, litujete ztraceného času.“⁹¹ Kromě zákulisí módních přehlídek poznáme ještě jeden důležitý prvek vztahující se k životu Chytilové – vlak. Tento drobný odkaz z konce filmu se vztahuje k mládí režisérky, kdy její otec provozoval nádražní restaurace a ona sama v nádražním prostředí vyrůstala.

Pokud bychom chtěli zařadit *Strop* ke kategoriím Billa Nicholse⁹², ze specifických filmových modů lze zvolit observační modus. Signifikantní jsou v tomto případě hlavně scény z menzy nebo zákulisí módních přehlídek, kde Chytilová pozoruje sociální herce a nechává je, aby se zabývali svým životem. Zvolený styl cinéma vérité pak určuje zvuk – ten je mnohdy zcela synchronní s obrazem. Z Nicholsových nonfikčních modelů uvažujme o sociologii. Studenty i manekýny pak můžeme chápat jako určité subkultury, které režisérka sleduje. Už je však slovně nepopisuje a neinterpretuje jejich chování. V úvahu přichází také kategorie profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Gauthier⁹³ pak přichází se slovním spojením dokumentární film je autentičnost. V rámci něj mimo jiné uvádí kategorii cinéma vérité, která odpovídá také mnoha scénám *Stropu*. Předchozí text naznačil, že zařazení *Stropu* k dokumentárnímu filmu není úplně jasné. Takové případy popisuje Gauthierova zastřešující kategorie dokumentární film je fikce, v jejímž rámci můžeme uvažovat o kategorii fikce jako dokumentární film. Chytilová využívá fiktivního příběhu (Martin příběh), který však ilustruje známá fakta.

Jaká je podoba vztahu mezi *Stropem* a realitou, vyplývá z výše uvedeného. Chytilová realitu ve snímku nedeformuje, naopak se jí snaží zachytit věrně. Také smyšlený příběh Marty režisérka vcelku nenápadně zasazuje do kontextu díla i doby, kdy vzniklo, takže lze nakonec nesehnat jeho pravou povahu. *Strop* není ryzí dokument, o tom svědčí i neustálé dohady o jeho zařazení, avšak nevykazují ani prvky, jež by ho jakkoliv diskreditovaly.

3.1.4 Pytel blech

Pytel blech, středometrážní dokument, jenž měl premiéru v roce 1962, je prvním snímekem, který Věra Chytilová natočila po absolvování FAMU, i když na něm začala pracovat už během studia. Po předchozích zkušenostech neuplatnila námět na

⁹¹ Tamtéž, s. 114.

⁹² NICHOLS, cit. 2.

⁹³ GAUTHIER, cit. 3.

Barrandově. Zvolila raději Studio dokumentárního filmu, kde ale *Pytel blech* odmítli a navíc jí nepovolili ani spolupráci s kameramanem Jaromírem Šofrem. Náhodou se pak setkala s Vladimírem Václavkem, ředitelem Studia populárně-vědeckého filmu, pod jehož hlavičkou nakonec *Pytel blech* i s Šofrem natočila. Autorka chtěla ve snímku zaznamenat život a problémy mladých lidí. Po poradě na Ministerstvu lehkého průmyslu se vydala do Náchodu, kde měli problémy s nedostatkem mužů a fabrikami, které zaměstnávaly pouze ženy. Nakonec si vybrala učňovský internát pro dívky v Bělovsi, kam se kvůli natáčení nastěhovala. S učnicemi absolvovala nejen praxi a výuku, ale trávila s nimi i jejich volný čas. Režisérka si záměrně vybrala internát, u něž tušila vnitřní napětí. To ještě podpořila tím, že vybrané rebelující dívky nechala nastěhovat do stejného pokoje. Dokončený *Pytel blech* se nejprve promítal v náchodském kině. U dívek měl velký ohlas, vedoucím textilky se ale nelíbil. Cítili se zesměšnění. Posléze snímek uspěl i jinde u nás a v cizině, získal například cenu na benátském festivalu dokumentárních filmů.⁹⁴ Samu Chytilovou úspěch překvapil. „Dost jsem se tomu divila, ten film je hodně ukecaný, navíc holky mluvily různými dialekty (...). Proto jsem byla i proti uvedení snímku v cizině. Porotu asi zaujal obsah a obecně i skutečnost, že jde o otevřenou sondu do života mladých dělníků. Navíc to pro ni bylo možná novum i z hlediska obrazové a zvukové kompozice.“⁹⁵

Také *Pytlí blech* se, stejně jako předchozímu *Stropu*, nevyhýbají diskuze o jeho dokumentární povaze. Například Alena Činčerová-Sirotková jej vidí jako intermediální film. *Pytel blech* podle ní využívá skutečných postav, má ale dramatickou fabuli, která není přísně autentická. Dodává však, že snímek je dokumentární už z podstaty.⁹⁶ Podobně hovoří i Antonín Navrátil. *Pytel blech* je dle něj dokumentární svým vyzněním. A přestože obsahuje dramatickou fabuli a řadu inscenovaných scén, dalo podle něj toto „ostré vidění životní skutečnosti, umocněné osobitým a v nejlepším smyslu moderním tvůrčím rukopisem po letech oficiálního akademismu poznat, v čem latentně zůstal společenský význam dokumentarismu. Autorský průzkum a autorské hodnocení skutečnosti v tomto filmu navracely dokumentarismu jeho poslání, jak o ně usilovali průkopníci Krátkého filmu v letech 1945–49, poslání tvůrčí formy sociologie.“⁹⁷

⁹⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 120–121.

⁹⁵ Tamtéž, s. 123.

⁹⁶ ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, cit. 1, s. 23.

⁹⁷ NAVRÁTIL, cit. 5, s. 227.

Také *Pytel blech* je poznamenán hnutím cinéma vérité. Dle Ireny Pavláskové se však od něj v mnoha ohledech odklání. Způsobuje to především přísná dramaturgická výstavba včetně obsaženého konfliktu a jeho vyústění, hrdinčina vývoje a jejich charakterových projevů.⁹⁸ „Zdá se, že Chytilová tyto dva pohledy skloubila, její hrdinky jsou v podstatě anonymní z ulice, ale ona se za jejich pravdu neskrývá, naopak docílila vyššího stupně: ztotožnila své vidění skutečnosti, tedy svou pravdu, s pravdou svých hrdinek.“⁹⁹

Chytilová mapuje život učnic na dívčím internátě¹⁰⁰, který byl v té době navíc pod tzv. uzávěrou, to znamená, že dívky měly omezený pohyb, nesměly bez povolení ven, ve večerních hodinách se musely až na výjimky zdržovat na internátě. I to byl jeden z důvodů, proč si Chytilová pro natáčení vybrala zrovna toto zařízení.¹⁰¹ Důkladná příprava režisérky kromě jejího pobytu na internátě zahrnovala také seznámení se s jeho představiteli nebo nastudování stížností, které byly na učnice v průběhu let podány. Sestěhování nejvíce problémových dívek do jednoho pokoje pak ještě více podpořilo režisérčin zájem. Objevila vhodná témata pro film, ale docílila také efektu ponorkové nemoci. Žádané konflikty se pak odkryly mnohem snadněji. Chytilová k tomu dodává: „Holky z *Pytle blech* jsou skutečně neposedné, umějí si dělat naschvály, ovšem i držet při sobě. Občasná bezradnost vychovatelek je ve snímku zcela autentická. Však taky jeden z vychovatelů tu upřímně říká: Uhlídat vás je horší než uhlídat pytel blech!“¹⁰² Chování dívek bylo zároveň inspirací pro název dokumentu. V centru dění stojí temperamentní Jana, ale také nová učnice Eva, která si své místo v dívčím kolektivu musí ještě vydobýt. Ostatní na ní zatím pohlížejí skrz prsty a nazývají ji bažantkou. Během filmu sledujeme nejen Evino zaučování a její seznámení se s chodem školy i internátu, ale především Janin konflikt, který funguje také jako dramatický vrchol snímku. U dívek je Jana oblíbená, obdivují ji, protože se stylizuje do černé ovce učiliště s bohatými životními zkušenostmi a zážitky. Pedagogové ji ale odsuzují. Vytýkají jí absence ve škole, drzost, nekázeň na pracovišti

⁹⁸ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 11.

⁹⁹ Tamtéž, s. 12.

¹⁰⁰ Systém vytváření internátních středisek fungoval již dříve. Pokračoval v 60. letech a i v této době výrazně ovlivňoval životní styl nastupující mladé generace. Tento systém podléhal dobové ideologii. Zdůrazňovány byly „vzorná péče státu o výchovu mladých“ a přednosti kolektivní výchovy. Koncentrace mladé generace měla navíc umožnit snazší ideologické působení, avšak tyto pokusy se většinou minuly účinkem. Vychovatelé tak především udržovali disciplínu. Nutno dodat, že podmínky se v různých internátech lišily. In: KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2019-2., s. 871.

¹⁰¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 120.

¹⁰² Tamtéž, s. 122.

či narušování plánu. Postaví ji před komisi učitelů a vedou s ní „proces“, který má ji i ostatní dívky spíše vystrašit a usměrnit než exemplárně potrestat. Názory některých vyučujících jsou radikálnější a ti pak navrhuji vyhazov ze zaměstnání, většina učitelů se ale vyjadřuje umírněněji a spíše se Janu za pomoci dobové rétoriky snaží regulovat, domluvit jí. Tato schůze pedagogů jakožto vyústění konfliktů se konala na popud režisérky, avšak sociální herci (učitelé) dostali pokyn chovat se přirozeně a tak, jak jsou zvyklí¹⁰³. Nakonec proto o pravdivosti scény nelze pochybovat.

Ve filmu sledujeme dívky nejen při vyučování či v práci, ale hlavně v soukromí, kdy probírají témata, která je zajímají. Ta se však nezrodila v jejich hlavách, téma hovoru vždy určila Chytilová na základě předchozích zkušeností s dívkami. Jak konkrétně se ale bude hovor vyvíjet, nechala na učnicích, rozhovory tudíž nakonec byly spontánní.¹⁰⁴ Jednání odpovídalo jejich dosavadním zážitkům a názorům. Jedním z důležitých témat jsou kluci. Dívky probírají, kteří se jim líbí apod., což naprosto koresponduje s životním obdobím, v němž se nacházejí. Starší Janu přítel nepřímou zrazuje od školy a práce. Ta chce totiž prožít čas, než se on vydá na vojnu, s ním. Děvčata se zajímají také o dospívání. Baví se o besedě, kterou nedávno některá z nich navštívila a na níž se probírala láska a související problémy. Dívky se naprosto přirozeně chichotají a projevují zvědavost. Kromě těchto témat se zajímají například o filmy, navzájem si sdělují svá životní přání, například to, co chce která v budoucnu dělat, na jakou školu chtěly jít původně. Nevyhýbají se ani filozofičtějším tématům, která jsou pro režisérku typická. Chytilová je nechává přemítat o tom, zda existuje Bůh. Děvčata povětšinou s jeho existencí nesouhlasí, což konvenuje době komunismu, avšak najde se mezi nimi jedna, která zastává opačné stanovisko. Jejich rozepře v ní vyvolává silné emocionální pohnutky. Vychovatelka pak spor ukončí s tím, že se na toto téma v dohledné době uspořádá beseda. Chytilová v *Pytli blech* uchočila a popsala dobu i její rozličné aspekty a určitou sociální skupinu. „(...) Tento film prováděl společenský rozbor, byť někdy spíše intuitivní než exaktním sociologickým zkoumáním verifikovaný, nicméně konkrétní a přitom vyslovený s vášnivou tvůrčí zaujatostí zneklidněného občanství.“¹⁰⁵

Chytilová přistoupila na koncept vnitřních monologů a subjektivní kamery. Posléze o něm ale pochybovala. „Koncepce byla ta, že do kolektivu přichází nová holka

¹⁰³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 121–122.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 120.

¹⁰⁵ NAVRÁTIL, cit. 5, s. 227.

a všichni ji oslovují do kamery; bylo to nešikovné, ale když jsem si to zvolila, musela jsem to dodržet.¹⁰⁶ Jednu z hlavních hrdinek – nově příchozí Evu Gálovou – tak nikdy neuvidíme. Jsou to její oči, které sledují dění a které jsou ztotožněny s kamerou, je to její vnitřní hlas, jenž komentuje nastalé situace. Eva je průvodcem snímku. Společně s ní se divák seznamuje s životem na internátě, ve škole i v práci či s ostatními dívkami. Její názory k divákovi nenásilně pronikají a aniž by si to diváci uvědomovali, fungují jako určující prvek. Například Žalman ale hodnotí postup Chytilové kladně. „Ještě dnes tento snímek, nenásilně konfrontující morální představy mladých lidí s představami dospělých, překvapuje neotřelostí pohledu. Chytilová jej protkala podivuhodně svěžími vnitřními monology a ze zdánlivě banálního materiálu dokázala vyloupnout autentický lidský typ s citem pro jeho vnitřní pravdivost.“¹⁰⁷ Děvčata pocházejí z různých koutů republiky a hovoří tak různými dialekty, což do filmu vnáší zajímavý element. Hudba obraz doplňuje a ilustruje. Kamera je v *Pytli blech* spíše statická, a to z důvodu použití sice synchronního, avšak těžkého zařízení. Tvůrci byli limitováni tehdejšími možnostmi v Československu. Chytilová musela resignovat na ruční kameru, toliko příznačnou pro styl cinéma vérité.¹⁰⁸ Vnější podmínky tak nechtěně ovlivnily výsledný snímek a jeho vyznění.

Věra Chytilová si opět vybrala téma, které ji zajímalo. V *Pytli blech* se však spíše neangažuje a zůstává přítomna jen implicitně, v pozadí. Do děje, obrazu ani zvuku se tak nevměšuje přímo. Její osobní vklad do snímku zůstává hlavně v počátečním nastolení témat k hovoru a nastínění dějové linie. Konkrétní podoba rozhovorů však závisela na sociálních hercích, ať už to byli vychovatelé na schůzi, kde se řešily prohřešky Jany, nebo učnice. Do nich již nezasahovala.

V rámci kategorií Billa Nicholse¹⁰⁹ lze pro zařazení *Pytle blech* vybrat observační modus. Chytilová sleduje sociální herce a jejich počínání před kamerou, svou osobu potlačuje (ve smyslu že přímo svým hlasem apod. nezasahuje do dění), diváci musejí vědění odvodit z chování druhých. Příznačné je také užití synchronního zvuku a kamery, která takovéto natáčení umožnila. Z nabídky Nicholsových nonfikčních modelů uvažujme o kategorii sociologie, což vyplývá i ze zařazení *Pytle blech* k observačnímu modu, a také o kategorii profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Seznámíme se totiž s prvky typickými pro určitou skupinu, zde jsou to mladé

¹⁰⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 121.

¹⁰⁷ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. [Praha]: KMa, s. r. o., 2008, 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4., s. 111.

¹⁰⁸ O podmínkách natáčení a kameře hovoří Jaromír Šofr. In CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 122.

¹⁰⁹ NICHOLS, cit. 2.

dívky, studentky žijící na internátě. Pokud se zaměříme na kategorie Guye Gauthiera¹¹⁰, zařadíme *Pytel blech* ke kategorii cinéma vérité, patřící k nadřazené kategorii dokumentární film je autentičnost. Stylu odpovídá nejen doba natáčení, ale i použité natáčecí zařízení. Stejně jako u předešlého *Stropu* lze i zde uvažovat o kategorii fikce jako dokumentární film. Smyšlený příběh Jany i Evy opět znázorňuje a ilustruje dobové skutečnosti.

Pytel blech není ryzím dokumentem, jak již bylo naznačeno v úvodu kapitoly, stojí na pomezí dokumentárního a hraného filmu. Z provedené analýzy ale vyplývá, že převažuje dokumentární složka. Sama Chytilová k problematice říká: „Chtěla jsem dělat dokument, nestranně poznat skutečnost a přitom jí dát příležitost, aby se sama prosadila.“¹¹¹ Dle Navrátila *Pytel blech* hledá uměleckou pravdu v bezprostřední skutečnosti, „kterou Chytilová znásilňovala podle dramatických představ, ale – zachovávajíc i při vytváření umělých scén její reálnou podobu, polohu, atmosféru a sociální charakter – na základě přesného sociálně psychologického poznání ji dešifrovala a její obraz sdělila nezprostředkovaně, sledem drsných sociálních faktů, kolem kterých ještě bylo zvykem cudně obcházet nebo se tvářit, že neexistují.“¹¹² Dalo by se říci, že *Pytel blech* autenticitu simuluje, ale dělá to natolik dobře, že jako diváci nemáme problém Chytilové uvěřit.

3.1.5 O něčem jiném

Film *O něčem jiném* z roku 1963 je prvním celovečerním snímkem Věry Chytilové. Ladislav Fikar jí nabídnul scénář Františka Kožíka, který se inspiroval životem slavné československé gymnastky Evy Bosákové. Původně jej zfilmovat nikdo nechtěl. Chytilová s natáčením souhlasila, ale vymínila si, že látku přepracuje. Nakonec přidala druhou příběhovou linii. Ve filmu se tak objevila nejen dokumentárně pojatá část o gymnastce na sklonku kariéry, která bilancuje svůj dosavadní život a není si úplně jistá vším, co dosud dělala, ale prostor dostává i fiktivní hrdinka Věra. Ta zůstala v domácnosti, má malého syna a neví, co si počít. Únik ze stereotypu pak hledá v náručí milence. „Chtěla jsem ukázat různé ženské osudy, postavila jsem vedle sebe dvě ženy a jejich rozdílný způsob života,“¹¹³ dodává k prvotním motivacím Chytilová. Nutno dodat, že sportovní tematika se jí hodila i z jiného důvodu. Neležela tehdy v hlavě

¹¹⁰ GAUTHIER, cit. 3.

¹¹¹ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 8.

¹¹² NAVRÁTIL, cit. 5, s. 227.

¹¹³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 126.

cenzorům, tudíž snáze prošel i film jako celek. Snímek stojící na pomezí dokumentu a hraného filmu, v němž doznívají vlivy cinéma vérité, je dodnes oblíbeným. V době uvedení získal na mezinárodním filmovém festivalu v Mannheimu-Heidelbergu cenu Opera prima určenou debutantům. V následující analýze budeme klást důraz na část věnující se Evě Bosákové, linii Věry však nelze vynechat, i když je hraná a nepatří do dokumentárního filmu. Stylem snímání se od sebe totiž obě linie neliší, na diváka působí stejně a navíc tvoří kompaktní celek.

Protagonistkami snímku jsou Eva a Věra. K přímému propojení životů titulních hrdinek ve filmu ale nedojde, a my tak můžeme na jednu stranu jejich osudy vnímat odděleně. To však neznamená, že obě ženské postavy nemají nic společného. Podobnosti lze spatřit v tom, že se jedna i druhá dostaly do situace, kdy se nachází na rozcestí, nejsou spokojené se svým údělem a mají problémy v soukromém životě. Konkrétní podoba jejich trápení i dosavadní životní náplně je ale jiná. Režisérka chtěla původně osudy hrdinek propojit explicitně. Měly se setkat a jejich životy se měly protnout. Nakonec od záměru ustoupila, protože jí takové řešení připadalo násilné. Neodpustila si ale scénu, která hrdinky propojuje nepřímou. V televizi, jež se nachází v domácnosti Věry, běží závod s Evou Bosákovou. To je jediný moment, který obě linie časově i místně spojuje.

S Evou Bosákovou se seznámíme v okamžiku, kdy trénuje na mistrovství, které ji teprve čeká. Chytilová však musela začít natáčet odzadu, právě od šampionátu v gymnastice. Ten je zachycen autenticky, v duchu cinéma vérité. Bosáková jej vyhrála. Scény natáčené posléze, tedy ty ze začátku filmu, kdy Bosáková předstírá strach a obavy a své cviky teprve piluje, autenticky vypadají, avšak jejich povaha taková úplně není.

Evu Bosákovou k účasti na snímku vybral gymnastický svaz. „Eva o filmování nejevila zájem, funkcionáři ji však tak dlouho přesvědčovali, až na zajímavou nabídku kývla.“¹¹⁴ Její kariéra šla ale po natáčení filmu strmě dolů. Reprezentační trenéři a funkcionáři jí začali znepríjemňovat práci i život a ona se následně rozhodla ukončit kariéru. Důvodem bylo také to, že na následném mistrovství republiky ji značně podhodnotili.¹¹⁵

¹¹⁴ PEŠTA, Jaroslav. Gymnastku, která trénovala v igelitu, donutili komunisté ukončit kariéru. *IHNED.cz* [online]. 2012 [cit. 2014-02-18]. Dostupné z: <http://sport.ihned.cz/c1-56355670-gymnastku-ktera-trenovala-v-igelitu-donutili-komuniste-ukoncit-karieru>

¹¹⁵ Tamtéž.

Na začátku snímku se Chytilová zaměřuje na různé podoby tréninků Bosákové. Zpočátku bez odmlouvání trenérový výtky poslouchá, následně se ale mezi nimi objeví spor, který vyvrcholí fackou, již jí trenér uštedří. Trenér gymnastce dále vytýká příklon k divadelním, baletním a tanečním prvkům. Ve skutečnosti byla Bosáková první gymnastkou, která do svých sestav vkládala akrobatické a taneční prvky a hledala nový gymnastický styl.¹¹⁶ Po scénách věnujících se tréninku následuje vrchol dějové linie – mistrovství. Chytilová věrně zachycuje panující atmosféru, sleduje diváky v hledišti i nervózní rozcvičující se sportovkyně. Bosáková zdařile odevíčí, co má, takže mistrovství vyhraje. Poslední scény filmu patří Bosákové, kterou vidíme zkroušeně sedět v křesle a poté trénovat mladou gymnastku, která jako by jí z oka vypadla. Režisérka se ve snímku ale nevěnuje pouze sportovní kariéře Bosákové. Nechybí scéna, kdy je s manželem doma nebo s ním jede autem, ale ani intimnější chvíle, v níž Bosáková poskytuje rozhovor rozhlasu. Do mikrofonu hovoří o blížícím se konci kariéry a nabádá mládež, aby cvičila. Když ale rozhovor skončí, ptá se jí redaktor na to, jak to s ní skutečně vypadá. Eva Bosáková smutně, ale přitom klidně líčí, že kvůli sportu neměla na nic čas, musela se vzdát zájmů a plánů, které měla, je unavená, protože všechno se pořád opakuje. Upadla do stereotypu, který si uvědomuje a chce se z něj dostat. V této příběhové linii se najdou nuance mezi jejím skutečným a filmovým životem, někdy se realita musela přizpůsobit požadavkům natáčení, ale ve výsledku život gymnastky víceméně koresponduje s životem Evy ve snímku. Dokumentárnosti samozřejmě nahrávají také postupy stylu cinéma vérité. Především scény z mistrovského závodu jsou toho dokladem.

Věšina linie znázorňuje manželskou krizi a ztrátu iluzí mladé ženy, která má na první pohled vše, jenže žije ve stereotypu a nudí se, protože tráví většinu času s malým dítětem, které jí nemůže plně nahradit partnera, jenž věčně není doma. Útěchu hledá u milence. Sama však časem prozře a pochopí, že jen domov, který s manželem vybudovala, pro ni může být místem, kde se lze cítit bezpečně. Za záchranu manželství nakonec až hystericky bojuje. Věra je typickou představitelkou konvenční ženy, která se stará o domácnost a rodinu, upozaďuje možnou pracovní kariéru a tím se uvrhuje do rutinního kolotoče, z něhož se pak, když už je skoro pozdě, snaží zoufale dostat.

Důležitou složkou filmu je hudba Jiřího Šlitra a Evy Olmerové. „Chtěla jsem, aby každá z hrdinek měla svůj hudební leitmotiv. (...) Některé situace jsme přiznávali

¹¹⁶ Tamtéž.

podobně laděnou hudbou, pro jiné jsme naopak vybírali muziku jakoby do protikladu. Naší snahou v každém případě bylo, aby hudba pomáhala, nikoliv rušila.“¹¹⁷ V některých momentech jsou scény zcela bez hudby i jakéhokoliv komentáře, někdy jsou zachyceny pouze ruchy. Chytilová ve filmu kombinuje mnoho přístupů. Zajímavá je i kamera. Jan Čuřík se především v linii Evy nevyhýbá zvláštním úhlům kamery a dodává tím filmu punc uměleckosti. Pozoruje dění z výšky směrem kolmo dolů, což hlavně v kombinaci se cvičením na kladině vypadá působivě, používá detaily – sleduje tak nejen obličej sportovců, trenérů a diváků, ale také chodidla Evy Bosákové. Dodává jim tím důležitost a ony se jeví jako symbol gymnastky. Výrazným prvkem jsou i zrcadla v tělocvičně, kde gymnastka trénuje. Ve scéně, kdy Bosáková při závodech přeskakuje koně, použije Čuřík stopzáběr. Totožný přeskok snímá dvakrát ze stejného úhlu, potřetí už nechá scénu dokončit a dění pozoruje zase z jiného úhlu. Stylově je tak snímek v rámci Eviny linie kontrastní. Kamera je jednou stylizovaná, jindy statická a pouze pozoruje. Se zvukem je to podobné. Hudba střídá tiché momenty nebo ruchy. Věřina linie je celkově méně stylizovaná, kamera je střízlivější a více pozoruje.

Téma filmu je tak obecné, že jej snad alespoň jednou v životě řeší každý člověk, tím více žena. Chytilová není výjimkou. Její život se podobá spíše životu Evy Bosákové (hrdinka Věra si vybrala rodinu, kariéru opominula). Obě byly slavné a pohybovaly se ve veřejné sféře. A obě se v nějakém momentu musely rozhodnout, zda dají přednost kariéře, nebo rodině. Eva Bosáková si vybrala kariéru. Věra Chytilová rodinu s prací skloubila, sama ale uvažuje, že se tak možná stalo na úkor dětí.¹¹⁸ I tak jako by se ale vůči své hrdince posunula ještě dále. Jinak se režisérka drží v pozadí. Její osobní angažovanost proto jen implicitně vyplývá z podobnosti osudů a povahy tématu, které ji jako ženu-režisérku zajímalo.

Pokud zařadíme film ke kategoriím Billa Nicholse¹¹⁹, ze specifických filmových modů zvolme observační, který se ve snímku částečně vyskytuje, a to především ve scénách, kdy Chytilová v rámci linie Evy pozoruje dění na závoděšti. Z nonfikčních modelů pak kategorii profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Sledujeme určitý výsek ze života Evy Bosákové, který můžeme považovat za svědectví její momentální pracovní náplně, jejího soukromí i názorů. I tak krátká časová doba nám stačí na to, abychom si o ní udělali vypovídající obrázek. Pokud se zaměříme na kategorie Guye

¹¹⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 127.

¹¹⁸ *Vzdor i soucit Věry Chytilové*, cit. 17, s. 32.

¹¹⁹ NICHOLS, cit. 2.

Gauthiera, vybereme souhrnnou kategorií dokumentární film je autentičnost a z ní kategorií cinéma vérité, k níž odkazuje už samotný použitý styl. Paradoxně však můžeme zvolit i zastřešující kategorií dokumentární film je fikce, a to z důvodu oscilace snímku na pomezí hraného a dokumentárního filmu. K této kategorií se více kloní také linie Věry.

O něčem jiném je snímek, v němž se hraný film s dokumentem prolíná. Linka Věry je hraná, i když se částečně podobá skutečnému životu její představitelky Věry Uzelacové. Linka Evy Bosákové pak působí dokumentárně, i když se o ryzí dokument nejedná. Vše ještě komplikuje fakt, že hranice mezi hraným a dokumentárním je zde neostrá, ani jedna linka nevypadá výrazně jinak. Režisérka se na jednu stranu snažila o nezaujaté zachycení reality, například pomocí stylu cinéma vérité, na straně druhé „pátrá – ‚skrze ženy‘ – po smyslu lidské existence, po smyslu života, po vyšší mravnosti.“¹²⁰ Osudy obou hrdinek jsou ukotveny v určité době a určitém místě, nevstupují s nimi do protikladu, spíše jim odpovídají. Chytilová v rámci dějové linie Evy Bosákové realitu nedeformuje, jen si ji v určitých momentech lehce přizpůsobuje. Výsledné vyznění ale hovoří ve prospěch dokumentu. Dokumentární přístup pak také zastává roli řídicí složky celého filmu. *O něčem jiném* je příkladem kombinace hraného a dokumentárního, který dokazuje, že i na první pohled odlišné přístupy mohou vytvořit kompaktní dílo, jež působí jednotně. Je také mezníkem v kariéře Chytilové. Ta po něm opouští styl cinéma vérité a věnuje se hranému filmu. K dokumentu se režisérka opět vrátila až po dlouhé době.

3.1.6 Čas je neúprosný

Krátkometrážní dokumentární film *Čas je neúprosný* z roku 1978 představuje mezník v profesním životě Chytilové. Na dokument se znovu zaměřila poté, co se v předchozím období pohybovala převážně na poli hraného filmu. S návrhem na natočení snímku přišel za Chytilovou Kamil Pixa, ředitel Krátkého filmu, který dostal nabídku z Červeného kříže. Původní koncepce byla jasná. Film měl být kombinací výpovědí starých lidí, textů profesora Václava Příhody a básnických textů prezentovaných v pražské Viole.¹²¹ V průběhu natáčení se ale podoba dokumentu postupně změnila. „Nechtěla jsem je [sociální herce, pozn. A. V.] znásilňovat svým

¹²⁰ ŽALMAN, cit. 107, s. 122.

¹²¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 220–221.

předpokládaným schématem,¹²² dodává režisérka. Chytilová se nechala strhnout výpověďmi starých lidí a nakonec ponechala veškerý prostor jenom jim. „Obdivovala jsem statečnost a sílu některých starých lidí, přitom jsem je nechtěla divákům vnucovat.“¹²³ Prostor v dokumentu dostává i matka Chytilové, která se nemohla vzpamatovat ze smrti manžela. „Chtěla jsem ten film udělat tak trochu pro ni, mým cílem bylo ukázat jí a všem, kteří jsou v podobné situaci, že staří lidé mají pro co žít – i po partnerské ztrátě.“¹²⁴ Chytilová se coby dcera-režisérka pokouší dodat své matce odvahu¹²⁵. Ve výsledku je *Čas je neúprosný* „apelativní výpovědí o chmurných a zčásti i pozitivních stránkách stáří.“¹²⁶ Na dikci dokumentu nebyli tehdejší diváci příliš zvyklí, nakonec si ale snímek oblíbili a chodili do kina právě kvůli němu, i když byl dokument připojen k celovečernímu španělskému filmu *In memoriam*, který nebyl původně vůbec navštěvován.¹²⁷ Nevyhnuły se mu však ani problémy. Diváci se smáli protagonistce, jež nekriticky velebila komunistický režim, což cenzory pobuřovalo. „Viděli v tom reakční komplot, útok na socialistické zařízení.“¹²⁸ Chytilová musela jít k výsledku. „Já namítala, že to není moje věc, ale věc režimu, když lidi takhle reagují a smějí se.“¹²⁹ Protože film získal v Bratislavě cenu pro nejlepší dokument socialistických zemí za tento rok, pohlaváři jej nemohli jednoduše stáhnout. Promítal se tak dále. Dnes je však film velmi málo k vidění.

Film je výpovědí o nesnadném údělu stáří. Jeho hlavní poselství říká, že „stáří tu je, nikdo si jej nevybral, prostě přijde, ale i starý člověk může být důstojným spoluobčanem mladších a hlavně: může se ze života těšit.“¹³⁰ Respondenti se většinou ke svému narůstajícímu věku v tomto duchu také vyjadřují. Režisérka se nad stářím prostřednictvím sociálních herců zamýšlí, „ztvárnjuje myšlenku o nebezpečí pasivity, nutnosti životní síly, vitality, o potřebě nepoddávat se objektivně běžícím létům, nenaříkat, ale vlastní aktivitou a vůlí překonávat problémy spojené se stárnutím.“¹³¹ S tím souvisí i dnešní pomalu se prosazující pohled na fenomén stáří. Existuje

¹²² Tamtéž, s. 221.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 220.

¹²⁵ Matka Chytilové se filmové projekce zúčastnila, ale záměr se nezdařil. Podle režisérky si jen znovu připomněla svůj trpký úděl, neviděla to pozitivní, co snímek obsahuje, *Čas je neúprosný* ji nijak nepovzbudil. In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 223.

¹²⁶ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 214.

¹²⁷ Spojovat v kinech celovečerní snímek jakožto hlavní bod programu s žurnálem a krátkým filmem bylo v té době normální praxí.

¹²⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 222.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž, s. 221.

¹³¹ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 22.

požadavek, aby se na stárnutí nahlíželo pozitivně, nezdůrazňovaly se pojmy jako nemoc, smrt apod. „Základním cílem je navození racionálně pozitivního vztahu ke stáří, citlivosti k problémům a potřebám starých lidí.“¹³² Jasná a promyšlená koncepce filmu naplnění režisérčina záměru pomáhá. „Autorka důsledně kráčí po své myšlence, všechny výpovědi směřují k jednomu myšlenkovému cíli, k jednomu vyznění. Nejedná se tedy o anketu, autorka nedělá objektivní průzkum, ale prostřednictvím pečlivého výběru lidí, kteří se ztotožňují s jejím postojem, autorka tlumočí svůj názor.“¹³³

Ve filmu se seznámíme s několika starými lidmi, respondenty, kteří se jednak vyjadřují ke svému životu, zážitkům či zkušenostem, jednak filozofují nad obecným údělem stáří. Dílčí konkrétnější témata snímku tak nastolují oni. Matka Chytilové je jedna z mála negativně smýšlejících seniorů ve filmu. Je vidět, že ztráta manžela pro ni byla obrovskou ranou, z níž se neumí vzpamatovat. Působí křehce, neustále pláče, stěžuje si do kamery a v rukou drží své svatební fotky a fotky manžela, otce Chytilové Františka. „Mimořádně náročnou životní situací je ztráta partnera. Adaptovat se na ni vyžaduje mnoho sil, které často chybějí (...). V každém případě je ovdovění vysokou životní ztrátou, se kterou se někteří senioři jen obtížně vyrovnávají, nebo se s ní nevyrovnají nikdy.“¹³⁴ Následně k nám promlouvají lidé, kteří nezatrpkli. Staré lidi vidíme nejčastěji v jejich přirozených prostředích, doma nebo na zahradě, mnohdy je sledujeme při běžných činnostech v domácnosti. Jejich radostí je péče o rostliny nebo zvířata, se zvířaty a životem na venkově jsou obecně velice spjati. Pro seniory je důležité zachovat si své záliby, což mnozí z nich explicitně zdůrazňují. „Tradiční volnočasové aktivity, jako je chalupaření, chataření, kutilství, sběratelství všeho druhu atd., jsou dobře známy. Populární je také hudba, zpěv, tanec. Na významu nabývají aktivity turistické, opomíjené jsou zatím ty sportovní.“¹³⁵ Jedna z respondentek ráda maluje, další chodí na kosmetiku a pravidelně cvičí. Psycholog a pedagog Václav Příhoda, kterého Chytilová také natočila, považuje sport rovněž za důležitý, zmiňuje navíc i cestování, neustálé poznávání něčeho nového, pídění se po informacích. Mnozí sociální herci pak svůj prostor věnují vzpomínání na to, co prožili. „Staří lidé bilancují svůj život, což je přirozené a normální. (...) Více filozofují, když přemýšlejí o smyslu

¹³² Proč se zabývat otázkou stárnutí a stáří. In: *Metodický portál: Inspirace a zkušenosti učitelů* [online]. 2008 [cit. 2014-02-10]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/2464/PROC-SE-ZABYVAT-OTAZKOU-STARNUTI-A-STARI.html/>

¹³³ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 23.

¹³⁴ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Fenomén stáří*. Praha: Havlíček Brain Team, 2010, 365 s. ISBN 978-80-87109-19-9., s. 154.

¹³⁵ Tamtéž, s. 179.

konečného lidského života i o smyslu svého života. Ve vzpomínkách se vrací k tomu, co bylo v prožitém životě důležité, ať již to bylo dobré, nebo zlé.¹³⁶ Kromě zmíněného zdůrazňují někteří respondenti i práci, každá podle nich přináší něco nového a pomáhá člověka udržovat aktivního. Další žena vidí stáří ryze prakticky – libuje si v tom, že zatímco jako malá musela žebrot, nyní dostává důchod. Důležitá je ale věta vyřčená mužem na konci filmu: „I to stáří má smysl.“

Čas je neúprosný je v jistém ohledu unikátem. Chytilová totiž zachytila profesora Václava Příhodu krátce před smrtí. Kromě toho, že vyjmenovává všechny životní rány, jež ho postihly, ve zkratce vysvětluje laickým divákům proces stárnutí. Přese všechno si však zachovává pozitivní přístup k životu a nutný nadhled. Jeho výpověď může být symbolem celého filmu i apelem na diváky.

Chytilová si vybrala sociální herce starší sedmdesáti let, většina z nich pak tuto věkovou hranici výrazně překročila. Protagonisté pro diváka zůstávají anonymní, ze skupiny respondentů v náznacích vystupují jen dva. Poučený divák podle několika indicií (například rodinné fotografie držící ženou v ruce) odhalí matku Chytilové a dle jiných také profesora Václava Příhodu. Režisérka totiž nechá kameru spočinout na obálce Příhodovy knihy. Vynikají tak spíše činy, slova a zkušenosti než konkrétní lidé, nositelé těchto atributů. Chytilová respondenty nepředstavuje pomocí titulků, objevují se jen strohá čísla, která prozrazují jejich věk. Titulky používá režisérka ještě dalším způsobem. Zastupují její otázky a myšlenky. Červenou barvou vyvedené titulky nejprve nadhazují hesla jako „nemoc“, „dezorientace“, „stáří“, pak souvislé věty jako „Co děláte teď?“, „Pomůže vám někdo?“, „Jaký smysl má život?“. Sociální herci nezřídka na otázky reagují ve svých výpovědích. Jednoslovná hesla jako by diváky upozorňovala na vše negativní, avšak respondenti nás až na výjimky vyvádějí z omylu. Jejich sdělení jsou naopak plná smířlivosti a životního optimismu a naprosto odpovídají zamýšlenému vyznění.

Výběr protagonistů byl součástí pečlivé přípravy režisérky a jejich výpovědi nejsou náhodné. „Jsou výsledkem režijní práce, i když jsou autentické. Tento film je důkazem, že Chytilová i v dokumentu postupuje v duchu kompozičního půdorysu, směřujícího ke předem naplánovanému dějovému oblouku.“¹³⁷ Režisérka se navíc

¹³⁶ Tamtéž, s. 152.

¹³⁷ ČINCEROVÁ-SIROTKOVÁ, cit. 1, s. 57.

s respondenty během příprav sblížila natolik, že sociální herci už kameru ani nevnímali. „Dosáhla vlastně efektu subjektivně skryté kamery.“¹³⁸

Chytilová v dokumentu kombinuje černobílý a barevný filmový materiál, což vytváří zajímavý kontrast a pomáhá k naplnění tvůrčího záměru. Toto spojení však vzniklo původně z nutnosti. „Měli jsme dostat přiděleno poměrně málo materiálu, tak jsme si radši řekli o černobílý, protože toho jsme mohli dostat víc. Barvou jsem pak zvýrazňovala stěžejní okamžiky jednotlivých sekvencí,“¹³⁹ doplňuje autorka. „K navození atmosféry používá Chytilová krátkých záběrů ze současného života města, které na nás působí dezorientujícím, neosobním a tíživým dojmem.“¹⁴⁰ Sledujeme staré lidi bezradně se pohybující ulicemi, neumějící přejít přes silnici, ale také těžkou techniku bourající stávající domy. Slyšíme houkající sanitky, dunící hudbu, vidíme staré lidi s hlavou v dlaních, v detailech zkoumáme jejich svaštělá těla. Režisérka ale prostřihává na klidně sedící či klidně se pohybující respondenty a přírodu. Staří lidé začínají vyprávět a jejich slova jsou v přímém rozporu k původním záběrům z hektického a nebezpečného města. Autorka se pomocí všeho zmíněného hluboce zamýšlí nad postavením starých lidí v naší společnosti, nad stářím obecně. Prostřednictvím respondentů ale tlumočí svou optimistickou vizi a zároveň burcuje k aktivitě také diváky. Mnohá místa pak dotváří obrazové stylizace. V dokumentu nechybějí symboly – barevné přechody mezi jednotlivými sekvencemi, květiny ve váze, plakáty na stěnách. Z květin je zastoupena hlavně slunečnice. Několikrát ji spatříme v plném rozkvětu, opylují ji včely. Poslední záběr filmu však patří slunečnici zvadlé. Chytilová tím do jinak optimisticky vyznívajících snímku propašovala vidinu nevyhnutelného konce. S tím koresponduje i jiný záběr ze závěru filmu – v detailu se díváme na budík a na obrazovce se současně objeví nápis a zároveň název filmu: *Čas je neúprosný*. Styl kamery je na mnoha místech reportážní, a to především tehdy, když sledujeme dění v pražských ulicích. Její nervózní těkání je ale pro Chytilovou typické.

Chytilová se v dokumentu angažuje nepřímě. Pokládá otázky, ale nechává za sebe mluvit obraz. Snímek směřuje tam, kam chce. Režijní vedení je patrné především v práci s respondenty, protože jejich výpovědi nejsou úplně náhodné. *Čas je neúprosný* má promyšlenou koncepci, kterou Chytilová dodržela. Burcuje, ale zároveň diváky

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 221.

¹⁴⁰ PAVLÁSKOVÁ, cit. 1, s. 22.

považuje za myslící lidské bytosti, které jsou schopné samostatných rozhodnutí a názorů.

Pokud se zaměříme na začlenění tohoto dokumentárního filmu mezi kategorie Billa Nicholse¹⁴¹, ze specifických filmových modů lze vybrat modus observační. Kamera sleduje sociální herce, kteří vyprávějí o svém životě nebo dělají běžné činnosti, na něž jsou zvyklí. Chytilová navíc, jak již bylo zmíněno výše, dosáhla efektu skryté kamery, tudíž se respondenti mohli více otevřít. Diváci si závěry vyvozují právě z výpovědí sociálních herců, čímž budují své vědění. Zvuk je mimo jiné velice často synchronní, což je další ze znaků observačního modu. Pozorování starých lidí na začátku filmu, kteří jsou bezradní uprostřed rušných pražských ulic, v nás vyvolává kýžené naléhavé otázky. Z Nicholsových nonfikčních modelů nejvíce koresponduje s filmem model svědectví. Respondenti popisují své osobní zkušenosti a jejich výpovědi jsou zároveň záznamy orální historie. Částečně můžeme hovořit také o kategorii sociologie. Chytilová sice ve filmu neprovádí vědeckou činnost, ale o subkultuře starých lidí se i tak dozvíme hodně. V neposlední řadě nelze opomenout kategorii profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Uděláme si představu o typických znacích seniorů a jejich životech. Jednotlivé výpovědi jsou rozličnými medailony různorodých osob, které dohromady tvoří pestrou mozaiku. Z kategorií Guye Gauthiera¹⁴² se snímek dotýká kategorie cinéma vérité. To zmiňuje například také Alena Činčerová-Sirotková, říká, že „formálně stojí film na hranici cinéma vérité“¹⁴³. Chytilová se věnuje projevům každodenního života a respondenty natáčí bez úprav, i když záběry prostřihává stylizovanými záběry nebo je jimi jinak doplňuje. Zmínit můžeme také kategorie s důrazem na paměť. Z nich lze vybrat kategorie přítomnost konfrontovaná s minulostí nebo znovu oživená paměť.

Chytilová respondenty pečlivě vybrala, režijně vedla, ovšem při výpovědích jim ponechala velký prostor. Příběhy, zkušenosti a názory sociálních herců dohromady tvoří sice předem promyšlenou, přesto pravdivou mozaiku života ve stáří na sklonku 70. let minulého století.

¹⁴¹ NICHOLS, cit. 2.

¹⁴² GAUTHIER, cit. 3.

¹⁴³ ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, cit. 1, s. 57.

3.1.7 Chytilová Versus Forman

Dokumentární film *Chytilová Versus Forman*, někdy známý také pod delším názvem *Chytilová Versus Forman. Vědomí souvislostí*, vznikl pro cyklus Versus z dílny belgické televize v roce 1981¹⁴⁴. Chytilová tento dlouhometrážní dokument natáčela v pauze mezi hraným *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* a dokončovacími pracemi na *Kalamitě*. Nakonec si kromě výjezdní doložky povolující vycestování do Belgie vymohla také natáčení ve Velké Británii, kam musela za Milošem Formanem odjet. Snímek je profilem slavného režiséra a zároveň konfrontací dvou rozdílných osobností československé nové vlny. Dokument nebyl určen pro českého diváka, oba režiséři se v něm dorozumívají anglicko-francouzsky, česky pak jen výjimečně. Dokument je také tzv. filmem o filmu. Chytilová v něm totiž zachytila Formana při pracích na jeho snímku *Ragtime*.

„V době, kdy film vznikal, měl Forman s původní vlastí jen sporadické kontakty.“¹⁴⁵ Jeho filmy natočené v cizině se u nás nesměly promítat. O to více je pak setkání a vzrušená diskuze dvou generačně spřízněných režisérů a spolužáků z FAMU cennější. „Je to také konfrontace možností tvůrců, kteří pracují ve zcela odlišných podmínkách. (...) [Snímek] zachycuje zcela rozdílná prostředí a upozorňuje na nesrovnatelné možnosti práce v Československu, v západní Evropě a v USA.“¹⁴⁶ Zatímco Forman natáčel velkoprodukční filmy přímo v Hollywoodu, Chytilová musela doma v Československu za každý svůj nový snímek bojovat. Zřejmě jí ale takový přístup vyhovoval, emigrovat a točit ve Francii totiž v minulosti odmítla a navíc její neustálé dohadování se o podmínkách pro práci souzní s její povahou, kterou také v dokumentu *Chytilová Versus Forman* projevila.

Stěžejním prvkem filmu jsou rozhovory Chytilové s Formanem, důležité jsou názory obou aktérů, tedy obsah dokumentu. Stylově je snímek uchopen spíše střízlivě a jednoduše, proto i v analýze dáme větší prostor právě obsahu a na jeho formu budeme klást menší důraz. Chytilová s dotěrností sobě vlastní pokládá Formanovi až nepříjemné otázky. S kamerou ho pronásleduje takřka všude, kam se hne, na režisérově tváři je jasně vidět neochota, s jakou Chytilové odpovídá. Oba totiž byli povahově, ale i co se týče profesního přístupu, diametrálně různí. Střihač Jiří Brožek k tomu dodává: „Dávala mu otázky, na které nebyl připravený, navíc takové, které se vymykaly jeho způsobu

¹⁴⁴ Produkci snímku zajišťovala společnost Iblis Films.

¹⁴⁵ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 261.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 261–262.

uvažování. Ona opravdu vnímá film jinak, než je zvykem, ale je to vždycky neobvyklé a zajímavé. V čem se liší od jiných? To je celé spektrum věcí, počínaje tím, že je ženská, dále, že si věci srovnává v hlavě až během natáčení, na place mění scénář, a konče stříhem. Všechno se to vlastně ani nedá přesně pojmenovat. Dá se ale říct, že má na věci jasné názory.¹⁴⁷ Miloš Forman vzpomíná na natáčení spíše neochotně. Také on vnímá jejich vzájemnou odlišnost, která je v dokumentu tak jasně patrná, ale zároveň přináší kýžené vyznění. „Věra Chytilová je úporná a byla i v tomto případě. Pořád se na něco ptala, bez přestání mě provokovala a chtěla, abych jí říkal věci, o kterých jsem nic nevěděl. A neustále byla s mými odpověďmi nespokojená. Až jsem měl chvilkami pocit, že chce, abych v tom filmu byl za pitomce.“¹⁴⁸ Hned v úvodu Chytilová Formanovi říká, že musí vědět, o co mu jde, co je a co není důležité, jinak by pozbyl vědomí souvislostí. Toto slovní spojení se objeví i jako titulky na černém pozadí a posléze je ve filmu zopakováno. Stalo se inspirací pro podtitul dokumentu a slovním symbolem dalšího dokumentárního snímku režisérky – *Prahy – neklidného srdce Evropy*. V dalších pasážích leží Forman v posteli a Chytilová se jej ptá, jestli má nějaké sny a co ho nejvíce ovlivnilo. Když Forman řekne, že všechno, Chytilová oponuje, že přece musí existovat nějaký nejsilnější moment. Forman jej hledá v prozaických věcech, zmíní rodiče, kteří ho ovlivnili geneticky. Nakonec se po intervenci Chytilové zamyslí i nad svým těžkým dětstvím, ovlivněným brzkou smrtí rodičů v koncentračním táboře. Posléze se jejich pozornost přesune k uměleckým vlivům. Forman souhlasí, že především v mládí umění člověka ovlivňuje přímo enormně. Vzpomíná na knihu *Plavčíci kapitána Bontekoea*, hodiny dějin umění s Františkem Dvořákem a následné hodiny trávené v galeriích, ale také na snímky Charlieho Chaplina. Obdivoval sílu jeho filmů, které jej nutily plakat nebo smát se přesně tehdy, kdy si to Chaplin usmyslel. Rozpory se mezi Chytilovou a Formanem objeví, když diskutují nad pojmem špatný herec. Pro Formana je špatný herec ten, kterému nevěříte. Chytilová namítá, že když je v určitém okamžiku nevěrohodný, nemusí to znamenat, že je špatný. Že ta nevěrohodnost může pocházet i z vnějšku. Forman ještě zdůrazňuje důležitost správného obsazení herce, avšak ke shodě v tomto ani jiných případech nedospějí. Opět vidíme, jak rozdílné jejich pohledy jsou. Následují filozofické hovory o štěstí a nutnosti klidu v životě, ale také touha Chytilové, aby jí Forman řekl, kdo je. Tato otázka Formana podráždí. Odpoví, že není z těch, kteří by se analyzovali, není podle něj

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 264.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 263.

důležité mluvit o sobě. Chytilové se odpověď nelíbí a dožaduje se nápravy. Forman tedy vypráví o tom, že měl nutkání napodobovat cizí díla, která ho zaujala, ale není to správné. Člověk podle něj musí riskovat a sám zjistit, co chce sdělit. Říká, že si užívá, když může vyprávět svými filmy příběhy, že kdysi věděl, že nemá co dělat a baví ho natáčení filmů. Tak četl a hledal, dokud nenašel něco, co jej zaujalo. Chytilová stále není spokojená. U všeho ji zajímá proč. Hledá skryté důvody, podstatu, Formana to dle jeho vlastních slov deprimuje a odmítá dále pokračovat v takové sebedestrukci. Nakonec Forman prohlásí, že každé dobré dílo musí být kombinací zajímavé myšlenky a kvalitního provedení. Poté se dále věnují filmu. Chytilová pátrá po způsobech vyjádření určitých myšlenek, chce vědět, jaké filmové prostředky Forman k jejich vyjádření používá, co je pro Formana důležité. Opět neodpovídá ve smyslu, jaký by si Chytilová přála slyšet. Forman upřednostňuje kvalitní filmový materiál, natáčení v barvě, dobrého střihače a dobrou hudbu. Takřka prosté věci. Chytilová se táže, co je to autorský film. Forman ani tehdy nesáhá po vzletných definicích. Podle něj je autorským filmem každý film, i komerční, do nějž je režisér plně ponořen a účastní se jeho vzniku od přípravy scénáře po konečný střih. Chytilová chce dále vědět, jestli a jak Forman využívá specifických filmových prostředků k vyjádření svých myšlenek, postojů. Pro Formana je to běžný proces, který probíhá i u natáčení mainstreamových filmů. Nehledá za tím nic hlubšího. Na příkladu *Ragtime*, který Forman v té době natáčel, se baví o ztotožnění se s dílem, které hodlá filmař pro svůj snímek využít. Například *Ragtime* byl pro Formana cizí knihou s vizemi autora a materiálem, z něhož povstanou jeho vlastní vize. Všechno k nám přichází zvenčí, vše cizí začíná být naše, když se to rozhodneme zpracovat. Forman se snaží být duchu předlohy věrný a vždy experimentuje, protože má ambice najít novou cestu, nechce opakovat to, co už někde viděl. To jsou také odpovědi na otázky Chytilové ohledně experimentování ve smyslu hledání. Mluví o záměrech ve filmu, Chytilová chce s Formanem rozebrat připravovaný *Ragtime*. Ten se odmítá bavit o díle, které ještě není hotové. Pak Chytilovou jakoby paroduje a chvíli hovoří tak, jak by ona chtěla. Filozofuje. Nakonec se zarazí a nevidí důvod rozebírat, o čem je film. Chytilová (a kdokoliv jiný) se na *Ragtime* má zajít podívat a sama to zjistit. Podle Formana je navíc on tou nejhorší osobou, která by jí měla na takové otázky odpovídat. Dále se baví o filmu jako (ne)objektivním médiu, pro Formana je film objektivní, pro Chytilovou nikoliv. Rozhovor pomalu uzavírají přemítáním nad rolí institucí v našem životě, nad rebelstvím a tím, že nepotřebujeme happyend, ale katarzi. Chytilová překvapeně říká, že už Formanovi skoro rozumí. On

hovoří o důležitosti udržovat rovnováhu. Když se něco příliš nachyluje, musíme jít proti proudu, což je nepopulární. Lidi překračující mantinely nechápe negativně, ba naopak. Chytilová přitaká. Prý to zná, angažovaný postoj podle ní nebývá kladně přijímán, přitom je to vlastně soucit se skutečností. Nakonec tedy oba rozdílní tvůrci přece jen naleznou jakousi shodu nebo aspoň její náznaky. „Rozhovor je místy emočně vypjatý, nervózní, ale upřímný.“¹⁴⁹ „Slovko ‚versus‘ v titulu neznačí protivenství, ale intenzitu plodného střetu, při němž se potkávají dva odlišné světy – ve smyslu lidském, tvůrčím i geografickém.“¹⁵⁰

V dokumentu Chytilová Formana mnohokrát pouze sleduje. Je přítomna ve studiích Shepperton při natáčení *Ragtime*. Do panující atmosféry sice vědomě nezasahuje, její přítomnost však nebyla vždy žádoucí a nezůstala bez následků. „Forman vypravoval hlavně o chvílích, kdy v ateliéru v Anglii točil *Ragtime* a jako velká voda tam vlítla Chytilová. Forman se snažil s herci vytvořit určitou atmosféru a najednou studiem prošla Věra Chytilová se svým štábem a svým pronikavým hlasem jim to hned narušila. V podstatě tam atmosféru ovládla ona,“¹⁵¹ vzpomíná Miroslav Šmídmajer, který se pravidelně pohybuje ve Formanově blízkosti. Dokument je ale i tak cenným záznamem přibližujícím Formanovu režisérskou práci. Chytilová jej zabírá v detailech, v jeho tváři se přesně zračí emoce a nálada. Formana zachycuje rovněž v soukromí při běhání nebo pobytu na zahradě, setkává se s ním a dalšími spolutvůrci *Vlasů*, nechává jej vzpomínat na první Vánoce strávené v emigraci, sleduje ho při práci na Kolumbijské univerzitě. Ve filmu je přítomen také vševědoucí komentář, který jednak pokládá divákovi provokativní a filozofické otázky o Formanovi i jeho postatě, ale rovněž je seznamuje s jeho životem.

Protagonisty snímku jsou Miloš Forman a také Věra Chytilová. Podle Zdeny Škapové je snímek „individualistickou, ale i nadčasovou úvahou o životních hodnotách, koncepci umění, a hlavně o zásadách vlastní tvorby, zároveň také vitálním dvojportrétem obou filmařů.“¹⁵² Vedle jejich hlasu a hlasu komentáře dostávají prostor také další sociální herci. Jsou to herec Howard Rollins, E. L. Doctorow, autor knihy *Ragtime*, a Michael Weller, scenárista *Ragtime*. Těch se Chytilová vypyřádává na Formana i způsob jejich práce s ním. Chytilová v dokumentu respondenty představuje pomocí

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 262.

¹⁵⁰ PŘÁDNÁ, Stanislava. Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty. *Host*, 2009., s. 323. In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 262.

¹⁵¹ Miroslav Šmídmajer In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 263.

¹⁵² ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 214.

titulků. Uvádí nejen jejich jméno, ale i povolání. Zajímavá je jazyková stránka filmu. Z důvodu zahraniční produkce se v něm oba čeští režiséři dorozumívají anglicko-francouzsky. Ani jeden z nich cizí jazyk plně neovládá, což vede k několika nedorozuměním i komickým scénám. Když dojde k emočně vypjatým situacím nebo už prostě nevědí, jak přesně se vyjádřit v cizím jazyce, sahají oba po mateřštině, Chytilová ve větší míře.

Chytilová nás prostřednictvím obrazu seznamuje s místy důležitými pro život Formana. Jsou to New York, Connecticut, rodná Čáslav, Praha i Terezín, kde strávil kus dětství v koncentračním táboře. Často mezi nimi prostřihává a záběry doplňuje pouze hudbou, případně komentářem. Pozornost věnuje také filmařské technice. V ateliérech pomocí detailních záběrů sleduje světla, kamery i kabely. Na mnoha místech využívá ruční kamery, nechybí ale ani hlubší symbolické záběry. Neustále se nám zjevují ptáci létající po obloze, ke konci filmu pak kamera krouží okolo sochy Svobody. „I když byl pojem svobody v tehdejším rozděleném světě chápán odlišně, oba tvůrce spojovalo vědomí individuálního svobodného ducha.“¹⁵³ Důležité místo má v rámci snímku také hudba, která doplňuje dění před kamerou. Významným prvkem jsou skladby Randyho Newmana, jenž je zároveň autorem hudby k Formanovu *Ragtime*. Zazní i tóny německého skladatele Paula Linkeho nebo Janáčkova Sinfonietta, připomínající rodnou vlast Formana i Chytilové.

Chytilová Versus Forman je filmem, v němž se režisérka osobně velice angažuje. Původní nápad sice nevzešel od ní, avšak konkrétní realizace dokumentu angažovanosti odpovídá. Chytilová se stává sociálním hercem, který s Formanem vede rozhovory, neustále mu pokládá otázky a snaží se ho dotlačit tam, kam chce. Místy mu dokonce podsouvá své vidění světa, čemuž se Forman brání, protože jeho přístup k práci i životu je zkrátka odlišný. Režisérka tak ve snímku přímo vystupuje, vidíme ji před kamerou, slyšíme její hlas. Stává se nedílnou součástí dění, elementem, který ho pohání kupředu.

Pokud zařadíme dokument *Chytilová Versus Forman* mezi specifické filmové mody Billa Nicholse¹⁵⁴, stěžejním bude hlavně modus participační. Chytilová většinou nepozoruje, naopak jsme svědky interakce mezi ní a subjektem, Milošem Formanem. Z těchto názorových střetů diváci rovněž získávají informace. Součástí tohoto modu je i výše popsáná angažovanost režisérky, k zamyšlení pak vedou otázky nad tím, zda už

¹⁵³ PŘÁDNÁ, cit. 150, In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 262.

¹⁵⁴ NICHOLS, cit. 2.

Chytilová při dotazování Formana nepřekročila určité hranice. Částečně se pak můžeme setkat s výkladovým modelem, ten reprezentuje především přidaný komentář. Z Nicholsových nonfikčních modelů vyberme svědectví, neboť Miloš Forman popisuje své osobní zkušenosti a jejich prostřednictvím i kus historie, a kategorii profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Pokud se zaměříme na kategorie Guye Gauthiera¹⁵⁵, vyberme kategorii vstřícný dokumentární film, protože Chytilová jako autor se nachází v centru dění, uvažovat můžeme i o kategoriích zaměřených na paměť, například o kategorii znovu oživená paměť.

Chytilová v dokumentu pátrá po skrytých pravdách, přemítá a filozofuje a snaží se k tomu přimět také svého režiséřského kolegu. Má o pravdě a realitě nějakou představu, tu z jejích slov dokážeme poznat. To samé platí o Formanovi. Na divákovi potom zůstává, co si dokáže z jejích názorových, a notně plodných, názorových střetů odnést.

3.1.8 Praha – neklidné srdce Evropy

Dokumentární snímek *Praha – neklidné srdce Evropy* vznikl jako součást plánovaného projektu s názvem *Hlavní kulturní centra Evropy* pro italskou televizní společnost RAI. Jeho záměrem bylo představit divákům významná evropská města.¹⁵⁶ Zuzana Michalská vystihuje povahu *Prahy – neklidného srdce Evropy* Věry Chytilové vzhledem ke kontextu československého filmu tehdejší doby takto: „Paradoxně na zakázku zahraniční produkce vznikl jeden z nejpozoruhodnějších filmů 80. let, který v umělecké nadsázce vypovídá o stavu společnosti.“¹⁵⁷ Chytilová svůj příspěvek natočila v roce 1984, českou premiéru však měl o tři roky později a na obrazovkách Československé televize se objevil dokonce až v lednu 1989. Snímek se československým pohlavárům příliš nelíbil. „Zdalo se jim, že málo opěvují socialismus,“¹⁵⁸ dodává Chytilová. *Praha – neklidné srdce Evropy* je na dobu vzniku originální a odvážná. Dokonale to ilustrují například záběry spartakiády z konce filmu, ale i spolupráce se skupinou Pražský výběr.

¹⁵⁵ GAUTHIER, cit. 3.

¹⁵⁶ Producenti oslovili několik významných režisérů, kteří měli natočit portrét svého města. I když vzniklo několik zajímavých dokumentárních filmů, celý projekt se nerealizoval. In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 285. Z dalších oslovených režisérů jmenujme Miklóse Jancsóa nebo Krzysztofa Zanussiho. Kromě Prahy byla do projektu zapojena města Athény, Budapešť, Benátky, Leningrad, Záhřeb, Lisabon, Madrid, Milán, Mnichov a Vatikán. In: MATĚJŮ, Martin, ŠTOLL, Martin. *Praha dokumentární*. Praha: Malá Skála, 2006, 160 s. ISBN 80-86776-05-0., s. 132.

¹⁵⁷ MICHALSKÁ, cit. 76, s. 453.

¹⁵⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 286–287.

„Pro Prahu byl do dokumentárního projektu původně osloven Jiří Menzel. Oscarovému tvůrci se do toho ale příliš nechtělo, zavolal proto Chytilové, že neví, jak má tuto látku uchopit, a jestli se dokumentu nechce ujmout.“¹⁵⁹ Režisérka nabídku přijala.¹⁶⁰ Téma ji totiž osobně zajímalo, navíc se toužila dozvědět leccos nového o našem hlavním městě. Rychlost, s jakou musel dokument vzniknout, ale přinesla další úskalí. Chytilová proto použila záběry z mnoha filmů svých kolegů, některé dokonce bez jejich souhlasu a vědomí. Dokázala ale všechn materiál spojit v působivý autorský celek. „Mnozí dnes tvrdí, že film Věry Chytilové je z celého cyklu nejlepší.“¹⁶¹

Tematika města je s dokumentárním filmem kontinuálně a soustavně spjata.¹⁶² Pro náš národ má pak největší význam Praha. „Praha postupně nabývala zcela programového symbolického významu – představovala nejen souhrn národních kulturních hodnot a tradic, ale stala se i symbolem československé státnosti, místem historické kontinuity i dějištěm bojů českého národa za zachování suverenity.“¹⁶³ Dle Martina Matějů se s Prahou jako symbolem národní samostatnosti a svobody začalo opět pracovat v 80. letech, kdy také Chytilová natočila *Prahu – neklidné srdce Evropy*. V souvislosti s perestrojkou a mírným uvolňováním poměrů se do společnosti i filmu vracejí duch 60. let a také sociologická témata.¹⁶⁴ „Město je něčím více než seskupením jednotlivých lidí a sociálních zařízení – ulic, budov, elektrického osvětlení, tramvají, telefonů atd.; je také něčím více než pouhou soustavou institucí a administrativních zařízení, jako jsou soudy, nemocnice, školy, policie a veřejné instituce všeho druhu. Město je spíše stav mysli, souhrn zvyků a tradic a organizovaných názorů a pocitů, které se pojí k těmto zvykům a předávají se touto tradicí. Jinými slovy, město není pouze fyzickým mechanismem s umělou konstrukcí. Je obsaženo v životních procesech lidí, ze kterých se skládá, je produktem lidské povahy.“¹⁶⁵ Chytilová nás seznamuje s Prahou neotřelým způsobem a v duchu citátu. Důležití pro ni jsou mimo jiné lidé, kteří

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 285.

¹⁶⁰ Ke změně na režisérském postu se váže problém, který po natočení filmu nastal. Italští zadavatelé nebrali v potaz, že Prahu – neklidné srdce Evropy natočila Chytilová, a v titulcích neustále uváděli Menzelovo jméno. Spor se přenesl do osobní roviny režisérů a dostal se až k soudu. Ten Chytilová vyhrála, avšak vztahy navždy poznamenal. In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 292–294.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 285.

¹⁶² Pro kulturního antropologa Martina Matějů je město základní jednotkou, kterou zkoumá dokumentární film. Dokumentární kinematografií, jež je svébytným nástrojem poznání, formuje vše moderní. Rozvoj Prahy s ní tedy úzce souvisí. V minulosti se tématu Prahy věnovali například Alexander Hackenschmied, Otakar Vávra nebo Jiří Lehovec. In: HAVRÁNKOVÁ, Daniela. Praha dokumentární. A2 [online]. 2007, č. 12 [cit. 2013-10-08]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/12/praha-dokumentarni>

¹⁶³ MATĚJŮ, ŠTOLL, cit. 156.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 29.

¹⁶⁵ PARK, R. E. *The City*. In: MUSIL, Jiří. *Sociologie soudobého města*. Praha, 1967., s. 15. In: MATĚJŮ, ŠTOLL, cit. 156, s. 20–21.

městu vládnou a tvoří jeho historii i ráz. „Město je představeno jako obnažený nerv celé společnosti, osudy národa se vrývají do jeho architektonické tváře.“¹⁶⁶ Důraz pak klade na vědomí souvislostí. „Na půdorysu dokumentu o Praze vyrostla expresivní, myšlenkově a emocionálně mnohvrstevnatá výpověď: o historii a roli člověka v ní, o českých dějinách, architektuře, spoluzodpovědnosti jednotlivce za kulturní hodnoty epochy, v níž žije, a také o bezduchosti tehdejšího režimu.“¹⁶⁷ Chytilová chtěla natočit film chronologicky, tedy od prehistorie po současnost. Současnost pak vidí kriticky stejně jako některá historická období. „(...) Záběry rušných ulic s proudícími davy nebo groteskně zrychlené tékání postaviček rozlehlou halou Hlavního nádraží či podzemními chodbami metra (...)“¹⁶⁸ její pojetí názorně ilustrují. I přes široký záběr nás nijak nezahluje fakty, daty a dějinnými událostmi. Snímek také díky prvkům umělecké stylizace působí konzistentně a divák se s historií Prahy seznamuje nenásilnou formou. Dozví se však o důležitých změnách ve společnosti, posunech kulturních, politických i životních standardů, kontextu.

Film je přehledně členěn do několika oddílů, z nichž se každý zabývá jiným úsekem historie. Ty bychom mohli považovat za dílčí témata filmu. Macháčkův komentář pak jednotlivé dějinné etapy odděluje slovy „Věk pomíjí, ačkoliv země navěky trvá“. Prvním obdobím, kterému je věnována pozornost, je doba kněžny Libuše a Přemysla Oráče. Vidíme v tom logičnost. Právě Libuše svým výrokem o velikém městu, jehož sláva se bude dotýkat hvězd, dle pověsti předpověděla Praze její význam a je tak symbolickým začátkem všeho. Iluzi počátků křesťanského věku navozuje duchovní hudba¹⁶⁹, záběry na interiéry kostelů i samotný komentář. Jeho prostřednictvím cítíme z filmu Chytilové kritiku doby. Neustále se ozývají výkřiky jako „zaplat', zaplat'“, které jasně upozorňují na diskutabilní problém církevních odpustků a důležitou roli peněz a majetku v křesťanských dobách. Dále režisérka vzpomíná válku coby důležitý milník historie každého města a pak už se zaměřuje na renesanci. Samozřejmě nechybějí zmínky o husitství, Rudolfa II. či bitvě na Bílé hoře. „(...)

¹⁶⁶ MICHALSKÁ, cit. 76, s. 453.

¹⁶⁷ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 214.

¹⁶⁸ PŘÁDNA, Stanislava. *Neklidný dokument o neklidném srdci Evropy*. In: *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X., s. 36.

¹⁶⁹ „Chápání tohoto pojmu mívá velkou šíři: může to být hudba s čistě liturgickou funkcí, hudba církevní, rituální, mající sakrální texty či náměty, určená k meditaci nebo dokonce jen jakákoli hudba mající kontemplativní charakter.“ In: *Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století. His VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. 2005 [cit. 2013-10-08]. Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/clanek_219_duchovni-hudba-v-tvorbe-skladatele-20-stoleti.html

V souvislosti s Bílou horou se vedle válečných hrůz a národnostního útlaku asociují další významy v záběrech dnešního Staroměstského náměstí zaplněného turisty, vyčkávajícími orlojové podívané.¹⁷⁰ Následně se vyjadřuje k baroku, kdy se obloukem navrací ke kritickému postoji vůči křesťanství. „Všechny barokní chrámy i jejich bohaté zdobené interiéry spatřujeme jakoby pohledem vystrašeného smrtelníka, vzhlížejícího z pozemského dna k vysokým kostelním klenbám – jakémusi zástupnému nebi, tedy božskému sídlu.“¹⁷¹ Úderný komentář opakuje hesla „v jednoho Boha věřit budeš“ a „nevezmeš Boží jméno nadarmo“. Chytilová odsuzuje mamon či hamižnost a implicitně filozofuje nad pravým smyslem bytí. Mýtus člověka Chytilová spojuje s Mozartem. Jeho hudbu režisérka používá i v podkresu. Následuje národní obrození, stavba Národního divadla, hloubavé záběry na židovský hřbitov naznačují židovskou tradici neoddělitelně spojenou s Prahou. Typicky oblečené ženy nás utvrdí v tom, že jsme se pomalu přesunuli do počátků 20. století. Hitlerův naléhavý projev, záběry na obsazenou Prahu i rozstřílené fasády domů dávají tušit druhou světovou válku. Chytilová opět nechává diváka prostřednictvím komentáře filozofovat nad otázkou probíhajících katastrof a (ne)možnosti směřování k mravně nejvyššímu. Nástup komunismu symbolizují ukázky z projevu Klementa Gottwalda, který hovoří o tom, že se právě vrátil z Hradu. Trvajícím éru pak Chytilová zakončuje zrychlenými záběry na spartakiádní cvičení, čímž docílí specifického vyznění a zesměšnění.

Chytilová Prahu popisuje jako důležitý středobod v celé historii země. Postoj Chytilové se shoduje i s postoji sociologů: „Městské obyvatelstvo sice tvořilo ve středověku v jednotlivých zemích jen menší část populace, v některých dokonce její zlomek, jeho význam však byl podstatně větší než jeho početní podíl na celku populace.“¹⁷² Francouzský historik Fernand Braudel považuje města za „elektrické transformátory: rozmnožují různá napětí, urychlují výměny, jsou akcelerátory celého času dějin.“¹⁷³ To opět koresponduje s přístupem Chytilové. V jejím dokumentu jako by Praha byla synonymem celého českého státu.

Praha – neklidné srdce Evropy je charakterizována jako vysoce stylizovaná filmová esej. Asi nejvýrazněji v ní lze vidět „prostupování syrového dokumentárního

¹⁷⁰ PŘÁDNÁ, cit. 168, s. 35.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 36.

¹⁷² MAUR, Eduard. *Urbanizace před urbanizací*. In: HORSKÁ, Pavla, MAUR, Eduard, MUSIL, Jiří. *Zrod velkoměsta: Urbanizace českých zemí a Evropa*. Praha: Paseka, 2002, 352 s. ISBN 80-7185-409-3., s. 54.

¹⁷³ Tamtéž.

materiálu s všestranně a vypjatě stylizovaným přístupem k realitě.¹⁷⁴ Martin Matějů dílo kvůli jeho formě přirovnává k „balvanu spadnuvšímu do poklidných vod melancholické poetiky“¹⁷⁵. U Chytilové se nezdá, že se setkáme s postupem, kdy prvky umělecké stylizace výrazně ovlivňují výsledný dojem a v případě dokumentárních filmů také sociologické aspekty. V případě *Prahy – neklidného srdce Evropy* jsme navíc svědky něčeho dalšího – krátký čas určený pro realizaci ovlivnil formální stránku dokumentu. Výňatky z jiných děl se režisérka rozhodla použít především kvůli časové tísní. „Každý z filmů byl tematicky i časově nějak omezen, byl třeba jen o určitém místě v Praze, o dopravě nebo spartakiádě... Na všechno jsem se tedy podívala, věděla jsem, že je mi to k dispozici, a samozřejmě že musím udělat i nějaké dotáčky, které by tento nesourodý materiál stmelily,“¹⁷⁶ říká Chytilová. Režisérka tak využívá nejen vlastních natočených záběrů, ale také záběrů z filmů jiných českých režisérů, dobových dokumentárních záběrů a fotografií, natáčí divadlo. Navíc Chytilová zvolila vůči nově snímaným záběrům specifický přístup. Chtěla, aby byly od zbytku naprosto odlišné. Nakonec tedy s kameramanem Malířem natáčeli pookénkově.¹⁷⁷ „Chytilová odvážně spojuje své stylizované obrazy s původními autentickými a posiluje jejich emoční účín. Například záběry Hitlerovy přehlídky na Pražském hradě podkládá sborovým zpěvem Hospodine, pomyluj ny. Podobně nápaditě pracuje se záběry Pražského povstání, záběry z divadla Semafor, záběry trhů z počátku století, záběry Václavského náměstí v průběhu doby, nakonec i záběry Gottwalda na Staroměstském náměstí a okupace.“¹⁷⁸ Spojování záběrů je zajímavé také z hlediska barev. Záběry barevné střídají černobílé i ty v sépiovém odstínu.

Výsostný podíl na celkovém obrazovém vyznění dokumentu má kameraman Jan Malíř. Kamera je až frenetická. Obraz reality, především domy, deformuje. Využívá detailů, často se tímto způsobem zaměřuje na fragmenty, které vytvořili lidé a které tak symbolizují dějiny města. Vidíme rozstřílené fasády domů i uschlé květiny ledabyle ležící na kusu betonu. Značí katastrofy minulého století, jež Prahu zasáhly. Nápadité jsou například také záběry na skupinu Pražský výběr, z jejichž koncertujících členů máme možnost spatřit jen spodní část těla. Úlitba režimu působí inovačně. Celkově je kamera dosti hektická stejně jako samo tempo filmu. Trhané záběry, prudké nájezdy,

¹⁷⁴ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 213.

¹⁷⁵ MATĚJŮ, ŠTOLL, cit. 156, s. 29.

¹⁷⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 286.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ MATĚJŮ, ŠTOLL, cit. 156, s. 134.

zrychlené záběry, rakurzy a další prvky dotvářejí ráz dokumentu. „Kamera je někdy až nesnesitelně emotivní – trhá se, je neklidná, nezůstane ani chvíli v klidu, a když přece jen, odehrává se neklid uvnitř záběru. (...) Malíř je skutečně hoden svého jména. Zachází s obrazem jako s abstraktní malbou. Co by se mohlo zdát neumětelské a roztřesené, má v jeho rukou suverénní nadhled (...). Jsou to detaily i velké celky, zrychlené záběry nejrůznější atmosféry. Široký objektiv kosí kolmice budov, v prudkém pohybu se řítí celá náměstí rychlým otáčením na místě. Mění se rytmus pohybu kamery, soustředění je klidné stejně pronikavě, jako jsou hektické pulsující doteky budov objektivem.“¹⁷⁹ Nechybějí obrazové metafory. Komentář říká, že lidé byli v mladší době kamenné přitahováni blíže k řece. Chytilová jej doplňuje záběry na moderní panelové domy z betonu. Jako bychom se najednou sami ocitli v prehistorickém období. Když dle komentáře lidé neustále hledali možnosti komunikace, sledujeme automobily jedoucí po silnici. Charakteristické pro celý dokument je zdánlivě chaotické střídání záběrů ze současnosti a minulosti. Chytilová se nerozpakuje současnými záběry ilustrovat historickou skutečnost. Stylizovaně působí záběry z divadla nebo záběr z úvodu filmu, v němž sledujeme Chantal Poullain v momentě, kdy se mluví o kněžně Libuši. Obraz jako takový „nenechá diváka ani chvíli v pasivitě. Provokuje k myšlení a pozornosti, žongluje s významy, mění jejich důležitost. Nebojí se patosu, který úmyslně přehání, a nemilosrdně ‚ždímá‘ z diváka pocity.“¹⁸⁰ Pojítkem mezi částmi filmu není jen vědomí souvislostí, proměn a toho, že vše souvisí se vším, ale také vizuální motiv ženy. Zcela anonymní postava pouze v černém oděvu nebo černém oděvu s výrazným rudým šálem se kolikrát a znenadání objevuje v záběrech. Někdy jde, někdy jen stojí či se otočí na kameru. A v podstatě vůbec není důležitá. Důležité je město.

Chytilová *Prahu – neklidné srdce Evropy* stylizuje také pomocí hudby a komentáře. Používá duchovní hudbu včetně chorálů, Mozartovy skladby, písně spojené s češtvím jako Proč bychom se netěšili, ale i moderní hudbu skupiny Pražský výběr. Styly nápaditě střídá. Někdy ilustrují obraz, někdy jsou s ním v přímém rozporu. Vždy ale vzniká nevšední moment. Příkladem budiž výše uvedené záběry s nacistickými vojáky v kombinaci se skladbou Hospodine, pomiluj ny. Komentář namluvil herec Miroslav Macháček. Většinu doby působí klidně až nepřítomně. Zvláště na počátku filmu je takový přístup v přímém kontrastu ke zběsilému tempu střihu

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 133.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 134.

i hudby. Často pak „hlas komentáře přerývaně, jakoby neúplně šeptá, vykřikuje a recituje zdánlivě nesouvisějící konstatování, útržky historických nebo mytických textů.“¹⁸¹ Některé pasáže Macháček neustále dokola opakuje, často s větším a větším důrazem, někdy slyšíme jen výkřiky v pozadí, přesto to všechno působí funkčně. Chytilová i skrze zvukovou složku přenáší na diváka atmosféru, emoce a vědomí souvislostí.

Angažovanost Chytilové je v *Praze – neklidném srdci Evropy* implicitní. Nikdy ji přímo neuvidíme ani neuslyšíme. Přesto se jí téma dokumentárního snímku týká. V Praze dlouhá léta žila a tvořila. Navíc pojednává o aspektech společnosti, které jsou jí blízké. Jako tradičně apeluje na morálku lidí, chce, aby diváci u jejího filmu přemýšleli, aby je nějakým způsobem ovlivnil. Prahu samotnou podřizuje svému netypickému vyprávění.

Zařadit *Prahu – neklidné srdce Evropy* do jediné kategorie je jako u většiny nejen dokumentárních filmů zcela nemožné. Z Nicholsových¹⁸² specifických filmových modů je *Praha – neklidné srdce Evropy* jasným zástupcem modu poetického. Chytilová totiž klade důraz na obraz, zvuk, rytmus a vůbec celkovou formální stránku díla. Zajisté se jedná o novátorský pohled na známé skutečnosti. Zvuk včetně hlasového komentáře je značně expresivní, esteticky účinný. Obrazy jsou často řazeny diskontinuálně a rovněž navozují patřičnou atmosféru. V rámci nonfiktivních modelů se dá uvažovat o zařazení filmu do kategorie dějepis, neboť snímek přece jenom líčí, i když specifickým způsobem, co se skutečně odehrálo. Dále lze brát v potaz kategorii poezie, opět s důrazem na formu. Pokud bychom se zaměřili na Gauthierovo¹⁸³ členění, dala by se *Praha – neklidné srdce Evropy* zařadit k autorskému dokumentárnímu filmu, dokumentární esej, charakteristické náhodným shromážděním či koláží, částečně také k dokumentárnímu filmu jako mozaice, protože i zde je mimo jiné kladen důraz na střih, nebo k přítomnosti konfrontované s minulostí či paměti předmětů a míst. Poslední dvě kategorie souvisí právě s pamětí i chytilovským vědomím souvislostí.

Popsaným způsobem snímání Chytilová realitu interpretuje specifickým způsobem. Soustředí se spíše na formu a konkrétní pocit než na samotný obsah čili historii, takže *Prahu – neklidné srdce Evropy* spíše nelze vnímat jako klasický dokumentární film snažící se nám zprostředkovat skutečnost.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 131.

¹⁸² NICHOLS, cit. 2.

¹⁸³ GAUTHIER, cit. 3.

3.1.9 TGM osvoboditel

Dokumentární snímek *TGM osvoboditel* natočila Věra Chytilová v roce 1990. Jedná se o její první dokončený polistopadový film. Premiéru, která proběhla současně v kinech i televizi, měl symbolicky 7. března 1990 v den 140. výročí Masarykova narození. S nabídkou za Věrou Chytilovou přišel Vladimír Opěla, který v té době působil jako šéf technického oddělení archivu Československého filmového ústavu.¹⁸⁴ „Hned v prosinci 1989 jsme s producentem Jaromírem Kallistou šli za tehdejšími členy Občanského fóra, konkrétně třeba za Petrem Pithartem, a nabídli jim několik projektů, jež jsme chtěli realizovat. Náš záměr byl přispět k posílení občanského sebevědomí. V nabídce figurovaly snímky o procesu s Miladou Horákovou, témata týkající se dramatických událostí 60. let 20. století a také film o prezidentu Tomáši Garrigue Masarykovi. Občanské fórum se rozhodlo pro Masaryka.“¹⁸⁵ Chytilová nabídku přijala i přes doslova šibeniční termín, do něž musel být dokument hotov. Na veškerou přípravu, natáčení i postprodukční práci měla necelé tři měsíce. I když vše probíhalo ve spěchu, snímek byl dokončen včas a splnil očekávání zadavatelů i producentů. Dodnes se promítá na školách a je interaktivní součástí výuky, ale také balíku materiálů společnosti Člověk v tísni i festivalu Jeden svět.¹⁸⁶ Mezi diváky ale příliš dobře přijat nebyl.

V době natáčení *TGM osvoboditele* se československá společnost nacházela v bodě zlomu. Oprostili jsme se od vlivu Sovětského svazu, Václav Havel byl zvolen prezidentem, pomalu se chystaly první svobodné volby po více než čtyřiceti letech, které měly být potvrzením změny režimu. V Československu se začalo prosazovat kapitalistické fungování trhu a rozvíjely se demokratické principy. Občané se mohli svobodně angažovat a účastnit veřejného dění. Všechny aspekty sociálního života lidí se změnily. Valtr Komárek tyto události považuje za euforii lidskosti a vzájemnosti. „To byl takový spontánní výbuch lidské víry, že bude lépe, že si můžeme věřit a že se můžeme mít rádi.“¹⁸⁷ Tato hektická doba ale přinesla mnoho změn. Jedním ze způsobů, jak se s nimi vyrovnat, je ohlédnout se za minulostí, poučit se z ní, konfrontovat ji se současným stavem.

¹⁸⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 352–353.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 353.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ HADRAVA, Lukáš. Revoluce byla euforií lidskosti, říká Valtr Komárek. In: *Česká televize* [online]. 2009 [cit. 2013-10-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/72592-revoluce-byla-euforii-lidskosti-rika-valtr-komarek/>

Záměrem tvůrců filmu bylo představit prvního československého prezidenta Tomáše Garrigue Masaryka jako ikonu a symbol státnosti. Tento přístup koresponduje s historickými událostmi na přelomu 80. a 90. let minulého století – s pádem komunistického režimu. Národ po několika desetiletích útlaku potřeboval opětovně nabýt hrdosti a sebejistoty. Obrat k zidealizované minulosti tak byl vítaný a logický. Také Chytilová vnímala osobnost prezidenta obecně pozitivně: „V dětství pro mne bylo slovo prezident synonymem člověka těch nejskvělejších vlastností.“¹⁸⁸ I když ji později takové přesvědčení opustilo, připouští, že v souvislosti s Masarykem a snímkem o jeho osobě slovo prezident zase nabývá zmíněného významu.¹⁸⁹ „Z celého filmu je cítit vážnost a úcta tvůrců k osobnosti prvního československého prezidenta a také autorita, jaké se tato osobnost ve své zemi těšila u valné většiny obyvatel.“¹⁹⁰ Zdena Škapová je však k přístupu režisérky kritičtější. Upozorňuje, že téma pro ni bylo málo příznačné. Navíc dodává: „státníka, o němž šlo po čtyřiceti letech mluvit svobodně, ukázala jako ideál, ztělesnění humanity a demokracie, ale pietní oslavnost jen stvrzovala legendu.“¹⁹¹ Na jedné straně musíme přístup Chytilové chápat v kontextu doby vzniku filmu. Pak je idealistické vzezření Masaryka obhajitelné. Při kritickém zamyšlení se nad problémem ale vyvstává otázka, nakolik Chytilová podlehla kultu a mýtu o Masarykovi a také atmosféře doby po listopadu 1989. „Národ, jakožto imaginární společenství (...), mýty potřebuje. A to mýty živé, jež jsou schopny podněcovat lidskou fantazii. Takovou nosnou legendou je už dlouho legenda o Masarykovi.“¹⁹² Historik Ivan Šedivý rovněž hovoří o mýtu jménem Masaryk a chápe jej jako logické vyústění historických událostí minulého století. „Pocit ohrožení národní existence, ať již oprávněný nebo vykonstruovaný, který v českém prostředí periodicky vyvolávaly dramatické události 20. století, vytvořil dostatek předpokladů pro to, aby národní mýty představovaly i v novější, respektive nejnovější době podstatnou součást českého historického povědomí.“¹⁹³ Dále se Šedivý pokouší o dekonstrukci masarykovského mýtu. Upozorňuje především na jeho politické praktiky. „Obraz tatíčka Masaryka kombinuje mnohem starší mýtus o hodném panovníkovi a špatných rádcích a představu ‚lidového‘

¹⁸⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 352.

¹⁸⁹ Tamtéž.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 356.

¹⁹¹ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 215.

¹⁹² BALÍK, Stanislav. Mýtus o Masarykovi. *Revuepolitika* [online]. 2007, č. 9 [cit. 2013-10-23].

Dostupné z: <http://www.revuepolitika.cz/clanky/230/mytus-o-masarykovi>

¹⁹³ ŠEDIVÝ, Ivan. T. G. Masaryk: zrozen k mýtu. In: *Dějiny a současnost: Kulturně historická revue* [online]. 2007 [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/1/t-g-masaryk-zrozen-k-myty/>

panovníka, která se v českých zemích vytvářela zejména od vlády Josefa II. Kořeny tohoto obrazu sahají do období zahraničního odboje. Legionáři byli „jeho“ hoši, což Masaryk dával ve svých projevech opakovaně najevo. (...) Masarykovský mýtus představoval „tatička“ jako filozofa v úřadě, jenž moudře spravuje zemi, avšak toto úsilí mu „zleva“ i „zprava“ narušují nezodpovědní, hašteřiví vůdcové politických stran, kteří se ostatně od počátku snažili omezit jeho reálné pravomoci. Vznikla představa nadstranického prezidenta, jenž dohlíží, aby republika směřovala správným směrem. Ve skutečnosti Masaryk odmítal hrát v ČSR, parlamentní demokracii politických stran, roli reprezentativního prezidenta a v celém průběhu svých prezidentských mandátů se velmi aktivně podílel na každodenním vnitropolitickém vývoji v zemi i na formování její orientace zahraničně politické. Činil tak prostřednictvím svých ústavních pravomocí, ale také pomocí řady mimoústavních prostředků.“¹⁹⁴ Stanislav Balík dále upozorňuje na Masarykovo uplácení novinářů, kteří museli psát podle pokynů Hradu. Masaryk sám podle něj dokonce pod pseudonymy ideově laděné články podporující jeho politiku publikoval.¹⁹⁵ Šedivý popisuje i další atributy, které mýtus o Masarykovi podporovaly. Jedná se o různé stereotypní postupy jako absolutizace dobra a zla, kterou podtrhovala i vnější, například umělecká forma. Patrně vědomě pak Masaryk využíval některé motivy monarchistické tradice. Starší mýty totiž mají tendenci transformovat se do nových. Masaryk si dával záležet také na své prezentaci či projevech.¹⁹⁶ Je zřejmé, že Chytilová mnohým stereotypům podporujícím masarykovský mýtus podlehla i ve svém dokumentu *TGM osvoboditel*. Zaslouží se však zmínit i to, že v průběhu 20. století existovaly snahy o vytvoření účelového protimýtu, a to ze strany komunistů. Ten je ale stejně scestný jako představa, že Masaryk byl veskrze kladnou postavou českých dějin.

Dokumentární snímek *TGM osvoboditel* je portrétem osobnosti, historické postavy, která již v době natáčení nebyla naživu. Chytilová proto v největší míře využívá archivních záběrů, fotografií či kreseb. Filmu pak atraktivitu „dodávají nově nalezené dokumenty. (...) Kupříkladu Masarykovo poselství Spojeným státům a dalším zemím zaznamenané filmovou společností FOX či na filmovém pásu zmapovaný triumfální Masarykův návrat do vlasti v prosinci 1918. A také dotáčky z míst, kde Masaryk trávil rozhodující okamžiky svého života.“¹⁹⁷ Právě tím však režisérka podporuje výše popisovaný masarykovský mýtus. Nevyhýbá se záběrům na Masaryka

¹⁹⁴ Tamtéž.

¹⁹⁵ BALÍK, cit. 192.

¹⁹⁶ ŠEDIVÝ, cit. 193.

¹⁹⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 356.

jedoucího na koni, které odkazují k monarchii a všemu dobrému s ní spojenému. Hledí do minulosti, idealizuje dobu husitství, hovoří o Masarykových vzorech – Janu Husovi, Petru Chelčickém, Janu Ámosi Komenském, Františku Palackém nebo Karlu Havlíčku Borovským. V souvislosti s Masarykem vyzdvihuje češství, jeho zájmy jako politiku, náboženství, filozofii, sociologii, národnostní problémy, cizí jazyky. Prezidenta jasně zasazuje do rámce „vzdělaný, uvědomělý státník, jemuž jde o blaho národa“. Zdůrazňuje souznění politiky a mravnosti či konání dobra ve prospěch lidstva. Tyto Masarykovy tužby korelují také s názory Chytilové. Ve filmu dále zmiňuje klíčové okamžiky Masarykovy kariéry jako boj proti rukopisům¹⁹⁸, hilsneriádu¹⁹⁹ i založení časopisu Athenaeum.

Chytilová představuje Masaryka vcelku konvenčním způsobem. Chronologicky přechází z dob jeho dětství, studií k počátkům jeho politické působnosti, událostem souvisejícím s válkou a výkonu funkce prezidenta Československa. Dobové záběry v některých chvílích střídá se současnými. Takový postup již využila například v dokumentu *Praha – neklidné srdce Evropy*. V *TGM osvoboditeli* navíc uvidíme dosti podobné záběry jako ve zmíněném filmu. Některé prostřihy vyvolávají humor, ale téma neznevažují. Obraz ve většině případů souzní s obsahem, nejzřetelněji to poznáme, když Chytilová hovoří o Masarykovu dětství a životě v té době. I když se režisérce většinou podařilo skloubit záběry různé povahy, některé momenty vyznívají rušivě. „(...) Trochu neorganicky působí začlenění výpovědí Masarykových vnuček a pravnuka, je to najednou tak trochu ‚film z jiného světa‘, který se sem příliš nehodí. Je tu ovšem pochopitelná snaha režisérky zaznamenat Masarykovy příbuzné v konfrontaci se životem, názory a dílem slavného Čecha.“²⁰⁰ V *TGM osvoboditeli* nechybějí typicky chytilovské rapidmontáže, rakurzy, prudké zoomy apod., není jich však příliš. Jako by je Chytilová zakomponovala čistě ze zvyku. Některé záběry režisérka koloruje do tyrkysové nebo rudé barvy. Chytilová se očividně snaží stylově navázat na své dřívější snímky včetně *Prahy – neklidného srdce Evropy*. Oba filmy se v těchto ohledech příliš neliší, avšak jejich vyznění ano. Zatímco *Praha – neklidné srdce Evropy* na diváka

¹⁹⁸ Masaryk upozornil na nepravost tzv. zelenohorského a královédvorského rukopisu, jejichž autoři se snažili dokázat, že česká literatura má mnohem hlubší kořeny, a posílit tak národní cítění. In: *Masarykova společnost* [online]. [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://masarykovaspolecnost.cz/zivotopis/boje-o-rukopisy>

¹⁹⁹ V roce 1899 byla nalezena zavražděná dívka Anežka Hřůzová, z její vraždy byl obviněn židovský mladík Leopold Hilsner. Masaryk se za něj postavil a odmítl, že se jednalo o rituální vraždu. Hilsner nakonec dostal milost. In: *Masarykova společnost* [online]. [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://masarykovaspolecnost.cz/zivotopis/hilsnerova-afera>

²⁰⁰ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 356.

působí svěže, u *TGM osvoboditele* si Chytilová nedokázala zachovat kritický odstup od tématu, kterým byla příliš ovlivněna. *TGM osvoboditel* se tak nakonec jeví konvenčně.

Chytilová podporuje Masarykovu legendu také hudbou, jejímž prostřednictvím se opět obrací k minulosti a naplňuje tak stereotypy tvořící mýty. Zazní fanfára ze Smetanovy opery *Libuše*, ale i Smetanova *Má vlast*, konkrétně skladba *Vltava*. Klíčovou roli má ve filmu komentář Miroslava Macháčka, s nímž spolupracovala i dříve. „Významně přispěl k síle výpovědi a působivosti díla.“²⁰¹ Většinu času k divákovi promlouvá, jako by on sám byl Masarykem. Subjektivní komentář v první osobě je účinnější, osobnější a diváky snáze strhne na svou stranu.

Jak již bylo zmíněno, téma pro Chytilovou není příliš typické a zprvu odporovalo tezi, že režisérka točí dokumenty o věcech sobě blízkých. Při podrobnějším zkoumání ale zjistíme, že se Chytilová i do filmu o Tomáši Garrigue Masarykovi ponořila. Nalezneme souvislosti mezi pro ni typickou bojovností za blaho národa a názory Masaryka. Nelze si nevšimnout obdivu, který k němu chová. Proto se i v souvislosti s *TGM osvoboditelem* o osobní angažovanosti Chytilové dá hovořit.

Uvažujeme-li o zařazení *TGM osvoboditele* do různých kategorií, abychom lépe poznali jeho podstatu, vyvstane následující. Z Nicholsových²⁰² specifických filmových modů připadá v úvahu výkladový modus, neboť důležitou roli hraje komentář, jehož prostřednictvím k nám promlouvá autorka i samotná postava Masaryka. Je zde zjevná snaha diváky informovat, ale i dojmout. Nichols však pracuje také s nonfikčními modely. *TGM osvoboditel* se dá zařadit ke kategorii dějepis. Chytilová zasazuje Masaryka do dějinného kontextu a líčí, co se událo, byť skutečnost interpretuje. Další uvažovanou kategorií je profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Seznámíme se s Masarykovým životem, vývojem jeho názorů, zálibami či prací. Chytilová se snaží o komplexní pohled. Z Gauthierových²⁰³ kategorií bych vybrala kategorie kladoucí důraz na paměť. Jedná se o historickou biografii a paměť, dějiny, archivy.

Snímek Chytilové k lidem promlouvá. Režisérka se zřejmě snažila o historickou přesnost, ale podlehla mýtu o Masarykovi, který svým dokumentem ještě přiživila. Nelze ji obvinít z překrucování historie, manipulace s fakty. Ničeho takového se nedopouští. Avšak v kontextu celé své tvorby se vzdává kritičtějšího pohledu na postavu T. G. Masaryka. Na vině může být ovlivnění euforickou dobou po převratu.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² NICHOLS, cit. 2.

²⁰³ GAUTHIER, cit. 3.

3.1.10 Ráj srdce

Středometrážní dokumentární snímek *Ráj srdce* natočila Věra Chytilová pro Českou televizi v roce 1992. Ve filmu sledujícím vývoj batolete vystupuje vnučka režisérky Anna. Tato skutečnost byla zpočátku důvodem sváru mezi Chytilovou a její dcerou Terezou, matkou Anny, která natáčení nechtěla dovolit. „Nakonec mi dovolila točit, ale nerada, a pak nám vyměřovala natáčecí časy, a ne vždy, když jsme chtěli, Aničku k natáčení pustila,“²⁰⁴ popisuje Chytilová okolnosti vzniku dokumentu. Snímek nebyl veřejností přijat příliš dobře, i když se i v posledních letech objevuje na filmových festivalech.²⁰⁵

Ráj srdce nahlíží do soukromí domácnosti mladých manželů a jejich malé dcery. Chytilová názorně ukazuje, že za dveřmi domu rozhodně nemusí být vše idylické. Spíše naopak. Rodiče se neustále hádají a jejich tíživá partnerská situace²⁰⁶ má vliv také na dítě, i když si to nemusí uvědomovat. „(...) Charakter člověka je socializací v ontogenezi vytvářen nebo přinejmenším podstatnou měrou spoluvytvářen.“²⁰⁷ Dítě se však pomalu blíží do věku, kdy se dá předpokládat jeho umístění do socializačních zařízení, jakými jsou například jesle nebo mateřská škola. Postavení rodiny už tedy nebude autonomní. Režisérka v *Ráji srdce* na jedné straně obdivuje svět vyvíjejícího se dítěte, pro nějž je vše nové. Vidí v něm naději pro společnost. „[Anička] byla prostě v zajímavém období života, ve věku, kdy dítětem nemůžete manipulovat, a já jsem ji chtěla zachytit,“²⁰⁸ vysvětluje Chytilová prvotní pohnutky pro natáčení. *Ráj srdce* ale není domácím videem. Chytilová do něj vložila uměleckou hodnotu. Nastoluje témata vztahující se k soužití mužů a žen či výchově, ale i témata celospolečenská, jakým je například válečný konflikt v Iráku²⁰⁹. „Další rovinu snímku tvoří texty Jana Ámose Komenského, které čte Ivan Vyskočil.“²¹⁰ Jejich prolnutí s manželskými hádkami vytváří kontrast a apeluje na diváka, aby se zamyslel nad povahou člověka. „Komenský

²⁰⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 399–400.

²⁰⁵ Dokument *Ráj srdce* byl promítán například v roce 2009 na ostravském filmovém festivalu Kamera Oko, na němž byla Věra Chytilová hostem.

²⁰⁶ Situaci ilustruje například tento dialog: M: „Kdo to byl?“ Ž: „Ale Honza.“ M: „On je tady nějak často.“ Ž: „Len prosím ťa už prestaň s tou žiarlivosťou. Ty si niečo vymyslíš a potom ma budeš terorizovať. To teda nie. O všetko si ma pripravil.“

²⁰⁷ MOŽNÝ, Ivo. *Sociologie rodiny*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, 250 s. ISBN 80-86429-05-9., s. 142.

²⁰⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 399.

²⁰⁹ *Válka v Zálivu*, r. 1991.

²¹⁰ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 400.

věděl, my nevíme nic, tohle jsem tím chtěla říci,²¹¹ popisuje Chytilová své záměry. Zdena Škapová vidí další rozměr *Ráje srdce*. Podle ní se jedná o „(...) hravě a důmyslně zvrstvenou výpověď sahající od holdu zázračným schopnostem útlého věku až po karikování česko-slovenských třenic vedoucích k rozpadu státu.“²¹² Komentář k filmu namluvili kromě Vyskočila manželé Jana a Milan Šteindlerovi²¹³, Šteindlerová je původem Slovenka a slovensky v *Ráji srdce* také mluví, Šteindler je Čech a hovoří česky. Jejich sváry jako by předvíдалy rozdělení Československa. Martina Kudláček popisuje tvorbu Chytilové takto: „Její filmy jsou odrazem jednotlivce a zrcadlem společnosti. Chce diváka probudit. (...) Hravým způsobem nastoluje otázky. (...) Její dílo vychází z reality a ona využívá dokumentárních prvků a nástrojů k tomu, aby se dostala pod povrch, a také pro účely transcendence.“²¹⁴ Citát zároveň vystihuje přístup režisérky v *Ráji srdce*. Otázky, které pokládají manželé sobě navzájem, nebo témata, jež se objevují ve sdělovacích prostředcích (právě o zmíněném tématu války v Iráku uslyšíme z rádia), jsou směřovány k divákovi za účelem jeho aktivizace. Problémy jednotlivců-protagonistů neboli nukleární rodiny se pak dají zobecnit na velkou část populace. V *Ráji srdce* Chytilová čerpá ze svého ženství a problémy nazírá spíše z ženského úhlu pohledu. Otec rodiny zde nehraje takovou roli. Aktivnější přístup vidíme u ženy, která svého manžela osočuje a konfrontuje jej s problematikou výchovy.²¹⁵ Ten se povětšinou brání. Manželé řeší převážně témata týkající se jejich soužití a domácnosti. Hádají se o penězích, nákupu, výchově, vaření. Muž neustále něco hledá a po své ženě požaduje, aby mu řekla, kde předmět leží. Mezi tím několikrát vidíme dítě, jež si s hledaným předmětem zrovna hraje. Ač se jedná o konkrétní problémy jedné konkrétní domácnosti, jsou natolik každodenní a obecné, že se dá předpokládat, že se něco podobného děje i jinde. Hádky jsou „poměrně častou činností probíhající v manželství.“²¹⁶ Navíc se rodina nachází ve složitém období přechodu mezi jednotlivými fázemi života, tuto situaci pak řeší právě hádkami. „Každá změna, samozřejmě i změna k lepšímu, klade nároky a vyvolává stres. Obtíže může vyvolat přechod jedné vývojové fáze rodinného života v druhou. Náročný je třeba krok od

²¹¹ Tamtéž.

²¹² ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 215.

²¹³ Dcera Chytilové odmítla ve filmu vystoupit a namluvit komentář, proto manžele dabují Šteindlerovi.
In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 400.

²¹⁴ KUDLÁČEK, cit. 1, s. 10.

²¹⁵ Komentáře ženy jako: „Tak si ju všimaj!“ (02:29–02:31) „Na všetko som sama, s ničím mi absolútne nepomôžeš.“ (02:40–02:44) Muž oponuje: „To mám variť alebo práť? Nebo já nevím... Jsi chtěla děcko, tak ho máš.“ (03:00–03:06)

²¹⁶ NOVÁK, Tomáš. *Hádky v manželství*. Praha: Grada, 2011. ISBN 978-80-247-6039-1., s. 7.

bezdětnosti k péči o dítě.²¹⁷ I když se tedy Chytilová chtěla prvotně soustředit na dítě, kontext, hádky mezi manželi a s tím spojená témata nelze nevnímat.

Chytilová batolící se dítě kamerou pozoruje. „Této režisérce je vlastní nadání pozorovat a analyzovat.“²¹⁸ Kamera je příznaková. Chytilová například užívá detailních záběrů. Detailním záběrem *Ráj srdce* začíná i končí. Na začátku vidíme nahý zadek malého dítěte, následně se kamera zpomaleným pohybem vzdaluje. Snímek končí detailním a přímým stopzáběrem, hledícím do tváře malé Anny, zároveň k ní poprvé promluví mužský hlas, který přednášel filozofické texty Komenského. Apeluje na ni, aby se zamyslela nad podstatou světa, byla kritická a přemýšlela o tom, co je hodno následování. Z dalších detailních záběrů je emblematický ten, kdy kamera zabírá ústa Anny, která zrovna jí. V jeden okamžik se kamera stává subjektivní. Nahrazuje pohled otce, jenž si s dítětem povídá. Chytilová dále využívá například vícenásobné projekce nebo zrychlených záběrů doprovázených zvukem navíjející se pásky. Rodiče takřka nevidíme, abychom mohli pozornost lépe soustředit na dítě. Pokud se v záběru matka nebo otec objeví, nikdy nespátříme jejich celou siluetu, ale pouze část hlavy nebo nohy či ruce.

Chytilová kromě hudby využívá především komentáře. Filozofující komentář Ivana Vyskočila²¹⁹ se zamýšlí nad povahou bytí či úlohou člověka. Několikrát slyšíme věty opakovaně a pronášené s větším důrazem, abychom se na ně pozorněji zaměřili. Vůči mluvě rodičů působí vznešeně, neboť jsou přednášeny knižní češtinou. Hádky rodičů většinou korespondují s děním v obraze. Hlas matky je důraznější, z otce cítíme flegmaticnost. Přesto jsou jejich komentáře jakoby odcizené a leckdy monotónní. Režisérka pracuje se zvukovými efekty. Zvuk záměrně zrychluje, aby postavy zněly jako karikatury, nebo jejich hlasům posunem kmitočtů dodá hloubku. Někdy za pomoci zvuku Chytilová dosahuje chaotického vyznění situace. Nechává hovořit více hlasů současně, k tomu zní navíc hudba.

„*Ráj srdce* je snímek hodně osobní.“²²⁰ Hlavním důvodem je především ryze soukromý námět a obsazení režisérčiny vnučky Anny. Chytilová se „u každého snímku do tématu plně ponořila.“²²¹ Dokumentární filmy chápe také jako rozhovory s vlastní

²¹⁷ Tamtéž, s. 14.

²¹⁸ KUDLÁČEK, cit. 1, s. 36.

²¹⁹ Například komentář „Člověk je svobodná bytost, která v nekonečnu nekonečně sama sebe rozvíjí. Prvou bytostí potřebou jest, aby cokoliv má být, bylo možné.“ In: *Ráj srdce*, 00:50–01:16.

²²⁰ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 399.

²²¹ Tamtéž, s. 404.

osobou a způsob, jak se dozvědět více nejen o tématu, ale i o sobě.²²² Stejně jako u mnoha jiných filmů, i zde stál za kamerou režisérčin syn Štěpán Kučera. Navíc se natáčelo v trojské vile, kde Chytilová rovněž žila²²³. Poznáme tak prostředí, z něhož pochází, ale i její rodinu včetně zvířat. Když režisérka vzpomíná na situaci ve vlastní rodině, zjistíme, že popis její matky sedí na matku v *Ráji srdce*. „Máma byla hysterická. (...) Matka se hystericky poprala a především nekonečně vzpomínala na stará příkoří, v hádkách vytahovala věci už dávno vyřešené, pořád a pořád.“²²⁴ I povaha samotné Chytilové, její pověstná hádavost a boj proti nešvarům společnosti, souzní s matkou ve filmu. Několik aspektů tedy hovoří o velké angažovanosti režisérky.

Z nonfikčních modelů Billa Nicholse²²⁵ lze v případě *Ráje srdce* uvažovat o modelu profil/biografie jednotlivce nebo skupiny, neboť je nám líčen příběh zraní jednotlivce, v tomto případě malého dítěte. *Ráj srdce* pak lze začlenit do dvou Nicholsových specifických filmových modů. Jedná se o modus observační a částečně také performativní. Chytilová pozoruje sociální herce a zdá se, jako by kameru ani nevnímali. Herci se zabývají především svým vlastním životem. Ovšem režisérka se pouze pozorováním neomezuje. Vidět je tvůrcovo zaujetí tématem. Z Gauthierových²²⁶ skupin dokumentárních filmů lze *Ráj srdce* vnímat v rámci kategorie dokumentární film je autentičnost. Protože víme, že Chytilová s natáčecí skupinou žila, lze hovořit o kategoriích vstřícný dokumentární film či dialogický dokumentární film.

Velká osobní angažovanost Chytilové v tomto případě určitým způsobem sráží dokumentární status filmu, i když jej *Ráj srdce* ještě neztratil, neboť si stále zachovává mnoho aspektů status podporujících. Realitu zároveň trochu pozměňuje. Vidíme sice skutečné osoby – především dítě, ale částečně i jeho rodiče, avšak hlasy již nepatří jim. Je otázkou, zda později nahrané komentáře herců opravdu ilustrují to, co se v domácnosti dělo, nebo spíše vypovídají o postoji Chytilové a naplňují její záměr. Po zkušenosti s ostatními dokumentárními filmy Chytilové se příkláním spíše k druhému názoru.

²²² Tamtéž.

²²³ O místě natáčení se ve filmu nehovoří, ale jistotu nám dává signifikantní záběr z okna domu na trojskou kapli sv. Kláry.

²²⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 24.

²²⁵ NICHOLS, cit. 2.

²²⁶ GAUTHIER, cit. 3.

3.1.11 Vzlety a pády

Dokumentární snímek *Vzlety a pády*, hold třem významným českým fotografům – Zdeňku Tmejovi, Václavu Chocholovi a především Karlu Ludwigovi – natočila Věra Chytilová v roce 2000. Film, skládající se ze dvou dílů čítajících dohromady asi 120 minut, byl vyroben pro Českou televizi, promítal se ale také v kinech a nakonec, v roce 2009, vyšel jako příloha sborníku *Vzdor i soucit* Věry Chytilové. Téma je Věře Chytilové opět velmi blízké, protože byla několik let manželkou Karla Ludwiga a s dalšími fotografy i aktéry dokumentu se osobně znala. „Bylo to pro mě hodně osobní téma. Cítila jsem povinnost tenhle snímek natočit. Původně, pokud si vzpomínám, ho měl dělat někdo jiný, já ale o tématu věděla nejvíc.“²²⁷ I když je z filmu znát její velký zápal pro věc, režisérka s natočením *Vzletů a pádů* nejprve dlouho váhala. „O tom, že se do práce nakonec pustila, rozhodlo několik okolností. (...) Díky vlastním zkušenostem znala věci, které by jiného režiséra nenapadly. (...) Zajímalo ji spojení vzpomínek na lidi, které znala a se kterými byla v úzkých stycích, se současností. Také ji lákalo, že při práci na filmu může vystopovat osud svého prvního manžela od chvíle, kdy se rozvedli, tedy od roku 1954.“²²⁸ Snímek byl diváky i kritiky přijat dobře, jedná se o jeden z jejich nejlepších porevolučních filmů. Dokonce byl vnímán jako velký návrat Věry Chytilové. Získal ceny Kristián (festival Febiofest) a Trilobit (společnost FITES) za rok 2000, ocenili jej také pamětníci. Ti vyzdvihli „(...) přesnou topografii doby – v málokterém filmu byla tak přesná a přitom osobní a upřímná (...).“²²⁹ Dokument tedy zároveň mapuje velkou část kulturních dějin Československa.

Protagonisty filmu jsou Václav Chochola, Karel Ludwig a Zdeněk Tmej, kteří byli generačně, profesně i osobně spřízněni. K jejich osobám odkazuje také podtitul snímku, jenž zní: „O třech fotografech. Tmej, Ludwig, Chochola“. Všichni jsou víceméně rovnocennými postavami, avšak jméno Karla Ludwiga je, už kvůli vazbám na Chytilovou, mírně protežováno. Ludwig již v době natáčení nežil, ale ve filmu je přesto přítomen prostřednictvím díla a přátel, „další dva Věra Chytilová využila jako zasvěcené průvodce po dějích, atmosféře a lidských osudech minulých časů.“²³⁰

²²⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 435.

²²⁸ Tamtéž, s. 435–436.

²²⁹ Tamtéž, s. 437.

²³⁰ Tamtéž, s. 434.

Mezi dílčí témata dokumentu patří jednotlivé životní etapy fotografů: Václava Chocholy²³¹, Zdeňka Tmeje²³² a Karla Ludwiga²³³. Věra Chytilová se zabývá všemi nastíněnými aspekty života fotografů. Skládá pestrou mozaiku a postihuje nejen jejich soukromí, ale především představuje profesní dráhu, způsob práce a také konkrétní díla. Portrét Ludwiga sestavují jeho známí a blízcí včetně samotné režisérky. O osudech Chocholy a Tmeje hovoří hlavně oni dva, další komentátoři neboli sociální herci se k jejich osobám zpravidla nevyjadřují. Aktéři hodnotí svou práci, zmiňují, co je ovlivnilo. Vše je zasazeno do širšího kontextu. Film totiž vypovídá nejen o třech fotografech, ale zprostředkovaně také o době, kdy žili a působili. Zjistíme tak, jaké byly jejich začátky v 30. letech, jak prožili druhou světovou válku a obzvláště její konec, co dělali po ní a komunistickém převratu, a uvidíme, jak žijí dnes. Stručně poznáme dějiny několika desetiletí s důrazem na přelom 50. a 60. let a umění i život umělecké smetánky v tomto období. Snímkem se prolínají podobné tvůrčí náměty. Fotografie spojovalo téma sportu, portrétovali slavné osobnosti, shodně působili v divadlech i časopisech, zaměřovali se na ženy. Václav Chochola o osobním životě příliš nehovoří, Zdeněk Tmej působí jako bonvián a o svém soukromí vypráví takřka s radostí. Hodně se v tomto směru dozvídáme také o Karlu Ludwigovi. Pijatykám v jeho bytě, které byly i seancemi umělců, je věnována velká pozornost. Scény filmu se odehrávají v místech, kde Ludwig žil. Chytilová dodává: „Pozvala jsem přátele, se kterými jsme se scházeli v 50. letech,

²³¹ Václav Chochola (1923–2005) se jako aktivní sportovec dostal nejprve k fotografování atletických závodů. Od roku 1939 začal publikovat v denním tisku. Ve 40. letech minulého století fotografii studoval a zároveň se vedle sportovní tematiky zaměřil také na divadlo a kulturní dění obecně. V roce 1942 přichází moment, kdy se seznámil s Ludwigem i Tmejem. Pracoval pro různá divadla, fotil konec války, nadále se věnoval sportu. Portrétoval významné české i světové umělce, proslavily ho fotografie Salvadora Dalího na sklonku 60. let. V 70. letech prožil tvůrčí i osobní krizi a byl odsouzen za fotografování hrobu Jana Palacha. Pak opět aktivně fotografoval, s dcerou kompletoval archiv svých fotografií a po revoluci také vystavoval. In: Václav Chochola – biografie. *Václav Chochola* [online]. 2013 [cit. 2013-11-12]. Dostupné z: <http://www.vaclavchochola.cz/bio.htm>

²³² Zdeněk Tmej (1920–2004) začal své fotografie publikovat jako šestnáctiletý, přibližně tedy stejně brzy jako Chochola. Spolupracoval s fotografem Karlem Hájkem, fotil s ním například všesokolský slet v roce 1938, v čemž lze spatřit další podobnost s Chocholou, který se sportovním tématům dlouho věnoval. Fotografoval momentky z prostředí divadla a baletu. Baletem (a portrétními fotografiemi) se zabýval i později spolu s Ludwigem, s nímž se spřátelil v časopise Praha v týdnu. Unikátní fotografie vznikly během jeho totálního nasazení, nezlomil ho ani pobyt ve vězení na přelomu 50. a 60. let. Mezi další témata, která ho zajímala, patřily ženy a automobily. In: CHOCHOLOVÁ, Blanka. Zdeněk Tmej: Osud. *Václav Chochola* [online]. 2004 [cit. 2013-11-12]. Dostupné z: <http://www.vaclavchochola.cz/Tmej/Tmej.htm>

²³³ Karel Ludwig (1919–1977) přišel do Prahy ze Zlína, pracoval v několika časopisech a také v nakladatelství Melantrich. Fotografoval portréty v Národním divadle i protiněmecké povstání v Praze na sklonku války. Nevyhýbal se například ženským aktům. Závěr jeho života poznamenaly problémy spojené s alkoholismem. In: Biografie. *Václav Chochola* [online]. 2013 [cit. 2013-11-12]. Dostupné z: <http://www.vaclavchochola.cz/Ludwig/Ludwig.htm>

do našeho někdejšího bytu, abychom na něj zavzpomínali.²³⁴ Ukazuje tak atmosféru 50. a 60. let, ale zároveň hledá stopy, které po ní zbyly. Režisérka se nevyhýbá Ludwigovu alkoholismu, aktéři jej velice přímo pojmenovávají a jasně říkají, že měl zásadní podíl na jeho smrti. Chytilová nechává promlouvat profesory (např. Ludvík Baran, František Dvořák) a hodnotit Ludwigovy fotografie. Nad inspiracemi a smyslem svých děl se zamýšlejí také Tmej a Chochola. Na rozdíl od pozdějšího podobně laděného dokumentu *Pátrání po Ester* tedy režisérka více reflektuje samotné dílo. Pozornost věnuje také fotografické technice. Fotografové hovoří o svých přístrojích, konkrétních postupech při práci apod. *Vzlety a pády* tak mají i mírný edukační potenciál.

Životy Karla Ludwiga, Zdeňka Tmeje a Václava Chocholy jsou nám představeny chronologicky. Jejich osudy se v dokumentu prolínají, výpovědi aktérů se střídají, a to bez jakéhokoliv striktního pravidla. Všem fotografům je vyměřen přibližně stejný čas. Chytilová se však zaměřuje až na počátky jejich tvůrčích kariér, dětství ji příliš nezajímá. Prostor hovořit dostávají kromě Tmeje a Chocholy především lidé z umělecké oblasti. V částech o Ludwigovi se sociálním hercem stává sama Chytilová. „Režisérka vystoupila hlavně v pasáži o Ludwigovi, kde za zesnulého přebírá slovo a přitom vzpomíná na svou minulost.“²³⁵ Do filmu osobně „vstupuje a vypráví, stává se jeho organickou součástí.“²³⁶ Aktéři většinou klidně stojí nebo sedí, ale objevují se i scény, v nichž Chytilová zpovídá s kamerou následuje, zatímco oni chodí ulicemi a ukazují autentická místa, kde fotografové žili a tvořili. „Natáčelo se (...) třeba v Ludwigově malostranském bytě, v původních ateliérech a bydlíštích ostatních fotografů, na místech, kde aktéři prožívali veselé i smutné chvíle i osobní tragédie.“²³⁷ Divák může srovnávat. Leckdy režisérka v záběru ukáže současnou podobu nějakého prostoru a rázem nás stříhem přesune na to samé místo v minulosti. Vytváří tak působivé momenty. Sociální herce Chytilová uvozuje jednoduchými titulky, které obsahují jejich jména. Často se ale objevují až po delší době. Když osoby mluví poněkoli káté, titulky chybí. Jelikož v dokumentu vystupuje mnoho i méně známých osobností, může být tento postup matoucí. Na druhou stranu tím ale Chytilová soustředí veškerou pozornost na fotografie, o nichž se hovoří. Sociální herci by měli spoluvytvářet kontext doby, avšak zmíněným postupem jim Chytilová ubírá na důležitosti. Chytilovou

²³⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 435.

²³⁵ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 215.

²³⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 436.

²³⁷ Tamtéž, s. 435.

můžeme v menší míře slyšet také v komentáři, kdy stojí za kamerou a táže se aktérů. V jedné scéně se dokonce Zdeněk Tmej obrátí na kameramana, který mu rovněž odpoví. Aby Chytilová podpořila svá stanoviska, využívá dobových záběrů a především fotografií Tmeje, Ludwiga a Chocholy, které tvoří důležitou součást dokumentu. Některé scény, zvláště pokud se obecně hovoří o konkrétní době, doplňují záběry z minulosti. Důraz je kladen i na samotný fotoaparát. Kamera jej několikrát snímá v detailním záběru, režisérka párkrát využije zavření závěrky a s tím spojeného zvuku místo střihu. Nebo sledujeme, jak se v současnosti Chochola s fotoaparátem v ruce prochází a fotí místa, která fotil kdysi. Hudba a zvuk korespondují s obsahem (povídání o focení v divadle doplňuje operní zpěv, válku ilustruje zvuk leteckých náletů apod.). V některých momentech komentář, který jinak zabírá většinu prostoru, schází a my vidíme jen obraz (většinou fotografie autorů) a slyšíme hudbu. Chytilová tak dosahuje větší emotivnosti. *Vzlety a pády* nejsou příliš stylizované, důraz je kladen spíše na komentář a slovo. Výjimečně se objeví například rakurzy.

Angažovanost Chytilové ve *Vzletech a pádech* byla naznačena už výše. Její spojení s tématem, protagonisty i dalšími zpovídánými aktéry je více než těsné. Dokument je kvůli její zainteresovanosti hodně osobní, přesto si díky rozličným sociálním hercům, kteří ve filmu vystupují, můžeme vytvořit vcelku věrný obraz doby a poznat uměleckou vrstvu jedné inspirativní etapy.

Pokud se zaměříme na členění dokumentárních filmů dle Billa Nicholse²³⁸, lze *Vzlety a pády* v rámci specifických filmových modů přiřadit k výkladovému modu, neboť nás filmem provází především slovo, komentář zúčastněných. V úvahu připadá také observační modus. Ústřední sociální herci se ve snímku zabývají vlastním životem, v mnohých scénách se aktéři navíc chovají přirozeně, jako by kamera ani nebyla přítomná. Opět zde nalezneme prvky participačního modu. Chytilová se účastní předkamerového dění, rozhovorů s účinkujícími a stává se jednou z nich. Navzájem pak na sebe reagují. Co se týče Nicholsových nonfikčních modelů, lze *Vzlety a pády* chápat jako svědectví. Tmej, Chochola (a zprostředkovaně Ludwig) jsou průvodci velkou částí 20. století, ale zároveň popisují své osobní zkušenosti. Pokud budeme považovat uměleckou branži v určité době na určitém místě za subkulturu, jistě se dá hovořit i o kategorii sociologie. V neposlední řadě musíme pamatovat na kategorii profil/biografie umělce nebo skupiny. Uvedené informace nám umožňují poznat typické

²³⁸ NICHOLS, cit. 2.

znaky skupiny i životy tří konkrétních fotografů. Z Gauthierových²³⁹ kategorií lze uvažovat o kategorii vstřícný dokumentární film, neboť se Chytilová natáčení živě účastní, komunikuje s natáčecí skupinou, stojí uprostřed nich, kategorii historická biografie a kategorii paměť předmětů a míst. Takové předměty zastupují především fotografie. Míst, kde se v minulosti odehrávaly důležité okamžiky života fotografů a která s režisérkou nyní navštěvujeme, poznáme ve *Vzletech a pádech* mnoho.

Ke *Vzletům a pádům* musíme přistupovat jako k dokumentu, který je s Chytilovou silně spjat, což snímek pochopitelně ovlivňuje. Nelze jej však obvinit z překrucování reality, režisérka s informacemi nemanipuluje, dává velký prostor sociálním hercům a často jenom pozoruje. Naopak se dozvíme mnohé o minulých dobách a tehdejšímu fungování uměleckého světa. Autority typu profesoři, které ve filmu hovoří, jsou hodnověrné. Získané informace lze po vzájemné konfrontaci či po konfrontaci s vlastními znalostmi považovat za věrohodné. Tyto úkony jsou na samotných divácích.

3.1.12 Trója v proměnách času

Trója v proměnách času vznikla podobně jako *Praha – neklidné srdce Evropy*, dřívější snímek Chytilové s městskou tematikou, na zakázku. Tentokrát s myšlenkou natočit dokument o Praze respektive její části přišla Nadace Quido Schwanka – Troja, město v zeleni²⁴⁰, která projekt zafinancovala a výsledný film vydala na DVD. Tento celovečerní dokumentární snímek vznikl v roce 2003, kdy měl také premiéru v České televizi. *Tróju v proměnách času* přijali diváci i kritici poměrně pozitivně, o čemž svědčí i výčet přehlídek a festivalů, na nichž byla s úspěchem promítána – Artfilm 2003 v Trenčianských Teplicích, Finále Plzeň 2004 či Letní filmová škola v Uherském Hradišti (2009).

Režisérka se ve filmu opět zabývá městem, k němuž má hluboký vztah, tentokrát však svou pozornost zaměřuje přímo na městskou část Troja, v níž dlouhá léta žila. Vidíme zde tedy větší osobní angažovanost. „Poslání dokumentaristů zavazuje být občany a vidět svět očima občana.“²⁴¹ Chytilová ve filmu vystupuje jako hrdá občanka této pražské části. Její obecný postoj k dokumentárním filmům, který koreluje i s *Trójou*

²³⁹ GAUTHIER, cit. 3.

²⁴⁰ Původní nadace vznikla v roce 1993, nynější podobu získala o šest let později. Zakladatelem byl Quido Schwanka, místní rodák. Nadace má za cíl obnovu, zachování, podporu a rozvoj pražské části Troja jakožto vzácného sídelního útvaru. In: O nadaci. *NQS - Nadace Quido Schwanka* [online]. 2009 [cit. 2013-10-08]. Dostupné z: <http://www.troja-nadace.cz/o-nadaci>

²⁴¹ NAVRÁTIL, cit. 5, s. 270.

v *proměnách času*, vystihuje režisérka Alena Činčerová-Sirotková ve své diplomové práci: „(...) přece jen volí svá témata z určitého okruhu, z určitého výseku lidského bytí, proto, že jej dobře zná. Dokonalá znalost prostředí je pro ni jakýmsi odrazovým můstkem pro další rozvíjení myšlenek, příběhů a zejména pravdy a reality v nich skryté.“²⁴² Pověřit Věru Chytilovou úkolem natočit tento dokument komentuje i bývalý předseda NQS – Troja, město v zeleni Prokop Toman: „Pohled na minulost, současnost a výhledy – to jsou povinnosti dobrých kronikářů. Pro filmový dokument jsme měli jednu výhodu. Občankou Troje je již velmi dlouhou dobu paní režisérka Věra Chytilová. Nabídli jsme námět, produkci a čekali. Paní režisérka byla v 90. letech zavalena prací. Až se jednoho jarního dne roku 2002 objevila v kanceláři Nadace, že ‚teď by to natáčení šlo‘.“²⁴³ Chytilová s přijetím nabídky dlouho váhala nejen kvůli pracovní vytíženosti, ale rovněž kvůli obavám z reakcí tamějších obyvatel. „Uvědomovala jsem si, že mám i určitou zodpovědnost vůči tamním lidem, protože s nimi žiji. Oni tu budou žít dál a třeba se na mě budou zlobit, jak jsem to špatně natočila! A vím, že ten film nemůže být dokonalý. Dostat tolik zajímavých věcí do snesitelného a smysluplného tvaru – to je takřka nemožná práce.“²⁴⁴ *Troja v proměnách času* sice obsahuje množství témat a vyznačuje se pestrou členitostí, avšak působí konzistentně.

Osobitá část Prahy Troja tvoří ústřední téma filmu. Pro nepoučeného diváka je synonymem zoologické a botanické zahrady případně barokního zámku. Chytilová však dokazuje, že území má bohatou historii a neredukuje jej pouze na známá základní fakta. „Lidé tu žili od pravěku, počátek českých dějin se tomuto místu nevyhnul, významné události šly jedna za druhou, lidí přibývalo, krajina se měnila.“²⁴⁵ Režisérka diváky seznamuje s historií i současností Troje, k tomuto faktu ostatně odkazuje i samotný název filmu. Povodně z roku 2002, které krajinu nenávratně změnily, se staly původně neplánovaným mezníkem snímku. Díky nim však dokument získal nový rozměr. Film totiž implicitně nastoluje závažné téma nešetných zásahů do krajiny a jejího přizpůsobování lidským potřebám. „(...) Historie Troje z první části snímku se úzce dotýká záplav: vždyť nebyť necitlivé regulace řeky a zasypávání ramen, o nichž dokument mluví, nebyly by zřejmě jejich důsledky tak katastrofální.“²⁴⁶ *Troja*

²⁴² ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, cit. 1, s. 41.

²⁴³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 452–453.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 453.

²⁴⁵ Tamtéž.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 454.

v *proměnách času* získala na dramatičnosti, ale stala se také důležitým svědkem doby: vždyť jen její zásluhou se budoucím generacím uchovala podoba míst navždy změněných povodní. Martin Štoll pak, v duchu výše uvedeného, vystihuje povahu *Tróje v proměnách času* i všech dokumentárních snímků Chytilové. „Plynutí času, setrvání i proměny, míra schopnosti lidské paměti vzkřísit, co už neexistuje či zaniká, uchovat otisky životů a dějů – to jsou zpola skryté leitmotivy jejích dokumentů. Není ale naladěna nostalgicky, naopak bojovně, urputně se snaží dopátrat něčeho podstatného a zanechat o tom zprávu, dokud to lze.“²⁴⁷ Dokumentární filmy se často zaměřují na sledování změn ve společnosti. Všimají si transformací na poli kultury, politiky či historie. „Dokumentární tvorba zaznamenává události, informuje o nich, přibližuje unikátnost některých městských prostředí a jevů a ozvláštňuje je, podává o městě souvislý sled výpovědí. Má významné společenské poslání – jednak je určitým sociologickým diagnostikem, jednak se film stává aktivním spolutvůrcem společenského vývoje.“²⁴⁸ *Trója v proměnách času* rovněž ukáže, jak se měnil život v této nevšední lokalitě. Indikátorem změn jsou například místní hospody. V minulosti jich fungovalo několik, dnes pomalu skomírají. I Chytilová upozorňuje na jejich důležitost, jsou totiž středobodem veřejného života.²⁴⁹

Trója v proměnách času je dokument „(...) propojující místa a události, hledající souvislosti a představující historické mezníky i nejzajímavější místa Troje. Příroda, usedlosti, dvory, hospody, instituce. A samozřejmě lidi.“²⁵⁰ Chytilová však dle A. J. Liehma ví, že „(...) film není popis krajiny, města, kronika, nýbrž vyprávění, ještě spíš báseň, poezie v obrazech, že má svůj rytmus, svou skladbu, že kdykoli se nám zdá, že víme, o čem vypovídá, mluví už o něčem jiném.“²⁵¹ To přesně ukazuje v *Tróji v proměnách času*. Je to „zvláštní výpravná báseň o Troji, obraz, připomínající Ernstovy koláže, ale i jiné filmy, třeba mladou vlnu 60. let.“²⁵²

Tematické rozpětí *Tróji v proměnách času* je, jak již bylo naznačeno výše, široké. Chytilová chce diváka seznámit s mnoha aspekty tohoto místa, zaměřuje se na přírodní zajímavosti, historické památky, kulturu i obyvatele a jejich pohled na změny v městské části. Režisérka přesto lituje, že snímek nemohl být delší: „Mám teď velké

²⁴⁷ ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 215.

²⁴⁸ MATĚJŮ, ŠTOLL, cit. 156, s. 81–82.

²⁴⁹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 455.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 453.

²⁵¹ LIEHM, A. J. *Troja v proměnách času*. Praha: NQS – Troja, město v zeleni, 2010. In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 458.

²⁵² Tamtéž.

trápení: kdykoliv jedu Trojou, a jezdím tu skoro každý den, kamkoliv se z domu vydávám, nebo když se vracím, trápí mě, co všechno ve filmu nemám.“²⁵³ Původní výhoda spočívající v dokonalé znalosti prostředí se tak pro Chytilovou stala komplikací. Neustále přemýšlí i o tom, že některé záběry mohly dle ní být udělány jinak, lépe.²⁵⁴ Důležitá místa Troje nám režisérka přiblíží hned v úvodu filmu – kamera se soustředí na přírodu i budovy, Chytilová při tom využívá rychlého střihu, švenků a nájezdů. Neidentifikovatelní historici či přírodní vědci promluví o trojské kotlině, historii i původu osídlení. Chytilová tak vše zasazuje do žádaného kontextu. Velký prostor filmu je věnován zdejším bývalým hostincům a restauracím. Místní obyvatelé na ně nostalgicky vzpomínají a litují jejich rušení. Také Chytilová by si přála, aby v Troji vzniklo místo, které by zde opět přineslo více ruchu. „Lidi nemají možnost se někde scházet, není pro to vhodné místo. Přála bych naší městské části nějaké hezké místo pro různá setkávání. A taky, aby se pospolitost, která tu panovala dřív, zase vrátila.“²⁵⁵ Sama režisérka se v otázce osobně angažovala, chtěla obnovit Šoukalovu hospodu, avšak kvůli přísným podmínkám Povodí Vltavy se jí to nepodařilo.²⁵⁶ Dále je pozornost věnována historickým objektům. Zmíněny jsou nejen Trojský zámek, ale především památné usedlosti (Salabka, Sklenářka, Popelářka apod.) a vily. Troja je totiž známá svou charakteristickou vilovou zástavbou. Kromě Chytilové, jejíž dům ale v dokumentu nepoznáme, zde bydleli například manželé Zátopkovi nebo spisovatel Svatopluk Čech, s jejichž domy se naopak seznámíme. V průběhu filmu navštívíme Botanickou zahradu hl. m. Prahy i zoologickou zahradu. Zoologická zahrada se právě nachází v plném rozkvětu, rozšiřuje a modernizuje se. Botanická zahrada pak je svárem mezi obyvateli, kritická je k ní i Chytilová. Její názor sice nezazní přímo v dokumentu, ale někteří obyvatelé se s ním ztotožňují a vysloví ho. „Před mnoha lety se Botanická zahrada snažila zabrat a vysídlit obrovské území. Na určitých parcelách se nesmělo stavět, vytvořil se tu takzvaný zelený pruh města Prahy. (...) V Botanické zahradě se vystřídalo několik ředitelů s různými snahami a plány, někteří je měli skutečně megalomanské. Původně mělo dokonce celé území – i s ostrovem – patřit Botanické zahradě, měla se tam pořádat velká světová výstava, představitelé zahrady tímto záměrem obhajovali své projekty. Ale co lidi? Vždyť by to bylo antihumánní...“²⁵⁷ Opět se setkáváme

²⁵³ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 454.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 455.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 455.

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ Tamtéž.

s Chytilovou jakožto bojovnicí za práva lidí a kritičkou nekalostí dějících se ve veřejné sféře. Dalším významným tématem, jehož přítomnost jsme naznačili v úvodu analýzy, se stává povodeň, na které snímek sice nestojí, ale patří k jednomu z vrcholů filmu, a to po stránce emoční i obsahové. Průběh i následky záplav zachytili autoři dokumentu „s mimořádným citem a smyslem pro naléhavou dramatickosti situace. Ve zpravodajství českých televizí a novin se kupodivu příliš zpráv z těžce zkoušené Troji neobjevovalo, kamery mířily spíš na Kampu nebo do Karlína.“²⁵⁸

Chytilová využívá sociálních herců coby komentátorů dění. Za prvé nechává hovořit odborníky, kteří popisují historii, památky i přírodní lokality Troje, za druhé dává prostor také obyčejným lidem, místním obyvatelům. Nikoho z komentujících však nepojmenovává pomocí titulků. Jako by tím naznačovala, že důležitá je i samotná část Prahy. Starousedlíci hovoří především v těch částech dokumentu, které popisují povodně a následné likvidace škod. Režisérka tím do filmu vnáší lidský rozměr a emoce. Nejvýraznější postavou filmu je Jiří Knotek, starší svérázný muž, který se stal průvodcem snímku. Kamera jej sleduje, když navštěvuje slavné trojské památky i další místa. Knotek vzpomíná, jak to v Troji kdysi vypadalo, co dožalo změn, kdo kde žil. Knotkovy znalosti a paměť jsou úctyhodné a vůči jeho zanedbanému vzhledu i staromládeneckému způsobu života značně kontrastní. Zároveň nastavuje zrcadlo všem odborníkům, kteří v *Tróji v proměnách času* vystupují. „Ze zamýšlené erupce páně Knotkova vyprávění ovšem mohly zůstat ve filmu pouze střípky, dokument je o Troji a režisérka se hlavního tématu drží.“²⁵⁹ Knotkova postava vnáší do dokumentu lehkost, nadhled a humor. Vypadá až chaplinovsky. Na hlavě nosí červenou čepici, v ruce třímá hůl a chodí houpavým krokem s rozkročenýma nohama. Režisérka k jeho dokreslení mnohdy používá zrychlených záběrů a rytmické hudby.

Snímek začíná patetickým záběrem na západ slunce. Posléze následuje rychlý sled nejen detailních záběrů, které se postupně rozmazávají, kamera švenkuje a zoomuje. Tento postup v dokumentech Chytilové není ojedinělý, poznali jsme ho například v *Praze – neklidném srdci Evropy*. Ze zmíněného dokumentu si režisérka vypůjčila také motiv změny ročních období, kdy se v závislosti na nich před zraky diváků proměňuje jeden záběr. Obraz a hudba spolu korelují, navzájem se doplňují. Kamera se často pohybuje v hudebním rytmu. Když režisérka představuje usedlost Sklenářku, jež kdysi zřejmě bývala katovnou, tóny hudby jsou rázné a hlubší, aby

²⁵⁸ Tamtéž, s. 457.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 457.

korespondovaly s obsahem. Stejně tak když sleduje území zničené povodní, mění se hudba v tklivou, nebo když vypráví o místních hospodách, v pozadí slyšíme hrát dechovou muziku. Obraz Chytilová prokládá dobovými fotografiemi, kresbami a amatérskými záběry (převážně se jedná o záznamy povodní z roku 2002), které snímku dodávají větší autentičnost a předkládaná fakta pak ukotvují v historii. Režisérka dokonce používá záběry ze svého filmu *O něčem jiném* (1963). Hrdinka Věra se v něm v trojské Šoukalově hospodě scházela se svým milencem.

Osobní angažovanost Chytilové je ze snímku patrná. I když ve filmu nikdy nepředstoupí před kameru a neuslyšíme ani její hlas, je zřejmé, že je hrdou trojskou patriotkou, která toto místo velice dobře zná. Také spolupráce se synem Štěpánem Kučerou, který je kameramanem a v oblasti dlouhá léta žil, tvrzení podporuje. Osobnost režisérky vyvěrá rovněž z jejích kritických postojů ke složitým otázkám v rámci veřejné sféry.

Z nonfikčních modelů Billa Nicholse²⁶⁰ lze v případě *Tróji v proměnách času* uvažovat o kategorii svědectví, neboť Chytilová dává prostor sociálním hercům, jejichž prostřednictvím shromažďuje záznamy orální historie. Očití svědci navíc líčí své osobní zkušenosti, což platí zejména v případě povodní. Částečně můžeme hovořit také o kategorii sociologie, a to v případě, že bychom obyvatele Troje považovali za členy specifické subkultury. Ze specifických filmových modů lze *Tróju v proměnách času* zařadit k výkladovému modu především kvůli prostoru, který je věnován komentáři. Částečně můžeme hovořit také o modu participačním, protože účinkující na sebe implicitně reagují. Tvůrce se však v případě našeho snímku neúčastní dění před kamerou. V rámci Gauthierova²⁶¹ členění lze *Tróju v proměnách času* přiřadit ke kategorii dialogický dokumentární film, neboť se Chytilová coby filmař, ač je vně dokumentu, přibližuje postavám, ale i ke kategoriím přítomnost konfrontovaná s minulostí a paměť předmětů a míst.

Chytilová se snaží zprostředkovat skutečnost tak, aby na nás fakta i obrazy působily reálně. Nevyužívá prvků umělecké stylizace v takové míře, jakou můžeme vidět v jiných režisérčiných dokumentech, mezi něž patří například *Praha – neklidné srdce Evropy*. Přesto je opět přítomná implicitně a z filmu je patrná její osobní angažovanost, která ráz obvykle pojímané dokumentárnosti trochu snižuje.

²⁶⁰ NICHOLS, cit. 2.

²⁶¹ GAUTHIER, cit. 3.

3.1.13 Pátrání po Ester

Životopisný dokumentární film *Pátrání po Ester* vznikl v roce 2005, v červnu tohoto roku měl premiéru. Produkovala jej společnost Bionaut. Diváci snímek přijali relativně dobře, u odborné veřejnosti se ale setkal s rozporuplnými reakcemi. Ambivalentně ho hodnotí například Zdena Škapová. Portrét na jednu stranu považuje za nevyrovnaný. Dle ní v něm „chybí hlubší reflexe jejího díla [díla Ester Krumbachové, pozn. A. V.] a některé soudy jsou až příliš subjektivní.“²⁶² Dodává však, že „celek má živý nerv, působí hledačsky, odhalí komplikovanost a rozporuplnost Krumbachové a názorně ukáže, jak obtížné, ba nemožné je člověka beze zbytku postihnout.“²⁶³ Také kameraman David Čálek, který s Chytilovou *Pátrání po Ester* natáčel, se k filmu vyjadřuje v tom smyslu, že podstatu Krumbachové nedokázal odhalit.²⁶⁴ V případě *Pátrání po Ester* nebyla Chytilová oslovena produkční společností, ale nápad vzešel přímo od ní. Snímek snažící se zachytit osobnost kostýmní výtvarnice, scenáristky, spisovatelky a režisérky zároveň pojednává o tématu, které je Chytilové velice blízké. S Ester Krumbachovou se znala dlouhá léta, spolupracovala s ní na filmech jako *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) či *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983). Režisérka se prostřednictvím svého dokumentu chtěla o Krumbachové dozvědět více. Během natáčení ale dle svých slov zjistila, že ji vlastně vůbec neznala.²⁶⁵ Překvapilo ji, když se postupně dozvídala, kdo Krumbachová vlastně byla. „Myslela jsem si o ní, že byla úplně otevřená, při natáčení jsem poznávala, že měla několik životů, které přede mnou zastírala. To jsem předtím vůbec nevěděla.“²⁶⁶ Chytilová se tak prostřednictvím *Pátrání po Ester* dozvěděla mnoho věcí i sama o sobě. Dokument jako by byl tak trochu také o Věře Chytilové. David Čálek to potvrzuje a upozorňuje, že Chytilová cítila vůči své dávné přítelkyni dluh. „Jak jsem to vnímal, jejich vzájemná spolupráce probíhala sice jako mezi dvěma kamarádkami, ale zároveň v atmosféře drobné rivality i vzájemného obdivu. Ve filmu zůstala spousta nevyřčených věcí. Věra se k Ester Krumbachové přes ty lidi, kteří ji znali, přiblížila z jiné strany, než ji znala za jejího života; stejně ji ale nepoznala úplně.“²⁶⁷

Ester Krumbachová byla jedinečnou osobností české kulturní scény. Představovala středobod uměleckého života 60. let minulého století, ale značně

²⁶² ŠKAPOVÁ, cit. 49, s. 215.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 465.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 463.

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 465.

ovlivnila tři generace filmařů i dalších umělců, s nimiž spolupracovala. Jedná se například o Jana Němce, Vojtěcha Jasného, Karla Kachyňu, Otakara Vávru, Jiřího Krejčíka a jiné. Kromě snímků Chytilové je podepsána pod filmy jako *Transport z ráje*, *Kladivo na čarodějnice*, *Démanty noci*, ...a pátý jezdec je Strach, *O slavnosti a hostech*, *Všichni dobří rodáci* a dalšími. Krumbachová byla ženou mnoha tváří, i její profesní dráha se ubírala několika směry. Vystudovala výtvarné umění, malovala obrazy, navrhovala kostýmy, psala pohádkové knihy, ilustrovala je, spolupracovala s filmaři, divadelníky i hudebníky, nakonec se vrhla na scenáristickou práci a režii. Snímek Chytilové se snaží divákům představit všechny tyto aspekty osobnosti Ester Krumbachové. I její povahu nebylo jednoduché pochopit. Tvůrci filmu zachycují nuance související s Krumbachovou především prostřednictvím lidí, kteří ji znali, protože *Pátrání po Ester* vzniklo devět let po její smrti. Jak již ale bylo naznačeno výše, obraz Krumbachové rozhodně není kompletní. David Čálek k tomu dodává: „Ester měla určité tajemství, a to jí zůstalo. Vyplývá to ostatně i z textů a pohádek, které psala: jsou, řekl bych, tak divně neukotvené v čase a prostoru. Podobně neukotvená byla i ona. Žila s lidmi, kteří vůbec nevěděli, kdo je. A pak mizela, objevovala se, mizela a objevovala se...“²⁶⁸ Složitost osobnosti Krumbachové ilustrují i tato slova: „Její projev je směsí hlubokého pesimismu, černého humoru, ponoru do božských hlubin, bláznivé frašky s lidskostí a až dětskou touhou po čistotě.“²⁶⁹ Muži na ni v *Pátrání po Ester* vzpomínají jako na osudovou ženu, femme fatale, která dokázala okouzlit ostatní i na prahu sedmdesátky. Byla živočišná, zajímala se o lidi, nedělala mezi nimi rozdíly. Dokázala se bavit s prostými dělníky i svrchovanými umělci. Nezištně pomáhala mladším kolegům. Milovala zvířata, především kočky, kterým se neváhala obětovat. Oplývala nadáním a sebevědomím, ale někdy raději zůstávala sama. Chytilová na ni vzpomíná takto: „Byla geniální, skutečně mimořádně talentovaná – a to prakticky na všechno. Což ovšem byl někdy problém. Když měla dělat film, byla roztěkaná, protože byla nadaná různými směry, dělala všechno možné, nenaučila se být soustředěná na jednu věc a vydržet u ní dostatečně dlouho. Jednotlivý tvůrčí úkol ji nedokázal po celou dobu zaměstnat. Dělala krátké věci, něco začala, pak odložila, měla potřebu pestré činnosti.“²⁷⁰ Osobnost Krumbachové formovala také její záliba v alkoholu. Snímek Chytilové se tomuto ožehavému tématu nevyhýbá, i když to, že byla alkoholičkou,

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ KOMÁREK, Martin. *GEN*. Olomouc: Hájek a spol., 1993, 227 s. ISBN 8085839016., s. 67.

²⁷⁰ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 464.

neříká přímo. Z výpovědí jejích známých však můžeme leccos vytušit. Většina ale pití Krumbachové nevidí negativně. Naopak štangasti z hospody, kde Krumbachová chodila, si ji pochvalují, protože s nimi i jako žena v tomto směru dokázala držet krok. Alkohol však měl zásadní podíl na její smrti. „Pravda je, že se upila. Jako mnoho géníů se neuměla a nechtěla omezovat v žádném směru. Chtěla žít naplno až do konce.“²⁷¹

V *Pátrání po Ester* přistupuje Chytilová k látce víceméně chronologicky. Místy se sice objevují prostřihy na Ester Krumbachovou v pozdním věku, které slouží k ilustraci jejích myšlenek a názorů, ale díky hlavní lince Krumbachovou postupně poznáme v dobách jejího bujarého mládí, profesních začátků, spolupráce na zásadních filmech československé nové vlny i na sklonku života. V dokumentu se hovoří o několika důležitých tématech, která jsou s Krumbachovou spojená. Sjednocujícím elementem jsou například muži. Když se jim Chytilová věnuje, objevuje zajímavou vrstvu osobnosti Ester Krumbachové. Najednou před námi stojí Krumbachová jako člověk zmítaný svou erotičností a hedoničností. Tyto vlastnosti ovlivňovaly také její tvorbu. Na Ester vzpomínají milenci z jejího mládí, ale i manželé včetně slavných režisérů nebo muži, kteří jí byli nablízku ve stáří. Shodují se na tom, že je Ester fascinovala a měla na ně nesmírný vliv. *Pátráním po Ester* se prolíná také téma koček. K její posedlosti kočkami se vyjadřují mnohé osobnosti, například Otakar Motejl, i zcela obyčejní lidé z širšího okolí. Chytilová je rovněž známá svou láskou k zvířatům, sama však mezi sebou a Ester Krumbachovou spatřuje rozdíl: „Ester byla velmi soucitná se zvířaty, dovedla se pro ně obětovat, ujímala se zatoulaných zvířat – měla tak třeba doma spoustu koček. Ani já zvíře nikdy neodmítla, ale neshbírala jsem je po ulicích.“²⁷² Ve snímku Krumbachovou v obležení koček také uvidíme. Povídá si s nimi, zpívá jim, kupuje jim drahé jídlo, zatímco sama skoro živoří. Kočky navíc ráda maluje, jedná se tedy o téma související i s její prací. Chytilová částečně rozkrývá vliv Krumbachové na český film. „Plejáda filmů, do jejichž služeb Krumbachová vložila nejen své schopnosti filmové architektky a výtvarnice kostýmů, ale hlavně svůj talent dramaturgický i filozofický, je neuvěřitelná. (...) Vidíme velké režiséry – někdy neochotně – přiznávat, jak mocný vliv měla nejen na výtvarnou podobu jejich filmů, a pak – s jemnou ironií – Krumbachovou z archivu popisovat, jak se to musí s chlapy

²⁷¹ Věra Chytilová In: O Ester. In: *Česká televize* [online]. 2005 [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/patrani-po-ester/oeester>

²⁷² CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 464.

umět (...), aby žena mohla na place prosadit svou.²⁷³ Chytilová díla, na nichž se Krumbachová především výtvarně podílela, příliš neanalyzuje. Nehodnotí ani míru jejího podílu, pokud se však sama nestává sociálním hercem a nepopisuje, jak probíhala jejich vzájemná spolupráce. S vkladem Krumbachové se seznámíme především prostřednictvím režisérů. Profesní vývoj Krumbachové můžeme sledovat taktéž chronologicky, Chytilová se snaží zaměřit na všechny zásadní snímky, pod něž se Ester Krumbachová podepsala. Nevynechává ani její pozdní spolupráci s hudebníkem Ivanem Králem či její vlastní režisérské počiny, psaní a malování. Většinou však spíše pluje po povrchu a hloubkovému zkoumání se vyhýbá.

Portrét Krumbachové skládá Věra Chytilová hlavně z komentářů a výpovědí osob, s nimiž se umělkyně znala. Kromě spolužaček, kolegyní-výtvarnic, režisérů a dalších jedinců z umělecké a veřejné sféry zpovídá rovněž obyčejné lidi, kterým dává takřka stejný prostor. O Krumbachové hovoří její milenci a manželé, štamgasti z hospody, kam chodila, její bývalá švagrová a další. Chytilová se v mnoha okamžicích sama staví do role sociálního herce a mluví o tom, jak s Ester Krumbachovou vytvářely filmy. Zpovídané osobnosti staví do záběrů různých velikostí, většinu z nich uvádí titulkem, který obsahuje jejich jméno a povolání. Někteří při vyprávění klidně sedí, za jinými Chytilová neváhá pochodovat s kamerou ulicemi nebo procházet domy. Poznáváme místa, kde Ester Krumbachová skutečně žila, kam chodila. Režisérka opět dokazuje, že ač byla Krumbachová svrchovanou umělkyní, neustále udržovala kontakt také s osobami mimo umělecký svět.

Snímek začíná záběrem na okno, k němuž přistoupí Chytilová, a dívá se z něj. Vidíme její siluetu, ona začíná tichým a klidným hlasem mluvit o tom, co se jí vybaví, když se řekne Ester Krumbachová. Bez okolků přiznává, že neví. Chytilová se obrátí na kameru a sdělí nám, že myslela, že Ester zná. Ani celé filmové pátrání režiséra v její touze pochopit složitost osobnosti Krumbachové nepomohlo. Nakonec opět stojí u okna a stejně tichým hlasem opakuje dřívější slova: „myslela jsem, že ji znám“. Spojitost Chytilové a Krumbachové nám není zastírána, vidíme například jejich společné fotografie. Fotografiemi či kresbami režisérka dokresluje také výpovědi sociálních herců. Pokud se mluví o snímcích, na nichž Krumbachová spolupracovala, takřka vždy sledujeme jejich ukázky, které jsou signifikantní. Oproti dřívějším dokumentům (například *Praha – neklidné srdce Evropy* nebo *Ráj srdce*) Chytilová ubírá na umělecké

²⁷³ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Lásky jedné plavovlásky. In: *Česká televize* [online]. 2005 [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/patrani-po-ester/ohlasydetail?id=144>

stylizaci. Nevyhne se rytmickému střihu, občas použije prudký nájezd nebo zpomalené záběry, ale v kontextu celku se jedná spíše o výjimečné počiny. V *Pátrání po Ester* je důraz kladen na slovo.

Osobní angažovanost Chytilové je v případě *Pátrání po Ester* značná. Jednak jde opět o téma jí blízké, neboť se s Krumbachovou znala a spolupracovala s ní, jednak je patrná její touha dozvědět se o dávné přítelkyni více. Snažila se ale ve svém dokumentu spíše odhalovat prostřednictvím druhých, než aby ke Krumbachové dopředu přistoupila s nějakou domněnkou. „Když sama vzpomíná na svou přítelkyni, upozaďuje se, upadá do akademičnosti a vyhýbá se citům, které tak úspěšně doluje z ostatních.“²⁷⁴ Chytilová ve filmu několikrát předstoupí před kameru a zasahuje do výpovědí zpovídaných. Hádá se s nimi, táže se jich, vyptává se na detaily. V těchto momentech nezastírá, že hybnou silou dokumentu je ona.

Pátrání po Ester lze zařadit ke třem specifickým filmovým modům Billa Nicholse²⁷⁵. Tím prvním je modus výkladový. Snímek těží především z komentáře, a to většinou synchronního. Informace nám sdělují blízcí Ester Krumbachové a postupně tak získáváme mozaiku jejího života. Chytilová k divákům promlouvá přímo a snaží se zjistit pravdu o její osobě. Aby podpořila svůj postup, ukazuje nám obrazy z různých dob a míst. Částečně můžeme hovořit i o observačním modelu. Chytilová v *Pátrání po Ester* často sleduje a naslouchá, pokud připustíme její přeměnu v sociálního herce, můžeme dokonce říci, že se zdržuje komentáře, protože ten pronáší právě jako sociální herec, kdy se dostává na roveň ostatních zpovídaných. I když je participační modus alternativní vůči observačnímu, nalezneme zde i jeho prvky. Pokud Chytilová nepředstavuje sociálního herce, s účinkujícími živě debatuje a mnohokrát vstupuje do jejich proslavů. V rámci nonfikčních modelů lze uvažovat o svědectví. Sociální herci líčí své osobní zkušenosti s Ester Krumbachovou a i když se vyjadřují spíše k její osobě než historii jako takové, prostřednictvím jejich výpovědí získáme náhled také na určitý úsek doby a umělecké oblasti. Rozhodně se dále jedná o kategorii profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Z Gauthierových²⁷⁶ kategorií bych vybrala následující: vstřícný dokumentární film (Chytilová je jako autorka při natáčení přítomná před kamerou, nachází se takřka uprostřed zpovídaných) a historická biografie – primárně je

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ NICHOLS, cit. 2.

²⁷⁶ GAUTHIER, cit. 3.

cílem Chytilové zmapovat život Krumbachové, ale jak již bylo zmíněno, poodkrývá i kus nejen filmových dějin, protože hovoří také o kontextu.

Chytilová se v *Pátrání po Ester* sice osobně velice angažuje, což v očích mnohých diváků může status realističnosti dokumentu srážet, avšak musíme pamatovat na to, že se snaží, alespoň pro sebe, odhalit skutečnou Ester Krumbachovou. A jak bylo řečeno výše, k látce nepřistupuje předpojatě. Naopak využitím mnohých sociálních herců, mnoha výpovědí, obrazů z různých časů a míst přenáší zodpovědnost na ně a diváky. Ti se musejí sami rozhodnout, kdo Ester Krumbachová vlastně byla, a ujasnit si, zda Chytilová nevytvořila jen její stylizovaný obraz.

3.1.14 Potížistky

Televizní dokumentární film *Potížistky* natočila Věra Chytilová v roce 2006. Premiérově byl tento středometrážní dokument vysílán Českou televizí 24. května 2007. Snímek nebyl kritikou a diváky přijat příliš pozitivně. Jeho téma je samo o sobě kontroverzní. Chytilová ale říká: „Když chcete vyjádřit něco, co se nevyjádřilo, nebo nějakou kritiku, tak musíte na diváka kašlat. Ono nakonec to, co je kritizovatelné, umožňuje tvorbu. Vy se vlastně postavíte proti něčemu a i ty diváky rozdělíte: oni souhlasí nebo nesouhlasí, ale žijí tu skutečnost s vámi. Umělecký počín, dalo by se říct, je politikum. Já se vymezovala vůči lži, vůči předstírání, vůči tomu nepřiznat pravdu a něco s tím nedělat. Nemůžu jenom konstatovat.“²⁷⁷ Tímto výrokem potvrzuje svou zainteresovanost nejen v tématu *Potížistek*. Její výpověď má až všeobecnou platnost a vztahuje se na celou její tvorbu, dokumentární i hranou.

Jako asistentka režie je uváděna Zdenka Ulmannová, předsedkyně dnes zrušené politické strany Rovnost šancí²⁷⁸. Ač Chytilová říká: „Je to film o ženách, ne o straně. Politika je v pozadí,“²⁷⁹ byl tento snímek mnohokrát obviněn ze skryté agitace za politickou stranu. Hlavními protagonistkami jsou právě příznivkyně a členky strany Rovnost šancí. Politická strana Rovnost šancí, jejíž členskou základnu tvořily téměř

²⁷⁷ BRODILOVÁ, HAVLÍN, cit. 57, s. 19.

²⁷⁸ Strana Rovnost šancí byla založena 19. dubna 2005. In: Strana Rovnost šancí (SRŠ). *Deník politika* [online]. © 2008-2012 [cit. 2012-12-02]. Dostupné z: <http://www.denikpolitika.cz/strana/srs-strana-rovnost-sanci/info>. V lednu 2008 její činnost na základě žádosti Ministerstva vnitra České republiky pozastavil Nejvyšší správní soud. Důvodem byly nedostatky v předložené výroční finanční zprávě. In: Správní soud pozastavil činnost straně Rovnost šancí. *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2012-12-02]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/3581-spravni-soud-pozastavil-cinnost-strane-rovnost-sanci/?mobileRedirect=off>.

²⁷⁹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 478.

výlučně ženy, měla vysoké ambice a cíle. Stěžejní témata strany – rovné příležitosti²⁸⁰ a problematika postavení žen ve společnosti, korelovala s celoživotními zájmy Chytilové. Ta si v rámci vlastní tvorby vždy vybírala náměty sobě blízké, k nimž měla co říct. „Osud žen a jejich nerovnocenné postavení vůči mužům pálí Chytilovou po většinu života, proto také s neutuchajícím elánem a zápalem pro věc proti diskriminaci žen stále vystupuje.“²⁸¹

Podtitul filmu nese název „Dokumentární film o ženách, které se snaží skloubit soukromý a veřejný život.“ Oslovené ženy hovoří o svých soukromých problémech, jež se ve výsledku mohou týkat nejen jich, ale jakékoliv ženy, zároveň však nechtějí zůstat pasivní. Snaží se něco změnit, proto se angažují v politické straně Rovnost šancí a vstupují tak do veřejného života. Režisérka záměrně zvolila co možná nejširší vzorek žen. Respondentky původem z různých koutů České republiky, jsou různého věku, vzdělání, povolání. Jedná se o ženy svobodné, vdané i rozvedené, jež pocházejí z odlišných sociálních vrstev. Vzniká tak zajímavá mozaika a sociologický vzorek, který ale není nijak využit. *Potížistkám* vědecká rovina chybí.

Hlavním tématem snímku je tzv. ženská problematika. Ženy v něm tematizují různorodé problémy, a to od nerovnoměrného zastoupení žen v politice a veřejném životě přes mateřství až k americkému radaru. Všechny dostávají zhruba stejný prostor. Zato muži ve filmu nemají prostor k vyjádření žádný. To působí trochu paradoxně vzhledem k tomu, že si respondentky kladou za cíl právě rovné příležitosti. Výpovědi nejsou ničím podložené, často se jedná jen o dojmy a pocity oslovených žen. Dalším paradoxem je, že ženy o sobě mluví v mužském rodě. Zakořeněnost patriarchálních vzorců je silná a projevuje se i v jazyce.²⁸²

Ženskou problematiku Chytilová nahlíží z feministického hlediska, filmem *Potížistky* téma feminismu implicitně prostupuje. To je tematizováno skrze nově založenou stranu Rovnost šancí. Veřejnost však byla vůči jejímu vzniku skeptická.

²⁸⁰ „Požadavek rovných výchozích podmínek pro účast žen a mužů na ekonomickém, politickém a sociálním životě. Rovné příležitosti znamenají odstranění viditelných i neviditelných překážek na základě pohlaví. Patří sem např. zajištění rovných příležitostí na trhu práce, vytváření podmínek pro sladění pracovního a rodinného života, aktivity proti násilí na ženách, podpora účasti žen v rozhodovacích procesech, odstraňování genderových stereotypů ve vzdělávání, otázka reprodukčních práv apod.“ In: Gender: základní pojmy. *Český statistický úřad* [online]. 2.4.2012 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: http://www.czso.cz/csu/cizinci.nsf/kapitola/gender_pojmy

²⁸¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 411.

²⁸² „Různé feministické a lingvistické studie upozorňují na to, že jazyk obecně je strukturován podle patriarchálních vzorců, nebere v úvahu ženský prvek a je tudíž nepřírozené, když vypovídá o ženě nebo vyjadřuje-li se jím žena.“ In: SIMERSKÁ, Lenka. Co je sexismus. *Feminismus.cz* [online]. 14.2.2001 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=115014>

Například český politolog a spisovatel Jiří Pehe události komentuje takto: „Strana žen (kterou podpořily například Olga Sommerová nebo Michaela Marksová Tominová) je prý nesmysl, protože by se neopírala o žádnou tradiční politickou ideologii, ale byla by pouze lobbyistickým sdružením, bojujícím za rovná práva žen. Nakonec by se prý stejně rozpadla do názorových proudů, protože boj za ženská práva není dostatečně silným tmelem. Navíc práva žen už mají ve svých programech zavedené strany, které jsou koneckonců otevřeny i ženám.“²⁸³ Dle Ivy Baslarové a Blanky Nyklové české feministky stranu vnímaly problematicky. Vyčítaly jí nekontinuitu, s jakou se členky strany věnovaly feministickým otázkám. Bez ohledu na kontext a vývoj celého hnutí se zaměřovaly na věci, jež byly řešeny před desítkami let v rámci kulminace druhé vlny feminismu. V médiích ale strana Rovnost šancí získala, zčásti i pro svou kuriozitu, značný prostor.²⁸⁴ Pehe se však žen zastává. Říká, že ženský prvek se i přes odpor mnohých mužů prosazuje více a více, mění se tradiční role obou pohlaví a i když je feminizace našeho světa procesem téměř automatickým, je česká společnost stále značně patriarchální.²⁸⁵ Strana jako Rovnost šancí by pak dle Peha mohla „přispět přinejmenším k tomu, že bude jasně formulovat základní problémy a nastolovat požadavky ženské části populace.“²⁸⁶ Optimistické vize se však nenaplnily. Jak je uvedeno v poznámce, strana byla v roce 2008 zrušena.

Téma zastoupení českých žen v politice je pro Chytilovou a hlavně respondentky zásadní. „Ženy jsou hodně upozaděné, malé strany taky.“²⁸⁷ Kateřina Irmanovová k tomu dodává: „Věra má velmi vyvinuté sociální citění. Chápe situace lidí, chápe problémy, které přináší životní krize a jsou třeba v rozporu s charakterem osobnosti. (...) Věra se dokáže veřejně zastat znevýhodněných lidí.“²⁸⁸ Pokud pomínu dojmy oslovených žen, které nelze ničím podložit (ženy jsou dle nich klidnější, rozvážnější, umí se rychleji domluvit, do politiky přinesou nový impuls, zdravý rozum apod. – zde se promítají tzv. genderové stereotypy), musím dát za pravdu jejich názoru o malém počtu žen angažujících se ve veřejném životě. Tématu se věnovaly mnohé politologické

²⁸³ PEHE, Jiří. Strana žen není žádný nesmysl. *Politický zápisník – Jiří Pehe* [online]. 15.11.2004 [cit. 2012-12-03]. Dostupné z: <http://www.pehe.cz/zapisnik/2004/strana-zen-neni-zadny-nesmysl>

²⁸⁴ BASLAROVÁ, Iva, NYKLOVÁ, Blanka. Rovnost šancí a jiné ženy. A2 [online]. 2007 [cit. 2012-12-03]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/49/rovnost-sanci-a-jine-zeny>

²⁸⁵ PEHE, Jiří. Strana žen není žádný nesmysl. *Www.pehe.cz* [online]. 15.11.2004 [cit. 2012-12-03]. Dostupné z: <http://www.pehe.cz/zapisnik/2004/strana-zen-neni-zadny-nesmysl>

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 411.

²⁸⁸ *Vzdor i soucit Věry Chytilové*. cit. 17, s. 16.

studie²⁸⁹, konkrétně pak obsahová analýza rovných příležitostí mužů a žen ve volbách do PSP ČR v roce 2006²⁹⁰ či diskurzivní analýza mediálního obrazu českých političek.²⁹¹ „Současný politický systém ženy výrazně znevýhodňuje, a to především při sestavování stranických kandidátek. Jediný prostředek, který nyní voličky a voliči mohou uplatnit pro podporu žen, jsou preferenční hlasy.“²⁹² Přesto ani systém preferenčních hlasů nedokáže zastoupení žen v politice uspokojivě vyřešit. V současné době se tak musíme spoléhat na přirozený společenský vývoj. K tématu politiky se váže i problematika amerického radaru, jenž měl být umístěn na českém území. Dnes je tato myšlenka sice odsunuta do pozadí, v době natáčení *Potížistek* však vyvolávala bouřlivé emoce. Sama Chytilová se v minulosti účastnila přidružené politické debaty a byla zásadně proti stavbě.²⁹³

Dalším velkým tématem *Potížistek* je otázka mateřství. Ženy vyprávějí o systému rodičovské dovolené, o malém počtu předškolních zařízení a nevyhovujícím dopravním spojení, ale také o problémech s alimenty, soudních tahanicích o děti, domácím násilí²⁹⁴ či péči o postižené děti. Zde se opět implicitně projevuje propojení respondentek a režisérky. „A opět se v dokumentu promítl osobní život režisérky a souvislosti s osudem některých jeho protagonistek. Když například jedna z žen líčí události kolem sporu o syna, musela si vzpomenout na neradostné chvíle, které s tímto problémem sama zažívala.“²⁹⁵ Mnohé z oslovených žen hovoří o faktu, že ženy i přes své vzdělání nedosahují takových platů jako muži. To potvrzují i statistické analýzy

²⁸⁹ Poslanecká sněmovna: Vývoj zastoupení žen v PS PČR v letech 1996-2010. *Fórum 50 %* [online]. 2009 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/cz/zeny-v-politice/poslanecka-snemovna>

²⁹⁰ BASLAROVÁ, Iva, BINKOVÁ, Pavlína. Rovné příležitosti českých političek ve volbách do Poslanecké sněmovny v roce 2006 z pohledů médií. In: *Občanské sdružení Fórum 50 %* [online]. 2006 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/docs/volby-v-mediich.pdf>

²⁹¹ BASLAROVÁ, Iva, BINKOVÁ, Pavlína. Mediální obraz českých političek v období voleb do Poslanecké sněmovny v roce 2006: Rovné příležitosti vs. promeškaná příležitost? (Analýza diskurzů). In: *Občanské sdružení Fórum 50 %* [online]. 2006 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/docs/diskursivni-analyza.pdf>

²⁹² Ženy v politice. *Fórum 50 %* [online]. 2009 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/cz/zeny-v-politice>

²⁹³ Radar – hádka. *YouTube* [online]. 5.3.2009 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=G8qopWQv368>

²⁹⁴ „Opakované, dlouhodobé a stupňující se násilí, kterého se dopouštějí dospělí nebo mladiství na svých blízkých (oběti mohou být manžel/manželka, druh/družka, rozvedení manžel/manželka, dítě, rodič, prarodič). Domácí násilí má podobu fyzického, psychického, sexuálního, ekonomického či jiného násilí, nejčastěji jejich kombinace. Domácí násilí je vědomá činnost. Začíná opakujícími se útoky proti lidské důstojnosti, k nim se zpravidla postupně přidávají útoky proti zdraví a v konečném stádiu může přejít v útoky proti lidskému životu.“ In: Gender: základní pojmy. *Český statistický úřad* [online]. 2.4.2012 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: http://www.czso.cz/csu/cizinci.nsf/kapitola/gender_pojmy

²⁹⁵ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 479.

Českého statistického úřadu.²⁹⁶ K tématu se vyjadřuje i herečka Jana Janěková, která problém vztahuje na oblast uměleckou, divadelní. Nemálo respondentek si uvědomuje, že rovné šance jsou sice důležité, ale muži a ženy mají jinou biologickou stavbu těla a jiné předpoklady. „Je známo, že naše biologické pohlaví je jedním z určujících faktorů, jež organizují naše životy.“²⁹⁷ Jedna z respondentek mimo jiné přechází do roviny metafory. Říká, že první potížistkou byla Eva. Tím se symbolicky navrácí na začátek tvorby Chytilové.

Vypovídající ženy Chytilová nijak nepojmenovává. Neříká, kdo jsou, odkud jsou, pokud to na sebe neprozradí ony samy. Ženy splývají v jednu masu, kterou spojují stejné potíže. Ze všech vyčnívají jen dvě: Zdenka Ulmannová, předsedkyně strany Rovnost šancí, a herečka Jana Janěková, která s Chytilovou v přibližně stejné době natáčela hraný film *Hezké chvílky bez záruky*. Svě respondentky Chytilová většinou neusměřňuje, proto kromě výše zmíněného humoru v *Potížistkách* zazní například také metafory (politika je pánský klub podobný Naším furiantům).

Potížistky obsahují prvky umělecké stylizace, které ovlivňují obsah a celkové vyznění filmu. Chytilová, navštěvující v *Potížistkách* různá místa v republice, každé takové město uvozuje podobnými záběry. Nejčastěji pomocí celků či velkých celků kamerou zabírá památky typické pro danou oblast, ale hlavně jedoucí automobily. To evokuje nejen její cestování po České republice, ale i provázanost traktovaných problémů a propojenost žen-respondentek. Komentáře žen často doplňuje synchronní obraz. Pokud respondentka mluví o problematice rodičovské dovolené, Chytilová sleduje ženy s kočárky. Když druhá žena říká, že se ve společnosti nemyslí na staré lidi, výpověď je doplněna záběry na hřbitov. Režisérka často využívá obrazu i zvuku, především pak hudby, aby u diváků navodila patřičné emoce i soucit s ženami. Přitom se nevyhýbá ani humoru. Ten však nezajišťuje ona, ale jedna z respondentek, která o svém problému hovoří s jistým nadhledem a odstupem. „*Potížistkami* sice místy probleskuje humor, není ho ale moc. Témata jsou vesměs vážná a oslovené ženy je tak i prezentují.“²⁹⁸ Způsob snímání mnohdy působí až freneticky, dynamická hudba a rychlý střih dodávají tématům punc naléhavosti. Zajímavý je zvukový efekt, který vzniká při zpětném, zrychleném přehrávání zvuku a který Chytilová jednou použije

²⁹⁶ Ženy a muži v datech 2011. Český statistický úřad [online]. 30.12.2011 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: http://www.czso.cz/csu/2011edicniplan.nsf/publ/1417-11-n_2011

²⁹⁷ ASKLÖF, Cecilia, HEDMAN, Birgitta, STRANDBERG, Helena, WENANDER Karin E. *Příručka na cestu k rovnosti žen a mužů* [online]. Praha, 2003 [cit. 2012-12-04]. Dostupné

z: www.mpsv.cz/files/clanky/953/na_cestu.pdf

²⁹⁸ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 478.

v momentu, kdy mluví ženy. Vyznění tohoto stylizovaného prvku je však spíše negativní a vůči výše popsané snaze Chytilové o co největší závažnost předkládaných témat se jeví nepatříčně. Zdá se, že ženy mluví chaoticky, jedna přes druhou, ne k věci. Chytilová některé ženy zabírá z detailu. Ty hovoří přímo na kameru a jako by si povídaly nejen s Chytilovou, jež stojí za kamerou, ale jako by apelovaly i na diváky a především divačky.

Svým výrokem „kdykoliv budu přítomná jakékoliv nesprávnosti, kdykoliv to bude potřeba, budu potížitkou“²⁹⁹ se Chytilová jasně staví na stranu respondentek a žen obecně. Přiznává tak, že není nestranným pozorovatelem dění. Její angažovanost v *Potížistkách* je však spíše implicitní. Ve filmu samotném nikdy nevystoupí před kamerou. Pouze dvakrát její typický hlas zazní ve voice-overu. Na začátku filmu odpovídá ženám a vede s nimi pomyslný dialog. Na jeho konci pak ženy burcuje, povzbuzuje k aktivitě a zvýšeným hlasem jim klade znepokojující otázky.

Pokud se zaměříme na žánrové členění *Potížistek* dle Billa Nicholse³⁰⁰, zjistíme, že *Potížistky* využívají nonfikčního modelu obhajoba/podpora případu. Chytilová sice divákům nepředkládá přesvědčivé důkazy, ale rozhodně usiluje o to, aby publikum přijalo určitý názor. Kdybychom ženy, konkrétněji pak ženy angažující se v politice, považovali za subkulturu, lze hovořit i o využití modelu sociologie. Ze specifických filmových modů připadá v úvahu zařazení *Potížistek* mezi observační modus, neboť respondentky lze považovat za sociální herce, kteří se zabývají vlastními životy. Chytilová jako režisérka spíše zaznamenává a zdržuje se, až na malé výjimky, komentáře. V rámci kategorií vymezených Guyem Gauthierem³⁰¹ se dají *Potížistky* zařadit do skupiny pojmenované „dokumentární film je akční“. Lze je nazvat autorským dokumentárním filmem. Chytilová, byť implicitně, totiž vystupuje jako subjektivní autor. Zařadit *Potížistky* mezi etnografický a sociologický dokumentární film nelze, protože Chytilová nemá za cíl vědecký záběr. Lépe je začlenit *Potížistky* mezi sociální dokumentární film. Režisérka odhaluje pro ni a mnohé ženy nepřipustnou situaci ve společnosti. A v neposlední řadě jsou *Potížistky* také militantním dokumentárním filmem, neboť jsou angažované a chtějí diváka o něčem přesvědčit.

Potížistky představují konkrétní pohled na svět, který obýváme. Tento pohled reprezentuje nejen Věra Chytilová jako režisérka filmu, ale především ho reprezentují

²⁹⁹ Tamtéž, s. 481.

³⁰⁰ NICHOLS, cit. 2.

³⁰¹ GAUTHIER, cit. 3.

vypovídající ženy. Reprezentace pak vyznívají věrohodně, protože Chytilová využívá tzv. sociálních herců, kteří hovoří o svých konkrétních problémech. Jako celek jejich výpovědi působí komplexně, podávají obraz událostí a reality z jejich úhlu nazírání. Přesto Chytilová pouze nedokumentuje. Jejím cílem je dojmout nás a především přesvědčit. Respondentky předkládají fakta, ale sledují tím své vlastní cíle. Věra Chytilová však s informacemi přese všechny přítomné stylizované prvky nemanipuluje. Její *Potížistky* tak nelze považovat za nevěrohodné.

4.2 Analýzy dokumentárních filmů – televizní dokumentární tvorba

4.2.1 Spolupráce se společností Febio

Věra Chytilová zahájila dlouhodobou spolupráci se společností Fera Feniče Febio v roce 1993. Práce na dokumentech pro televizi vyplnila období, kdy se jí na poli hraného filmu příliš nedařilo a točila jen sporadicky. Pro televizní cykly Febia natáčela pravidelně většinou krátkometrážní dokumentární filmy, nevyhýbala se ale ani samostatným projektům. Jejich témata se různí, avšak většina z nich patří k oblastem, které ji zajímaly.

Zpočátku režisérka s Febiem spolupracovat nechtěla. „Chytilová měla původně s Ferem Feničem spor o principy soukromého podnikání a nabízenou spolupráci nejdříve odmítla. Po krátkém čase ale sama změnila názor a přišla za Feničem s tím, že se na produkci Febia chce podílet. Bylo to dobře jak pro ni, tak pro společnost.“³⁰² Chytilová si na novou formu práce nejprve nemohla zvyknout. Vadilo jí, že musí na malou plochu vměstnat spoustu myšlenek a příběhů. Nakonec se jí to ale zalíbilo a spolupráce s Febiem ji sblížila i se synem, který u mnoha dokumentů dělal kameramana.³⁰³

Fero Fenič do projektů zasahoval, korigoval je. Spíše šlo ale o vzájemné dialogy mezi ním a režisérem, Chytilovou nevyjímaje.³⁰⁴ Nebyl cenzorem, byl pozorným divákem, který dohlížel na kvalitu práce. „Všechny naše tvůrce jsem se snažil dovést k tomu, aby jejich práce dosahovala takové laťky, kvality a úrovně, jež jsem jim stanovil. Mnozí na to nebyli zvyklí: v České televizi nebo v jiných televizích podobný přístup neznali; taková dramaturgická pozornost, že by s nimi někdo seděl ve střížně,

³⁰² CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 400.

³⁰³ Tamtéž, s. 400–401.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 402.

předkládal jim i svoje nápady a podrobně konzultoval jejich věci, nebyla obvyklá.“³⁰⁵ Konkrétněji své postupy popsal v rozhovoru pro Českou televizi. U některých dokumentů, například u cyklu *OKO*, předem jasně stanovil podmínky. Podle něj byli diváci unaveni totalitní propagandou, a proto *OKO* nesmělo obsahovat komentář, ale mělo vyprávět jen obrazem a zvukem. Od režisérů, a zdůrazňuje, že u něj pracovali dobrovolně, žádal kvalitní výstupy. S výjimkou *České sody*, na níž však Chytilová nespolupracovala, se obsahová náplň rodila s Feničovou pomocí. Všechny cykly navíc osobně inicioval a k většině z nich natočil pilotní díly, čímž vytvořil must, kterého se drželi i ostatní režiséři. Cítil se za dokumenty Febia spoluzodpovědný, každý předtím, než se dostal na obrazovku, viděl.³⁰⁶ Jednotlivé díly cyklů proto nevybočují z předem daného konceptu a autoři mnohých z nich jsou zaměnitelní. Ani osobnost Chytilové není z její televizní dokumentární tvorby tak jasně patrná, pokud odhlédneme od pár scén, v nichž zpoza kamery pronese několik slov, nebo od souznění mezi její osobou a tématem. Dá se říct, že se dokázala televiznímu formátu i přes počáteční obavy a nedůvěru přizpůsobit.

4.2.1.1 OKO – pohled na současnost

Televizní cyklus *OKO* s podtitulem *Pohled na současnost* vznikl ve společnosti Febio. Československá a posléze Česká televize jej nepravidelně vysílala mezi lety 1992 a 2000. Dokumentární seriál dal tvůrcům „příležitost reflektovat dramatické proměny společnosti po pádu totalitního systému. Některé jeho díly významnou měrou ovlivnily tehdejší společenskou atmosféru.“³⁰⁷ Cyklus ovlivnil porevoluční dokumentární tvorbu a pomohl nastolit její nové směřování. Věra Chytilová byla jedním z tvůrců, které Fero Fenič pro svůj projekt oslovil. Pro cyklus *OKO* natočila sedm filmů a opět se věnovala tématům, která jí povětšinou byla blízká. Dokument *Až do nebe* se zabýval týranými dětmi, *Samota rodu ženského* pojednávala o ženách, které se nebály o samotě otevřeně mluvit, *Mladí nahoře* se věnovali pracujícím mladým lidem, kultu mládí a netušeným možnostem, jež přináší nová doba, díl s názvem *Kde domov jejich* se zabýval lidmi postiženými černobylskou katastrofou, *Ejhle, člověk!*, jehož rozebereme v analýze, pak nastolil palčivý problém starých a umírajících lidí. Dva díly se věnovaly zvířatům, která má Chytilová ráda. Nesly název *Máme rádi zvířata* (tento díl se zabýval

³⁰⁵ Fero Fenič In: CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 403.

³⁰⁶ Rozhovor s Fero Feničem. In: *Česká televize* [online]. 2011 [cit. 2014-03-13]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10324803680-inventura-febia/4670-rozhovor-s-fero-fenicem/>

³⁰⁷ Tvorba: OKO – Pohled na současnost. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-06]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=24>

novelou zákona na ochranu zvířat a současným stavem problematiky) a *Šelmy a my* (díl pojednával o divokých zvířatech chovaných jako zvířata domácí).

Dokument *Ejhle, člověk!* měl premiéru 19. listopadu 1996. Chytilová se jeho prostřednictvím navrácí k tématu, které už dříve nastínila. V roce 1978 se stářím zabývala v dokumentu *Čas je neúprosný*. Ten se snažil spíše o optimistický pohled na věc a dal prostor především aktivním a pozitivně smýšlejícím starým lidem, i když nástrahy stáří z něj byly i tak patrné. Zato *Ejhle, člověk!* již na problematiku pohlíží jinak. Po celou dobu nás seznamuje s lidmi umístěnými v domovech pro seniory³⁰⁸ a neustále nastoluje téma nevyhnutelně se blížící smrti. Chytilová tentokrát nedává prostor jen seniorům, ale také odborníkům. Hned v úvodu dokumentu nás jedna z úřednic seznamuje s čísly. Říká, že jen v Praze žije přes 8000 demenčních lidí, že 13 % lidí je starších 65 let, 3 až 5 % z nich potřebuje ústavní péči a dalších 20 % alespoň pomoc v domácnosti. To jsou údaje z tehdejší současnosti, poloviny 90. let 20. století. Dnes víme, že se počet seniorů neustále zvyšuje a problém spíše nabobtnává a nedaří se jej koncepčně řešit. „Zatímco Česká republika nyní vykazuje cca 14 % osob starších 65 let, odhaduje se, že v roce 2030 se toto číslo zvýší na 23–25 % a v roce 2050 dokonce na 33 %. V absolutních číslech to znamená, že početní zastoupení seniorů v populaci bude stále narůstat.“³⁰⁹ Důvodem je i to, že se díky lepší zdravotní péči a pokrokům v medicíně délka života neustále prodlužuje. Média se zabývají hlavně financováním důchodů, avšak nesmíme zapomínat ani na další aspekty: psychologické, sociologické, medicínské apod. Těm se režisérka naopak, alespoň v nástinu, věnuje. Úřednice shrnuje problém dnešní společnosti, které vládne kult mládí, a proto se problematika stáří spíše ignoruje. Také jako by apelovala na diváka, když konstatuje, že staré lidi v domovech pro seniory nechodí jejich příbuzní skoro vůbec navštěvovat. Prostor v dokumentu dostávají i lékaři. Jeden tvrdí, že institucionalizace stáří není nejvhodnějším řešením. Staří lidé by podle něj měli umírat doma, vedle příbuzných. Dále popisuje i jeden z jevů probíhajících ve společnosti – za poslední roky se změnila její struktura a dochází k preferování nukleární rodiny tvořené rodiči a dětmi. Rodiče se v tomto případě nemohou dětem tolik věnovat (kdysi jejich roli zastoupilo i širší příbuzenstvo, lidé žili více pospolu). Ty si nevytvoří patřičné šablony pro své budoucí chování, navíc se osamostatňují a o staré lidi se pak nemá kdo starat, protože děti už mají svůj nový život s novou nukleární rodinou.

³⁰⁸ Po roce 1989 se domovy důchodců přejmenovaly na domovy pro seniory.

³⁰⁹ HAŠKOVCOVÁ, cit. 134, s. 24.

Většina respondentů z řad seniorů žije v domovech pro seniory, část z nich v hospici, někteří pak bydlí doma a dochází k nim například asistentka. Chytilová se tak zabývá skoro všemi hlavními možnostmi, které společnost v péči o seniory nabízí. Někteří z aktérů dokumentu však stále žijí doma a nevyužívají ani podpůrné péče. Ve snímku jsou jasně vidět skromné podmínky, které senioři mají doma i v domovech pro ně určených. Režisérka v dokumentu nastoluje dvě základní témata: smrt a s ní související eutanazii. Chytilová pokládá otázky ohledně smrti nejen seniorům, ale také respondentům-odborníkům. Podle psychologů se ale téma smrti v myslích starých lidí vyskytuje jen málo, i když si okolí myslí opak. Starý člověk chce mít především „jasno, co se stane s ním i s jeho majetkem po smrti. (...) Fenomén smrti je [ale] ve stáří vytěšňován tím více, čím se smrt skutečněji přibližuje.“³¹⁰ Se smrtí úzce souvisí diskutabilní eutanazie, o které se ke konci dokumentu také mluví. V podstatě se zde předkládají dva základní pohledy – jedni hovoří o tom, že nikdo nemá právo vzít člověku život, případně že je to v Boží režii, ošetřovatelka dokonce dodává, že pokud mají pacienti naplněny čtyři základní potřeby (biologické, psychologické, sociální a spirituální), nikdy o eutanazii nepožádají. Druzí naopak říkají, že je nesmysl bezdůvodně prodlužovat utrpení. Lehce je nastíněna i problematika hospiců, jeho zaměstnankyně je až nekriticky obhajuje. Palčivým problémem je osamocenosť, kterou přiznává spousta starých lidí. V protikladu pak stojí menšina pozitivně myslících seniorů nebo ti, kteří se aspoň snaží nic si nepřipouštět a všechno zlehčují. Legraci si dělají například muži, kteří mají narážky se sexuálním podtextem.

Dokument je orámován velice podobnými záběry. Chytilová na začátku i na konci filmu sleduje jezdící schody a lidi, kteří se na horizontu postupně objevují. Kamerou je pak v ulicích dále pozoruje. V detailech se zaměřuje především na jejich nohy a spodní části těla. Úvod snímku je beze slov, vidíme jen směsici lidí různého věku, pohlaví a postavení, kterou doprovází hudba. Objevuje se i několik dalších pasáží, kdy kamera spolu s hudbou bloudí po pokojích a sleduje pacienty. Takový pohled není líbivý, ale o to více nás donutí přemýšlet. Chytilová dokonce pohledem neuhýbá ani v momentech, kdy staří lidé vysloveně trpí nebo leží a jsou skoro nazí. Otázkou zůstává, nakolik etické takové záběry jsou. Několikrát pak tíživá hudba doprovází záběry na nehybně ležící pacienty, které se střídají se záběry na náhrobky. Objevují se i momenty, kdy kamera vzhlíží k nebi. Ty naopak přinášejí naději a útěchu. Respondenty režisérka

³¹⁰ Tamtéž, s. 315.

nijak nepředstavuje, staří lidé nemají konkrétní jména stejně jako sociální herci z řad odborníků.

Chytilová se ve snímku angažuje více, než je obvyklé v jejích ostatních televizních dokumentech. Mnohokrát vede zpoza kamery se seniory dialog, přitom se jich zaujatě vyptává na pocity a názory. Probírané téma smrti patří k filozofičtějším tématům, která ji odnepaměti zajímala. Její zainteresovanost podporuje také poslední záběr filmu. Zkormoucená režisérka postává u dveří, v očích má utrápený výraz, nasadí si brýle a hledí někam v dáli.

Pokud zařadíme film ke specifickým filmovým modům Billa Nicholse³¹¹, lze vybrat modus observační i participační. Momenty, kdy Chytilová jenom pozoruje, se střídají s momenty, kdy do dění aktivně zasahuje a s respondenty hovoří. Interakce tak mají na konečném vědění diváka podíl stejně jako pozorování. Z Nicholsových nonfikčních modelů vyberme kategorie svědectví a sociologie. Tento díl z cyklu *OKO* je spolu s dalšími důležitým svědkem doby, tehdejší nálady, problémů. Popisuje život a názory určité sorty lidí, má i historickou platnost. Z Gauthierových³¹² kategorií pak připadají v úvahu kategorie soustředící se na paměť.

Dokument *Ejhle, člověk!* z cyklu *OKO* sděluje divákům především subjektivní pocity zúčastněných. Jejich výpovědi pak pomáhají rozkrýt zásadní problém ve společnosti. Chytilovou téma zajímá a do snímku skrytě vnáší i svůj pohled na věc. Konfrontace různých názorů spolu s pozorováním dění pomáhá problematiku rámcově uchopit. Dokument nutí diváka přemýšlet a nastiňuje i další možnosti zkoumání. Ukazuje dobu, krutou a nevyhnutelnou skutečnost.

4.2.1.2 GEN – Galerie elity národa

První díly pořadu *GEN* se začaly v Československé televizi vysílat hned v lednu 1993. V krátkých portrétech zaznamenávaly ‚elitu‘ národa. „Samotný pojem ‚elita‘ i výběr jednotlivých osobností vyvolal vášnivou diskusi v českých médiích a protesty některých známých osobností. Zároveň se však stal společenským fenoménem a nejsledovanějším dokumentárním cyklem celých 90. let – dodnes nebyl žádným jiným cyklem překonán.“³¹³ Vybrané díly jsou doteď při zvláštních příležitostech v televizi

³¹¹ NICHOLS, cit. 2.

³¹² GAUTHIER, cit. 3.

³¹³ Tvorba: *GEN. Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=17>

uváděny. V rámci cyklu *GEN* vzniklo ve třech sériích skoro 200 portrétů slavných osobností, Věra Chytilová jich režírovala sedm. V následující analýze se budeme zabývat dílem věnovaným režiséru Jiřímu Weissovi³¹⁴. Tento díl byl vybrán jako typický snímek a bude reprezentovat postupy Chytilové v celém cyklu i v jeho pokračování – pořadu *GENUS*.

Prvním dokumentem z cyklu *GEN*, který Chytilová natočila, byl díl věnovaný duchovnímu Anastázi Opaskovi (premiéra 3. května 1993). 25. dubna 1994 se vysílal díl o herci a mimovi Bolku Polívkovi. Ten byl zajímavý i tím, že se oba tvůrci dobře znali a v minulosti spolu několikrát natáčeli. Režisérka se zabývala i známým českým chirurgem Janem Pirkem (premiéra 14. října 2001). Nejvíce dílů, čtyři, natočila Chytilová v roce 2002. 17. února se poprvé vysílal *GEN* spisovatele Adolfa Branalda, 31. března *GEN* dalšího spolupracovníka Chytilové, herce Miroslava Donutilla, 9. června díl o herci Jiřím Kodetovi a konečně 13. září již představený díl o režiséru Jiřímu Weissovi. Režisérka Irena Pavlásková pak natočila jeden díl i o samotné Chytilové. Poprvé jej diváci viděli v září 1993.³¹⁵

Všechny díly pořadů *GEN* a *GENUS* měly stejný cíl a televizní formát, proto jednotlivé snímky nemohly příliš vybočovat. Také dokument zabývající se osobností Jiřího Weisse je hlavně krátkým medailonem, portrétem, jenž nám dává nahlédnout do života i tvorby režiséra. Není komplexním zdrojem informací či Weissových názorů a nemá ambice obsáhnout je v celé šíři. Můžeme se však jeho prostřednictvím seznámit s tím nejzásadnějším z režisérova života. V dokumentu nalezneme dvě roviny – jedna se zabývá Weissovou prací, druhá jeho životem. Většinu prostoru pak dostává on sám. Ze současnosti se navrácí do své minulosti a vzpomíná na to, co jej ovlivnilo. Stěžejní je v tomto směru jeho rodné město Praha, které zároveň nabývá funkce symbolu. Zde přišel na svět, zde se poprvé zamiloval, zde se utvářela jeho osobnost. Weiss cítí své kořeny, spjatost s Československem, pro které dle vlastních slov žil a hlavně tvořil. Stále se vnímá jako Čechoslovák, ne Čech, občan současné České republiky. Weiss zmiňuje své rodiče a popisuje dětství v židovské rodině, která rozhodně nestrádala. Dokumentem neustále prosvítají jeho levicové názory, říká, že toužil po společnosti plné vzájemného respektu, kde jsou si všichni rovni. Rozdíly mezi lidmi vnímal již v dětství. Dále se věnuje natáčení v Anglii i práci válečného zpravodaje nebo filmování ve Spojených státech. Nevyhýbá se ani soukromí, postupně zmíní všechny své ženy.

³¹⁴ Tento díl měl premiéru 13. září 2002.

³¹⁵ FENIČ, Fero et al. *Fenomén Fabio*. Praha: Febiofest, 2008, 503 s. ISBN 978-80-254-1521-4.

Jeho závěrečná slova patří celoživotní myšlence – socialismu. Se slzami v očích říká, že měl zásady, ale všechny jsou špatné a dnes již nemá žádné. A pro mladou generaci má jediný vzkaz: nesloužit žádné myšlence nebo straně, ale jen člověku. V dokumentu pak můžeme spatřit několik ukázek z Weissových snímků (např. *Vlčí jáma*, *Romeo*, *Julie a tma*, *Poslední výstřel*, *Věrní zůstaneme*, *Píseň o smutné zemi* apod.) a slyšet jeho názory na film obecně. Hned na začátku konkretizuje důvody, proč si vybral režisérskou práci. Netočil pro Oscary, ale protože byl zakořeněný v naší kultuře a civilizaci a chtěl něco vyjádřit. Film považuje za poslání, kterým můžete lidem sdělit myšlenky, ideje. Za největší moment štěstí Weiss považuje to, když víte, co děláte. Dále shrnuje své působení v Americe. Neuměl se prodat a stejně jako další Češi pracovat v tamější filmové fabrice a točit dle jejich podmínek. Nelíbí se mu velký vliv producentů a peněz. Chytilová Weiss natáčí především sedícího ve venkovní restauraci. Ten přitom vzpomíná a mluví o svém životě i práci. Režisérka se nevyhýbá záběrům, kdy vidíme Weiss, jak se s těžkostmi pohybuje, kamerou neuhýbá ani v případě vypjatých momentů. Poslední scéna, v níž shrnuje své životní myšlenky, se odehrává před filmovým publikem.

Praha není symbolem jen pro Weiss, ale i obrazovým symbolem samotného dokumentu. Nejenže se v prostřizích střídají různé záběry s tímto velkoměstem, i v případě režiséra sedícího v restauraci je v pozadí Praha jasně rozeznatelná. Oproti *Praze – neklidnému srdci Evropy* je zde však snímána více konvenčně, vidíme emblematické a spíše statické záběry s památkami. Vyprávění Weiss často ilustrují rodinné fotografie nebo záběry z jeho dokumentárních filmů. Hudbu Chytilová používá jen výjimečně, většinou slyšíme pouze ruchy okolí. Úvodní a závěrečná znělka má standardní formát, na konci dokumentu pak můžeme zhlédnout ještě soupis oceněných filmů režiséra spolu s jeho jménem a datem narození.

Chytilová se na natáčení dokumentů pečlivě připravovala. „Obhlídky absolvovala vždy v předstihu před natáčením, s lidmi mluvila předem (ale na co se jich bude ptát, to jim v zájmu autentičnosti nikdy neprozrazovala). O portrétovaném člověku, problému či tématu se vždy snažila dozvědět co nejvíc, pojmout je ze všech různých úhlů a poté natočit.“³¹⁶ V tom můžeme spatřovat její angažovanost. V dokumentu s Jiřím Weisssem se drží většinou v pozadí a její přítomnost není znát. Výjimkou jsou dvě scény. V jedné z nich se během Weissova líčení soukromého života

³¹⁶ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 400.

zeptá na jeho čtvrtou ženu, v druhé, když Weiss vypráví o Leni Riefenstahlové, se s ním málem pohádá. Chytilová ji nazve fašistkou, naopak Weiss i přes nesouhlas s ideologií, kterou vyznávala, uznává, že díky štědrým příspěvkům Adolfa Hitlera dokázala natočit kvalitní filmy.

Pokud zařadíme dokumenty z cyklu *GEN* či *GENUS* ke kategoriím Billa Nicholse³¹⁷, ze specifických filmových modů vyberme observační modus. Autoři kamerou hlavně pozorují a naslouchají aktérům, kteří hovoří o svém životě či názorech. Ti si však jsou její přítomnosti vědomi. Jestliže se zaměříme na Nicholsovy nonfikční modely, vyhovují nám kategorie svědectví a profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Sociální herci rozebírají své osobní zkušenosti, skrze které můžeme sledovat jejich postupné zrání a nejen umělecký vývoj. Z kategorií Guye Gauthiera³¹⁸ lze použít kategorie soustředící se na paměť.

Chytilová respektovala formát a styl celého dokumentárního cyklu a svými krátkými dokumenty tuto mozaiku slavných českých osobností 20. století zdařile doplnila. Samotní tvůrci si na seriálu *GEN* cení nepolitického a objektivního výběru portrétovaných. Chytilová k natáčení přistoupila zodpovědně, většinu prostoru nechala samotnému respondentovi, režiséru Weissovi, jeho vyprávění jen doplnila obrazovým materiálem. Není důvod nevěřit jeho osobním zážitkům a pocitům. Diváci navíc mají možnost je konfrontovat s vlastními představami a názory.

4.2.1.3 GENUS

Televizní cyklus *GENUS* v roce 1995 volně navázal na předchozí cyklus *GEN*, který se stal velice úspěšným. Motivací pro vznik nového cyklu bylo i uznání tvůrců, že celková plocha vymezená *GENem* není pro pokrytí všech významných českých osobností dostatečná. Krátkometrážní dokumenty o délce zhruba 14 minut (tedy stejná délka jako u *GENu*) opět vznikly pod taktovkou Febia a každý týden je vysílala Česká televize. Portréty se od předchozích moc nelišily, tentokrát se však zabývaly osobnostmi, jejichž úspěchy přesáhly teritorium naší země. „Tento cyklus – na rozdíl od jeho předchůdce – už neprovázely vášnivé polemiky možná i proto, že výběr osobností již mohl být daleko širší a alternativnější a tento typ pořadu se už stal zcela neodmyslitelnou součástí obrazovky veřejnoprávní televize. I když vznik soukromé televizní stanice Nova odčerpal část diváků, cyklus po celou dobu pravidelně sledoval

³¹⁷ NICHOLS, cit. 2.

³¹⁸ GAUTHIER, cit. 3.

průměrně jeden milion diváků.³¹⁹ V rámci série vzniklo 99 dílů, Věra Chytilová natočila tři z nich. 9. ledna 1995 měl premiéru dokument věnovaný opernímu pěvci Eduardu Hakenovi, 15. října dokument o právníkovi Otakaru Motejlovi a 3. prosince dokument o malíři Jiřím Sopkovi.³²⁰ „Cykly *GEN* a *GENUS* – nejrozsáhlejší dokumentární fresky v televizní historii, jež v nejednom případě napravily historické křivdy (nejen tím, koho zachytily, ale i kdo znovu dostal režisérskou šanci) – byly důležité i proto, že prokázaly životaschopnost dokumentu na svobodné obrazovce. Navíc právě tyto cykly poskytly i uměleckou příležitost mnoha tvůrcům, kteří v podmínkách bouřlivé porevoluční doby potřebovali svůj nekomerční autorský záchytný bod.“³²¹

4.2.1.4 Bastard

Bastard je krátký dokument Věry Chytilové, který vznikl v roce 1994 jako samostatný, neperiodický film v rámci Febia. Zaměřuje se na začátky scénického oratoria Bastard, uváděného v Národním divadle v Praze.

4.2.1.5 V. I. P. – Vlivní lidé

Cyklus *V. I. P. – Vlivní lidé* pokračoval v mapování společnosti skrze portréty známých osobností, které započaly předchozí cykly *GEN* a *GENUS*. Tentokrát se však zaměřil na osobnosti z politiky a ekonomiky. „Mnohá z těchto svědectví dnes mají hodnotu zlata, protože jako jediná zdokumentovala období ‚divokého kapitalismu‘ v rozsahu, který bude v budoucnosti nepochybně vzácným studijním materiálem – i proto, že osud řady hrdinů, ve své době významných českých podnikatelů, politiků a dalších představitelů veřejného a hospodářského života, byl později velmi dramatický.“³²² Cyklus vysílala soukromá televizní stanice Premiéra, předchůdkyně dnešní Primy, mezi lety 1996 a 1997. Věra Chytilová pro *V. I. P.* natočila jediný díl, věnovaný největšímu ryze českému vydavateli denního tisku Fidelisi Schléemu (premiéru měl 5. června 1996).

³¹⁹ Tvorba: *GENUS. Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-02-25]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=22>

³²⁰ FENIČ, cit. 315.

³²¹ Tvorba: *GENUS. Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=22>

³²² Tvorba: *V. I. P. – Vlivní lidé. Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=21>

4.2.1.6 Jak se žije

Televizní cyklus *Jak se žije* je podle tvůrců dokumentárním fejetonem „o věkových, profesních, názorových a jiných skupinách a o znacích a jevech současné české společnosti na konci 20. století.“³²³ Byl ve své době jediným uceleným dokumentárním cyklem, který měl nejen umělecké ambice, ale který zároveň nahlížel do všedního života obyčejných lidí. Snažil se o komplexnost, věnoval se různým profesím, názorovým proudům či věkovým skupinám. Autoři se dle vlastních slov snažili o objektivní svědectví doby.³²⁴ Díl s názvem *Jak se žije NA POSÁZAVSKÉM PACIFIKU*, kterým se budeme v analýze zabývat, se věnuje životu na železniční trati č. 210, kterou lemují malá nádraží a které se podle protékající řeky Sázavy přezdívá Posázavský pacifik.

V rámci cyklu *Jak se žije*, který opět vznikl pod hlavičkou Febia, natočila Věra Chytilová devět krátkých dokumentárních filmů. Snímky se zabývají různými tématy, mnohá z nich jsou režisérce blízká. Nejprve se v České televizi vysílal díl s názvem *Jak se žije V SATELITECH a HOLOBYTECH podle VĚRY CHYTILOVÉ*³²⁵, premiéru měl 2. února 1997. Jako by se v něm Chytilová navrátila k tematice, kterou nastínila už v hraném *Panelstory*. Následoval díl *Jak se žije S NEBOŽTÍKY*, který byl poprvé uveden 23. února 1997 a pozoroval práci hrobníků i to, co se děje s člověkem mezi smrtí a pohřbem, pak díl *Jak se žije NA POSÁZAVSKÉM PACIFIKU* s premiérou 27. dubna 1997, poté díl *Jak se žije V BUNKRECH*, vysílaný 13. července 1997, jenž se zabýval stavbou československého hraničního opevnění před druhou světovou válkou a nadšenci, kteří jej dnes spravují, a nakonec Česká televize 21. září uvedla díl *Jak se žije ZVĚROLÉKAŘŮM*. V roce 1998 se vysílaly další dva dokumenty natočené Věrou Chytilovou. 2. srpna to byl díl s názvem *Jak se žije U LOPATY* o lidech hloubících příkopy a 4. prosince díl *Jak se žije OŠETŘOVATELŮM V ZOO*. Roku 1999 Chytilová natočila dva poslední díly cyklu, jež nesly názvy *Jak se žije KARBANÍKŮM* (ten se vysílal 25. března a byl zčásti vzpomínkou na režisérčina otce) a *Jak se žije TRAMPŮM* (premiéra 9. září).

Cyklu *Jak se žije* není prvním dílem, v němž se Chytilová věnuje tématu železnic. Poprvé ho reflektovala ještě během studií na FAMU, když natočila

³²³ Tvorba: *Jak se žije. Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=23>

³²⁴ Tvorba: *Jak se žije. Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=23>

³²⁵ Všechny díly mají podtitul „podle VĚRY CHYTILOVÉ“.

krátkometrážní dokument *Zelená ulice*. Toto téma je navíc režisérce blízké, neboť zná železnici i z vlastní zkušenosti. Chytilová Posázavský pacifik s diváky v průběhu dokumentu vlakem procestuje a představí při tom nejen jednotlivá nádraží, ale především železničáře, kteří na nich pracují. Dostávají hlavní slovo a popisují svůj život i práci a sdělují nám své názory například na současný stav železnic v České republice. Jednu rovinu tvoří záběry, v nichž hlavně výpravčí hovoří o svém zaměstnání. Kamera je mnohdy sleduje, když vypravují vlaky nebo přehazují výhybky. Za další rovinu dokumentu můžeme považovat scény, ve kterých železničáři mluví o svém životě nebo železnici obecně. Z názorů železničářů můžeme vypozařovat několik obecností. Takřka všichni považují železnici za celoživotní náplň, která jim udává směr. Další ze společných znaků sociálních herců je, že jejich kariéra trvá už mnoho let a své práci jsou věrní i oddaní. Všichni považují svou práci za koníček, proto zůstávají, i když finanční hodnocení není příliš velké. Aktéry spojuje také obava o samotná nádraží, která jsou většinou v katastrofálním stavu a nutně potřebují opravit. Podle všech na to scházejí peníze.

Protagonistů (většinou jsou to muži) i míst, kde se snímek odehrává, má dokument několik. V jakém konkrétním místě se zrovna nacházíme, se dozvíme z cedulí připevněných na jednotlivých nádražích. Každého nového protagonistu uvozuje celkový záběr na nádražní budovu, v níž pracuje, jinak je Chytilová nepředstavuje a veškeré informace se dozvíme pouze od nich. Pokud hovoří některý z aktérů znovu, představem již není vůbec. Zpočátku dokument napodobuje cestu vlakem po trati Posázavský pacifik. Jakmile domluví jeden respondent, následují zrychlené záběry točené z okna jedoucího vlaku, poté vidíme uvozující celek a nakonec dostává prostor další železničář. To se u všech z nich opakuje, v další části dokumentu už se ale jejich výpovědi střídají bez popsaných prvků. Režisérka nepoužívá komentář, který by nás uvedl do problematiky. Chytilová kamerou pozoruje i dění na nádražích a především lidi přecházející sem a tam, pokud aktéři popisují fungování zařízení, nevyhýbá se ani detailům. V jednom momentu režisérka spojí dvě výpovědi tak, že působí jako dialog, respondenti na sebe totiž reagují, i když každý hovoří jinde a jindy. První z nich mluví o možném rušení malých železničních stanic, druhý ve výpovědi zdánlivě odpovídá a nahlas doufá, že nic takového nehrozí. Hudba snímek uvozuje a ukončuje, ale doprovází například také záběry, kdy jeden z výpravčích pyšně ukazuje starou lokomotivu, kterou vlastní. Podtrhuje jeho radost, dokresluje obraz. Ke konci dokumentu se střídají záběry na jednotlivá nádraží, výpravčí při práci apod., a to za

zvuků ústřední melodie z filmu *Přednosta stanice*. K tomu ještě slyšíme houkání vlaků. Snímek je spíše střízlivě natočený a snaží se dát prostor několika respondentům, aby si diváci mohli snadněji udělat představu o životě v malých nádražích na železniční trati Posázavský pacifik.

Téma je Chytilové, jak již bylo zmíněno, velice blízké, přitom se v dokumentu neangažuje přímo. Pouze v jediné scéně zpoza kamery reaguje na slova jednoho z výpravčích, který se nahlas zamýšlí nad stavem železnice a doufá, že vlaková doprava bude fungovat i nadále, protože má své kouzlo a je ekologická. Jinak ale nechává prostor respondentům, kteří jsou bezprostřední, hovoří spatra.

Pokud zařadíme dokument ke kategoriím Billa Nicholse³²⁶, ze specifických filmových modů můžeme vybrat modus observační. Chytilová se zdržuje komentáře, mnohé scény mají synchronní zvuk, dosahuje dojmu prostorové kontinuity a dění spíše sleduje, čímž nechává konečné zhodnocení problematiky na divácích, kteří mohou navzájem konfrontovat názory respondentů. Z Nicholsových nonfikčních modelů lze vybrat kategorie svědectví a sociologie. Z kategorií Gauthiera³²⁷ pak kategorie soustředící se na paměť, například paměť předmětů a míst.

Tvůrci cyklu *Jak se žije* kladli na režiséry konkrétních dílů požadavek, aby byla jejich filmová sdělení objektivní. Na druhou stranu v souvislosti se seriálem hovoří o dokumentárním fejetonu, jehož autor je zpravidla spíše subjektivní. Chytilová je subjektivní v tom smyslu, že vychází z vlastních zkušeností. S výpověďmi ale nemanipuluje a nechává hovořit více respondentů, tudíž tímto objektivnost podporuje. Věnuje se zdánlivě nevýznamnému, ale o to zajímavějšímu současnému tématu. Tím naplňuje žánr fejetonu. Její příspěvek se však nevyznačuje humorem, což zase fejetonu spíše odporuje. Každopádně je ale obrazem doby a cenným záznamem poutavých míst i specifik železničářské profese.

4.2.1.7 12 odvážných

Cyklus *12 odvážných* tvoří 49 desetiminutových dílů. Jedná se o portréty lidí, kteří úspěšně uskutečnili svůj podnikatelský nápad. „Portréty drobných a středních českých podnikatelů se realizovaly z iniciativy a finančních prostředků společnosti Oskar jako inspirace všem, kteří k realizaci svých nápadů dosud nenašli odvahu nebo

³²⁶ NICHOLS, cit. 2.

³²⁷ GAUTHIER, cit. 3.

neměli podmínky.³²⁸ Přední čeští dokumentaristé včetně Věry Chytilové pracovali na objednávku soukromého subjektu, stalo se tak poprvé v historii Febia. Subjekt určoval celkovou dramaturgii a podílel se na výběru námětů. Cyklus vysílala TV Prima od roku 2004 do roku 2007.

Věra Chytilová se na dokumentu podílela čtyřmi díly. Věnovaly se módní návrháře Kláře Nademlýnské (premiéra 20. ledna 2004), architektu a designéru Mojmiru Rannému (premiéra 17. února 2004), výrobcí historických zbraní a zbrojí Martinu Junkovi (premiéra 3. února 2005) a vizážistce Claudii Marčkové (premiéra 24. února 2007).

4.2.1.8 Táta jako máma

V roce 2006 režírovala Chytilová jeden z devíti dílů dokumentárního televizního cyklu s názvem *Táta jako máma*, který vysílala Česká televize. Seriál, jenž vznikl v televizní společnosti Febio, iniciovalo ministerstvo práce a sociálních věcí. Jednotlivé díly mají zhruba 14 minut a Chytilová je autorkou třetího z nich s podtitulem *Otcové zralého věku*.³²⁹ Dokumenty se zabývají opomíjeným tématem otců v rolích matek. Problematiku zkoumají z různých úhlů, ale nesnaží se o komplexní či vědecký pohled, spíše jen nastavují mantinely a otevírají téma české veřejnosti. Vědecký charakter měla až následná analýza zaznamenání pořadu u českých obyvatel, kterou provedla společnost Factum Invenio. Výsledky výzkumu lze dohledat na internetu³³⁰. Ze zprávy mimo jiné vyplývá, že diváci zobrazené situace vnímali jako reálné. I ohlas byl spíše pozitivní.

Každý z dílů obsahuje výpovědi tří otců a jejich rodin, které spojuje dané téma, v tomto případě se jedná o otce, již se stali rodiči v pokročilém věku. V díle Věry Chytilové uvidíme herce a režiséra Arnošta Goldflama (*1946), mima a herce Borise Hybnera (*1941) a moderátora Karla Šípa (*1945). Všechny sociální herce sledujeme v přirozeném prostředí, většinou v jejich domovech. S dětmi si počínají suverénně. Matky dětí dostaly v tomto díle dokumentu jen malý prostor, i tak se ale k situaci

³²⁸ Tvorba: 12 odvážných. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=27>

³²⁹ Režisérkami dalších dílů jsou Alena Činčerová, Alena Hynková, Irena Pavlásková, Dagmar Smržová a Olga Sommerová. Díly nesou názvy: *Otcové na rodičovské dovolené*, *Otcové dětí nejen zdravých*, *Otcové zralého věku*, *Otcové dětí adoptovaných a osvojených*, *Otcové se zahraniční zkušeností*, *Otcové samoživitelé*, *Otcové, kterým záleží na úspěchu manželky*, *Otcové s alternativním pohledem na život* a *Otcové s vícčaty*.

³³⁰ Dokumentární cyklus *Táta jako máma. Ministerstvo práce a sociálních věcí* [online]. [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.mpsv.cz/cs/2762>

okrajově vyjádří. Paradoxně však působí jako typičtí muži, tak, jak je stereotypně vnímá většina. Chodí do práce, a když přijdou domů, k dětem se na první pohled chovají chladněji. Muži momentální stav a úlohu komentují, k situaci se vyjadřují kladně, děti pro ně nepředstavují překážku, ale životní zlom a nový impuls. Výhodou těchto rodičů je, že jsou finančně zajištěni a mohou si další dítě tzv. „dovolit.“ Z výzkumu, který provedla Jana Žluvová ve své diplomové práci³³¹, vyplývá, že děti si v pokročilém věku pořízují právě lépe postavení muži. Téma starších otců se řeší napříč společnostmi, rezonuje i v médiích (zvláště v těch určených ženám), která kupříkladu shrnují jeho klady a zápory. Ve filmu ale dává Chytilová prostor jen samotným aktérům, odborníci se k problematice nevyjadřují.

V dokumentu vidíme respondenty při běžných činnostech, s dětmi si počínají naprosto samozřejmě. Problém jim nedělá ani starost o domácnost, paradoxně v mnoha momentech nahrazují matky a zastupují je v jejich tradičních rolích. Podobnosti lze u aktérů spatřit v nazírání na současné vztahy, které vnímají spíše racionálně. O minulých manželství nezřídka hovoří jako o mladické nerozváženosti. Všichni zpovídání si stále udržují kontakt s původní profesí, ale snaží se svůj čas mezi prací a dítě rovnoměrně rozložit. Respondenti jsou uvědomělí. Chápu úděl pozdního otcovství a negativa s ním spojená, o budoucnosti přemýšlejí rozumně a s pokorou. Spojuje je i to, že všichni již mají s dětmi a manželstvím nebo alespoň vážnými vztahy zkušenosti z minulosti. Ani jeden z nich nemusí řešit finanční krizi nebo jakékoliv existenční problémy. S novými dětmi a rodinami jsou dle vlastních slov spokojeni. V mnoha ohledech naplňují obecné charakteristiky, které pro otce zralého věku většinou platí. V osudech všech respondentů můžeme nalézt podobnosti. Je také pochopitelné a logické, že nové rodiny zakládají s výrazně mladšími partnerkami.

Výpovědi respondentů a scény z jejich soukromého života se střídají. Nikdo z nich nemá výraznější prostor, Chytilová se v tomto ohledu snažila o vyrovnanost. Režisérka nám sociální herce přímo nepředstavuje. Jsou natolik známí, že to ani není potřeba. Někteří z nich však své jméno v průběhu vyprávění mezi řečí sami zmíní. Kamera sociální herce sleduje, ale o postupech cinéma vérité nemůže být řeč. Respondenti si její přítomnost uvědomují a obracejí se k ní prostřednictvím svého vyprávění. V dokumentu se objeví klasická hudba. Celkově ale nijak stylizovaný není,

³³¹ ŽLUVOVÁ, Jana. *Otcem po padesátce*. Brno, 2013. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/322743/pdf_m/Diplomova_prace.pdf. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.

naopak je na poměry Chytilové docela konzervativně a střízlivě natočený. Její díl je totiž jen příspěvkem v celém dokumentárním cyklu. Vše bylo točeno na zakázku a režisérka se samozřejmě musela přizpůsobit celku. Od jiných dílů nelze její díl podle stylu odlišit.

Osobní angažovanost Chytilové můžeme kromě jedné scény, v níž se Chytilová vloží do vyprávění Borise Hybnera a táže se ho, kolik má jeho nová žena let, spatřovat v samotném tématu. Problematika vztahů mezi muži a ženami je tím, co ji dlouhodobě zajímá.

Pokud dokument zařadíme mezi specifické filmové mody Billa Nicholse³³², vyberme observační modus, který se v něm však nevyskytuje v plné míře. Kamera sice pozoruje dění a respondenti se sami zaobírají svými životy, ale nemůžeme říci, že si její přítomnosti nejsou vědomi. Na druhé straně ale můžeme víceméně sledovat sebeopotlačení režisérky, která nechává na divácích, aby dění sami posoudili. Z Nicholsových nonfikčních modelů připadá v úvahu obhajoba/podpora případu. Sledování mužů, kteří si se svými dětmi obratně počínají, jasně zapadá do celkové koncepce cyklu, který má nějaký cíl a je dělán na objednávku ministerstva. Důkazy sice nejsou podávány přímo verbálně, ale i v obrazové podobě plní svou roli. Hovořit můžeme i o kategorii svědectví, kdy respondenti popisují své osobní zkušenosti. V neposlední řadě musíme brát v potaz kategorii profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. Pokud se zaměříme na kategorie Guye Gauthiera³³³, můžeme vzít v potaz kategorii dokumentární film s odstupem, protože Chytilová zaznamenává spíše viditelné aspekty, nebo také kategorie zaměřující se na paměť.

O reálnosti zobrazovaných situací nelze pochybovat, režisérka navíc nechává drtivou většinu prostoru respondentům, které sledujeme při běžných činnostech nebo je slyšíme vyprávět vlastní dojmy. Jaký názor si na problematiku udělají diváci, zůstává jen na nich.

4.2.1.9 České milování

Dokumentární cyklus *České milování* začal vznikat ve společnosti Febio od roku 2009. V tomto roce a v letech následujících jej vysílala soukromá televizní stanice Barrandov. Natočeny byly dvě řady, Věra Chytilová režírovala tři díly. Nesou podtituly *O lásce týrané*, *O lásce žárlivé* a *O lásce umělecké*. Televizní cyklus *České milování*

³³² NICHOLS, cit. 2.

³³³ GAUTHIER, cit. 3.

přinesl „původní půlhodinové dokumenty o různých podobách lásky, vášně a jiných citů, jež se pozitivně či záporně projevují v lidském životě a vztazích. Autoři jednotlivých dílů předkládají pravdivé příběhy ze života prezentované bez zábran a předsudků, zato otevřené a upřímné.“³³⁴ Fero Fenič oslovil několik významných režisérů, kromě Chytilové například Olgu Sommerovou, Jána Sebechlebského, Davida Vondráčka, Václava Hanuše, Dušana Trančíka a další. Díly jsou propojené komentářem herečky Květy Fialové. Následující analýza se bude podrobněji zabývat dokumentem s názvem *O lásce žárlivé*. Zbývající budou představeny ve zkratce.

Díl věnovaný žárlivosti, která na respondentech zanechala až fatální následky, měl premiéru 24. května 2009 a byl jubilejní dvacátou částí série. „Je hlavně o lidské nepoučitelnosti, stereotypech a vrozených způsobech chování. Člověk dostává od nevěrného partnera jednu ránu za druhou, ale stále věří v jeho lásku a smysluplnost vztahu s ním.“³³⁵ Chytilová nám v dokumentu představuje dva konkrétní příběhy. První pojednává o dvou partnerkách muže, který je obviněn ze znásilnění jedné z nich, druhý pak o lásce manželů, jejichž spory a žárlivost vyvrcholily tím, že manžel podpálil a zdemoloval společný dům. Režisérka mezi výpověďmi uvnitř příběhů paralelním stříhem přeskakuje, oba příběhy jsou ale odděleny. První příběh končí otevřeně, druhý se překvapivým způsobem uzavře. Natáčení dokumentu tohoto typu považuje režisérka za složité. „Oslovení lidé byli právě uprostřed nějaké své krize, ve které jakýmsi způsobem jednali, válčili. A je otázka, do jaké míry byli dokonale otevření a upřímní. A také – jestli tomu, co se jim stalo, sami rozuměli.“³³⁶ Leckdy se Chytilová snaží nalézt přesvědčivé důkazy, dává prostor všem zúčastněným stranám, aby docílila objektivitu, ale přesto si každý divák musí názor udělat sám. Vodítka k tomu však dostane.

První příběh nám nejprve představí paní Jarku z Jindřichova ve Slezsku, ženu ve středních letech, která viditelně náleží do nižší sociální třídy. Přítel jí byl už několikrát nevěrný, ale ona o něj pořád stojí. Vypráví o nadějích, minulosti, trápení i ztracených iluzích. Je skoro na dně, kromě problémů s partnerem, kterému navíc hrozí odsouzení za údajné napadení a znásilnění milenky, má strach o svou práci. Posléze dává režisérka prostor partnerovi. Typický macho chodí do posilovny a pracuje jako vyhazovač v baru. Třetí člověk, který v příběhu vystupuje, je matka milenky. Od všech tří aktérů slyšíme

³³⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 510.

³³⁵ Tamtéž, s. 513.

³³⁶ Tamtéž, s. 514.

různé verze příběhu, zvláště matčin a mužův jsou v přímém rozporu. Jak případ dopadl, se už nedozvíme. Soud všechny protagonisty teprve čeká.

Dalšími protagonisty jsou manželé Kolomanovi. Opět jsou to zástupci nižší sociální vrstvy, muž je Rom. Jejich příběh je prostý. Pan Koloman manželce oznámil, že odchází, a když se po pár dnech vrátil, načapal ji s jiným mužem. To jej rozzuřilo natolik, až zdemoloval dům a zapálil nábytek, takže žena teď žije sama s dětmi ve velmi provizorních podmínkách. Prostor kromě manželů dostávají i její děti, které popisují každodenní soužití v rodině. Advokátka pana Kolomana vnáší do dokumentu rasovou problematiku. Je zvědavá především na to, zda bude její klient u soudu diskriminovaný. Paní Irena je rozhodnutá svého muže nevzít zpět, on jí prostřednictvím kamery slibuje, že jí dá všechny peníze, aby si za ně mohla koupit nový nábytek. Zdá se, že všechno má jasný konec, ale oba aktéři sedí na konci snímku vedle sebe, objímají se a naivně věří, že začnou znovu a už se jim nic podobného nestane.

Chytilová respondenty představí jen prostřednictvím komentáře, známe jejich křestní jména, povolání si odvodíme z vyprávění nebo je při vykonávání jejich zaměstnání přímo vidíme. Důležitým prvkem je i vševědoucí Květa Fialová, jejíž hlas nás děním provází nebo respondentům pokládá otázky, na které pak oni bezprostředně reagují ve svých výpovědích. Komentář Květy Fialové je však zároveň sporným bodem celého dokumentu, i když nepřímo funguje i jako spojka všech dílů *Českého milování*. „Bylo by patrně autentičtější, a tedy i civilnější a věrohodnější, ponechat jako tazatele, případně glosátory, autory jednotlivých dílů. Fialová svá tázání pojímá jako herečka, to znamená, že je ‚hraje‘, což v dokumentu nepůsobí vždy přirozeně.“³³⁷ To, že komentář Květy Fialové jsou ve skutečnosti slova Věry Chytilové, bylo naznačeno již výše. V omezeném množství její průpovědky v dokumentu zůstaly, většinou byly ale vymazány a znovu předabovány Květou Fialovou. Osobnost Věry Chytilové poznáme především v místech, kdy si komentář muže dobírá.³³⁸ Kamera je klidná, spíše statická. Režisérka nevyužívá detailů, respondenty snímá především v polodetailech. Styl natáčení je standardní a ničím nevybočující. Jednotlivé díly jsou rámovány typickou znělkou. Na rudém pozadí se vznášejí balóanky nebo bílá oblaka a v pozadí zpívá Radůza. Chytilová sama ale hudbu nepoužívá.

Téma je Chytilové blízké stejně jako v případech dalších dílů z tohoto cyklu (*O lásce týrané, O lásce umělecké*). Opět řeší žensko-mužské vztahy a její

³³⁷ Tamtéž, s. 511.

³³⁸ Tamtéž, s. 514.

zainteresovanost je patrná například z narážek nebo doplňujících otázek věnovaných respondentům, a to i když je většinou slyšíme z úst Květy Fialové. Navíc i u tohoto dílu spolupracovala se synem, kameramanem Štěpánem Kučerou.

Pokud snímek zařadíme ke kategoriím Billa Nicholse³³⁹, ze specifických filmových modů vyberme modus observační. Respondenti hodnotí svůj vlastní život a divácký pohled je určován tím, co vidí a slyší. Z nonfikčních modelů Nicholse přichází v úvahu kategorie svědectví. Částečně můžeme v tomto případě vzít v potaz i kategorie investigace/reportáž a obhajoba/podpora případu. Musíme ale pamatovat na to, že stanoviska nepředkládá režisérka, nýbrž je předkládají respondenti, kteří se navíc snaží divákům prezentovat důkazy, jež by mluvily v jejich prospěch. Názor Chytilová divákům nevnucuje. Zajisté nějaký má a lze vytušit jaký, avšak konečný úsudek je opět na divácích. Pokud se zaměříme na kategorie Guye Gauthiera³⁴⁰, lze tento dokument zařadit k zastřešující kategorii dokumentární film je akční a její podkategorii sociální dokumentární film, neboť popisuje sociálně nepřijatelné situace.

O stoprocentní objektivitě vyjádřila pochybnosti již sama Chytilová. Dobře si uvědomuje, že sociální herci nemusí říci vše a nemusí se vyjadřovat pravdivě. Autentický dokument je, objektivitě se snažila režisérka dopomoci tím, že dala prostor všem zúčastněným stranám, aktéry nechala předložit hmatatelné důkazy apod. Její osobní stanovisko dokumentem prosvítá, ale přesto zůstalo dostatek prostoru pro vlastní názor diváků. Ti musí kriticky přemýšlet a pozorně poslouchat. Přesně, jak to Chytilová chce.

O lásce týrané

Chytilová dostala nabídku na natočení jednoho dílu z cyklu *České milování* coby dárek k blízcím se osmdesátým narozeninám. Ten měl premiéru 1. února 2009, den před režisérčiným životním jubileem. Sama si vybrala téma týrané lásky a týraných lidí. „Týraná láska je letité téma režisérky, obzvláště problém žen týraných muži. Snímek zaznamenává několik takových žen i jednoho muže.“³⁴¹ Sociální herci v dokumentu hovoří o svém osudu. Dvě ženy spáchaly na svých tyranech trestný čin a odpykávají si za to trest ve vězení, jedna navštěvuje terapeutickou komunitu, další si prošla drogovou závislostí a bydlí ve squatu, seznámíme se i se starší paní, jejíž dcera byla prodána do

³³⁹ NICHOLS, cit. 2.

³⁴⁰ GAUTHIER, cit. 3.

³⁴¹ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 511.

jiné rodiny, a také s mužem, kterému žena zakazuje kontakt s dítětem. Diváci uvidí několik různých a různě tragických osudů. Problematika týrání patří v české společnosti stále mezi kontroverzní. Týrané ženy trpí pocitem viny, stydí se, bojí se, že je okolí odsoudí a neuvěří jim. Legislativa se mění jen pomalu.³⁴² Chytilová se nevyhýbá ani tématu týraných mužů, problému, o němž se moc nemluví. Mezi týranými muži a ženami přitom nejsou přílišné rozdíly, jen muži jsou častěji oběťmi psychického násilí, a to z toho důvodu, že se žena-agresorka nemůže mužům fyzicky rovnat.³⁴³ Angažovanost a zainteresovanost Chytilové je tak spojena především s tématem. Potvrzuje to i její syn Štěpán Kučera, který zde působil jako kameraman. „Bylo velice příjemné vidět ji, jak má o něco zájem.“³⁴⁴

O lásce umělecké

Dokument s podtitulem *O lásce umělecké* je posledním dílem, který Věra Chytilová natočila pro cyklus *České milování*. Televizní premiéru měl na TV Barrandov 7. února 2010. Pojednává o manželských párech, v nichž jsou oba partneři zároveň umělci. Chytilová nás seznamuje s herečkou Danou Morávkovou a hudebníkem Petrem Maláskem, herečkou Evou Salzmannovou a novinářem Karlem Steigerwaldem, herečkou Terezou Kostkovou a divadelním režisérem Petrem Kracikem, sochařem Kurtem Gebauerem a jeho ženou Ludmilou, ale i, aby byl vzorek respondentů komplexní, s homosexuálním párem: moderátorem Alešem Cibulkou a dabérem a moderátorem Michalem Jagelkou. „Režisérka sledovala, jak takové dvojice fungují – ať už z partnerského hlediska či z hlediska rodiny včetně dětí.“³⁴⁵ Chytilová pozoruje respondenty především v jejich soukromí, jedinou výjimkou je pár Kostková-Kracik. Všichni upřímně hovoří o svých niterných pocitech. Mluví o žárlivosti, o tom, že si nejlépe rozumí, když spolu vůbec nejsou, ale Eva Salzmannová i o facce, kterou od manžela dostala. Nejspokojeněji působí homosexuální pár Cibulka-Jagelka. Režisérku konkrétně zajímalo, jak to respondentům „ve vztahu časově hapruje, pokud mají rodiny, jak se musejí střídat v péči o děti, jak se partneři vídají a komunikují. Sledovala jsem, co jim jejich vztah vzájemně dává v umělecké i soukromé sféře. Zajímala jsem se, v čem

³⁴² Praktické rady a zkušenosti. *Persefona* [online]. © 2008–2010 [cit. 2014-02-26]. Dostupné z: <http://www.persefona.cz/rady.php>

³⁴³ FASUROVÁ, Yvona. Psycholožka: Domácí násilí prožívají muži i ženy podobně. *Munimedia* [online]. © 2010 [cit. 2014-02-26]. Dostupné z: <http://www.munimedia.cz/prispevek/psycholozka-domaci-nasili-prozivaji-muzi-i-zeny-podobne-935/>

³⁴⁴ CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 512.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 515.

se sešli, v čem se rozcházejí, co si vytýkají a co je drží pohromadě, i když mají třeba spory.³⁴⁶ Chytilová si uvědomuje, že její dokument může ukojit divákovu bulvární zvědavost, zároveň v něm však spatřuje širší význam. „Diváci vidí, že se u někoho známého děje něco podobného co u nich, že mají stejné starosti a problémy. Někdo v tom filmu třeba najde sám sebe. U někoho cizího dokážete někdy spíše rozeznat chybu, kterou nedovedete u sebe překonat, se kterou sám marně zápasíte.“³⁴⁷ Režisérka si přeje, aby se lidé nad podobami lásky zachycenými v dokumentu dokázali zamyslet, poučit se z nich. Její osobní angažovanost je opět spjata s tématem samotným. Vztahy mezi lidmi ji od počátku zajímaly, navíc je sama umělkyní, takže ví, o čem se ve snímku mluví. Dokument jako celek stylově nevybočuje, působí klidným dojmem, zajímavým prvkem je vsuvka v podobě ukázky z dokumentu *Miloš Forman: co tě nezabije...*, v němž Forman mluví o rodině. K tomuto dokumentu složil hudbu protagonista Petr Malásek, který na něm demonstuje svou tvorbu, proto jeho umístění ve filmu není násilné.

4.2.1.10 Inventura Febia

Cyklus *Inventura Febia* obsahuje 52 dílů. V roce 2011 je odvysílala Česká televize, která také s nápadem na znovuoživení tvorby Febia přišla. V duchu sloganu jejího druhého programu „Dvojka hledá souvislosti“ nepřináší nové dokumenty, ale dává do dosud netušených souvislostí ty dříve natočené. Projekt vznikl v době, kdy Febio slavilo dvacetileté výročí od založení a jeho ředitel Fero Fenič významné životní jubileum. Dokumenty Věry Chytilové dramaturgové vybrali do čtyř snímků. Jeden z nich spojuje cykly *GENUS* (portrét spisovatele Jaroslava Foglara, režie Petr Kotek) a *Jak se žije (Jak se žije trampům podle Věry Chytilové)*, další portréty herců Radovana Lukavského (režie Martin Štoll) a Jiřího Kodeta (režie Věra Chytilová), třetí cykly *OKO* (díl *Ejhle, člověče!*, režie Věra Chytilová) a *Jak se žije (Jak se žije s nebožtíky)*, režie opět Chytilová), poslední pak portréty Ivy Janžurové (režie Olga Sommerová) a Miroslava Donutila (režie Chytilová).

³⁴⁶ Tamtéž.

³⁴⁷ Tamtéž.

4.2.2 Ostatní televizní tvorba

4.2.2.1 Kam panenky...?

Čtyřicetiminutový dokumentární film *Kam panenky...?* natočila Věra Chytilová v roce 1993 v produkci Krátkého filmu jako součást volného cyklu *Podnikání v Čechách*. Ten obsahuje devět dílů a přibližuje osudy žen, které se po listopadu 1989 nebály vzít osud do svých rukou a v nových společenských i politických podmínkách začít soukromě podnikat.

4.2.2.2 Pokus a chyba Ivana Vyskočila

Více než půlhodinový rozhovor o životě natočila Věra Chytilová s profesorem Ivanem Vyskočilem v roce 1994 přímo pro Českou televizi.

4.2.2.3 Velcí a malí

Dokumentární cyklus *Velcí a malí* vznikl v České televizi v roce 2007 dle zadání ministerstva práce a sociálních věcí. Věnoval se týraným a zneužívaným dětem, které našly zázemí v nových rodinách. Chytilová je autorkou třetího dílu s názvem *Monika*. Její příběh vypráví herečka Barbora Hrzánová, příběhy jiných dětí pak kromě ní i herec Ondřej Vetchý. V dokumentu dostávají prostor Moničini sourozenci, pěstounská rodina, pracovnice z Klokánku a nakonec i ona sama. Sledujeme běžný život v rodině, Hrzánová se stává sociálním hercem a také se dění účastní. Chytilová do něj občas vstoupí jen slovem, doplňující otázkou. Na příkladu rodiny poznáme, že i pěstounská péče se může vymknout, jedna z osvojených dcer je totiž narkomanka. Režisérka tak na problematiku pohlíží věcně a střízlivě, nesnaží se za každou cenu pěstounství adorovat.

4.2.2.4 Pološero

Pološero je televizní cyklus obsahující 56 skoro půlhodinových dílů, které se zabývají tématy, jež zrovna rezonují ve společnosti. Projekt kombinuje dokumentární metodu s metodami investigativní publicistiky. „Cyklus monotematických dokumentů nemá za úkol řešit kauzy a nalézat konkrétní východiska, záměrem tvůrců je na příbězích lidí podhalit témata, která jsou závažná a pro řadu lidí v jakémisi pološero.“³⁴⁸ Dokumenty odvysílala Česká televize v roce 2011. Chytilová režírovala díl o prostituci s názvem *Kněžky lásky*. Dokumentem provází Jana Škopková, která zde

³⁴⁸ KOVANDOVÁ, Alžběta. Chytilová natočila dokument o prostitutkách. In: *Lidovky.cz* [online]. 23. 8. 2011 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/chytilova-natocila-dokument-o-prostitutkach-fnw-/lide.aspx?c=A110822_185737_lide_bet

má roli moderátorky, reportérky. Její hlas slyšíme také v komentáři. Chytilová představuje jednotlivé aktérky rovněž pomocí jednoduchých titulků. Snímek se zaobírá otázkou, zda lze s takovým zaměstnáním skončit. Mladé prostitutky, které se k tématu vyjadřují, se spíše kloní k tomu, že ano. Starší prostitutka, jež už si prošla různými životními karamboly, je důkazem toho, že to není jednoduché, že to spíše nejde. Kromě prostitutek a moderátorky dostávají prostor, provozovatelé nočních podniků, ředitelka organizace Rozkoš bez rizika i bývalí a současní policisté. Režisérka do dění zasahuje minimálně, jen slovy zpoza kamery. Nevede s aktérkami rozhovor, pouze se jich sem tam na něco doptá. Svéráznou aktérkou pak je malá dcera starší prostitutky. Naléhavost snímku dodává hudba. Na konci moderátorka nakousne další aspekt problematiky – prostitucí si v poslední době vydělávají také studentky. Názor si na všechno ale musí udělat diváci sami. Mladé prostitutky se je snaží přesvědčit, že je to práce jako každá jiná.

ZÁVĚR

Cílem mé diplomové práce byla analýza sociologických aspektů v dokumentárních filmech Věry Chytilové. I přes nutnou redukci analyzovaných filmů, která proběhla po konzultaci s vedoucím práce, kontinuálně reflektuji celou tvorbu režisérky, a mohu tak svou práci nazývat monografickou studií, neboť dokumenty, kterými jsem se nezabývala podrobně, přinejmenším zmiňuji. Věnovala jsem se jak samostatně točeným dokumentům, tak školním pracím nebo dokumentárním cyklům, které režisérka natočila především v pozdějším tvůrčím období. Výše zmíněná redukce se týkala zvláště jednotlivých dokumentárních seriálů. Seznala jsem však, že práce pro televizní společnost Febio, pod jejíž hlavičkou tyto dokumenty z velké části vznikaly, měla jasnou dramaturgickou výstavbu a totožné požadavky na tvůrce, tudíž můžeme vybrané díly považovat za reprezentanty ostatních děl v rámci cyklu. Seznam analyzovaných snímků jasně ukazuje, jak se tvorba Chytilové proměňovala a vyvíjela. V průběhu studia a krátce po něm (tedy v 60. letech) se režisérka dokumentární práci věnovala více než hraným filmům, byť *Strop*, *Pytel blech* a *O něčem jiném* lze považovat za hraniční případy kombinace hraného a dokumentárního filmu. Posléze se k dokumentu vrátila až na sklonku 70. let minulého století, kdy vznikl *Čas je neúprosný*. 80. léta zastupují jen dva dokumentární filmy, v té době se režisérka soustředila spíše na film hraný. Největší počet dokumentů Chytilová natočila v 90. letech a po roce 2000. Právě v této době začala její spolupráce s Febiem. 90. léta můžeme charakterizovat jako období televizních dokumentů. V oblasti hraných snímků se Chytilové příliš nedařilo, její filmy kritici ani diváci nepovažovali za povedené, ač se našly výjimky, které byly doceněny později³⁴⁹. V novém tisíciletí se situace u režisérky příliš nezměnila, její dokumenty, opět vznikající v hojném počtu, jsou tak zajímavým protipólem hraných snímků a indikátorem toho, že ani na sklonku tvůrčí kariéry režisérka nezhálela a neztrácela na své angažovanosti a tvůrčích schopnostech. Natočila zásadní kusy jako *Vzlety a pády*, *Trója v proměnách času* nebo *Pátrání po Ester*. Spektrum autorčiny tvorby je široké, následující odstavce ji přiblíží více.

K analýzám dokumentů jsem využila sociologického přístupu, neboť dokumenty považuji nejen za umělecká díla, ale také za prostředek umožňující se dozvědět něco více o soudobé společnosti nebo o způsobu jejího vnímání. Dokumentární filmy

³⁴⁹ Například *Dědictví aneb Kurvahošigutnág* nebylo v době svého uvedení přijato pozitivně, časem se však stále častěji objevovaly názory, které vyzdvihují jeho schopnost předvídat popřevratové situace, které přinesla krkolomná 90. léta.

Chytilové se pro tento účel ukázaly jako dobrá volba. Většina jejích dokumentů dává poznat společnost takovou, jaká byla v době natočení. I když se některé dokumentární filmy³⁵⁰ režisérky obracejí spíše k minulosti a ukazují podobu společnosti v rámci historie, k současnosti většinou postupně dospívají také. Ostatně uvědomění si minulosti nám dává možnost lépe pochopit to, co se děje nyní. Moje práce neměla za cíl zastoupit sociologickou studii, stejně jako sociologickou studii nemohou zastupovat dokumentární filmy. Přesto se na první pohled problematické spojení sociologie a dokumentárního filmu ukázalo jako funkční.

Konkrétně jsem pak v diplomové práci využila poznatků diskurzivní a hermeneutické analýzy. Diskurzivní interpretaci jsem poskytla já jakožto kriticky smýšlející divák, který má s filmy Chytilové předchozí zkušenosti³⁵¹. Mé názory jistě formovaly také vnější vlivy a okolní prostředí. Tím, že jsem dala prostor vyjádřením samotné Chytilové a neizolovala jsem její díla od ní samé, že jsem počítala s hypotézou, že autor dílo ovlivňuje, a také že jsem dokumenty zasadila do širších souvislostí především co se týče jejich vzniku, jsem dostála postupům hermeneutické analýzy. Dále jsem uvedla, že můj přístup souzní s pojetím filmu jako institucí, v analýzách jsem nepřímou odpovídala na otázky Iana Jarvieho, neboť jsem se tázala nejen po osobě autora, ale také po přijetí filmu a především po tom, co film zobrazuje, po sociologických aspektech, tématech, o nichž se hovoří. Dokumentární film považuji ne za kopii společnosti, ale uvědomuji si míru ovlivnění autorem, kontextem, ale i to, že autor má předem daný záměr, který se snaží naplnit, tudíž z reality některá fakta jen vybírá. Rozhodně ji nelze obsáhnout celou a objektivně. Objektivita je jen nedosažitelný ideál, kterému se ale můžeme přibližovat pomocí různých postupů. Chytilová například nechává hovořit tzv. autority (televizní tvorba pro Febio, částečně třeba *Trója v proměnách času*, *Vzlety a pády* ad.), na problematiku poskytuje náhled z několika různých úhlů pohledu apod. Obecně lze říci, že se však režisérka ideálu objektivity nijak nezpronevňuje. Dokumentární film považuji za součást společnosti stejně jako jeho autora. Všechny uvedené teze pak korespondují s oblastí bádání, která film pokládá za reprezentaci společnosti.

Pochybovat o dokumentárnosti analyzovaných filmů Věry Chytilové nemůžeme, ale některé z nich vedou k úvahám o hranici mezi dokumentárními a hranými snímky.

³⁵⁰ Jedná se hlavně o Prahu – neklidné srdce Evropy, TGM osvoboditele a částečně také trojici novodobých dokumentů *Vzlety a pády*, *Trója v proměnách času* a *Pátrání po Ester*.

³⁵¹ V roce 2011 jsem na KDFMS Univerzity Palackého v Olomouci napsala a obhájila bakalářskou práci s názvem *Typologie hrdinek ve filmech Věry Chytilové*.

Jsou to *Strop*, *Pytel blech* a *O něčem jiném*, trojice filmů z počátku 60. let. Jako by byly symbolem startující filmové kariéry Chytilové, která mezi jedním i druhým přístupem neustále přeskakovala, a naznačovaly, kam se režisérčin způsob uchopování témat bude ubírat. Že její filmy nebudou nikdy striktně dokumentární ani striktně hrané. Chytilová naopak vědomě využívala principů dokumentárních i hraných snímků, aby podpořila své představy, myšlenky a názory, ale především aby vedla s divákem podnětný dialog a nenechala ho ani na chvíli myšlenkově polevit. Nejobecnější pojetí nám říká, že máme vnímat dokument jako alternativu, ne-li jako protiklad, k hrané kinematografii. Že k dokumentu patří sledování reálných lidí v reálných situacích a k hranému filmu inscenované scény s herci. Toto pojetí ale Chytilová destruuje. Inscenování nepovažuje za činnost, která by odporovala chápání dokumentu, a na příkladech výše zmíněných snímků to i dokazuje. Začínající herečka Marta Kaňovská (*Strop*) je bezprostřední a Chytilová ji snímá tak, že výsledek působí dokumentárním dojmem. Pomáhá rovněž zasazení do reálného kontextu, v němž poznáme dobu i místo. A v neposlední řadě záměr podporuje využití postupů cinéma vérité. Také *Pytel blech* se nezříká inscenování. Režisérka nastolila témata, ale dokázala se do svých hrdinek vžít tak, že věděla, jaká z nich přinesou kýžený výsledek. Pak nechala neherce a neherečky projevit naplno, upozadila se a pouze sledovala, takže výsledek je opět dokumentární. *O něčem jiném* zachází ještě dále. Scény s Věrou by nás mohly vést k rozhodnutí, že se jedná o hraný film, v kombinaci s inscenovanými událostmi (zakládajícími se na skutečnosti) okolo Evy však je naše původní vnímání rázem narušeno. Eviny scény jsou totiž spíše dokumentární a tento dojem přenášejí také na příběh Věry. A opět nechybí zasazení filmu do kontextu doby. Snímek působí současně a vystihuje tehdejší problémy. Další dokumenty už tak hraniční nejsou, ale prvky, které bychom v dokumentech při prvním zamyšlení nehledali, nalezneme u Chytilové i jinde. Například v *Ráji srdce* najdeme hrané dialogy a filozofující komentář, v *TGM osvoboditeli* nechává státníka ožít hlasem herce apod. Hraný a dokumentární film spolu neustále vedou dialog, a to nejen u Chytilové. Vypůjčují si postupy, vzájemně se využívají. Udělat jednoznačný závěr zřejmě nejde. Hranice jsou neostré. Důležité je, že dokumenty Chytilové neodporují společenské realitě.

V diplomové práci jsem uvedla tezi, že dokumentární filmy jsou ovlivňovány nejen vnějšími okolnostmi, ale také osobním hlediskem autora. Angažovaná je i Chytilová, někdy více, někdy méně. Pro její tvorbu platí, že si vybírala témata sobě blízká, ke kterým mohla něco říci. Naopak ale také ona sama hledala témata, která

mohla něco říci jí. „(...) [Dokument] je úžasným zdrojem poznání. Dovídám se věci. (...) Dokument je mi blízký.“³⁵² V jejích dokumentech však až na výjimky, které představují snímky *Chytilová Versus Forman*³⁵³, částečně také *Vzlety a pády* a *Pátrání po Ester*³⁵⁴, nenajdeme angažovanost přímou. Jen občasně režisérka zpoza kamery směrem k sociálním hercům promluví, aby se na něco zeptala, čímž jasně dává najevo svou zainteresovanost. Je spontánní a pokud jí v daný okamžik něco zaujme a napadne, neváhá se ozvat. Většinou ale osobní angažovanost Chytilové spočívá ve výběru témat, spolupracovníků nebo v důkladné přípravě. Chytilová do natáčení hlavně v 90. letech a po roce 2000 zapojovala syna a zároveň kameramana Štěpána Kučeru. Její příprava pak spočívala například v tom, že se chtěla předem o natáčeném místě či osobách dozvědět co nejvíce. Do důsledku přípravné práce dovedla hlavně v *Pytli blech*, jen díky tomu nakonec dosáhla výsledku, jakého chtěla. S některými tématy měla i předchozí vlastní zkušenost. V *Zelené ulici* nebo v jednom z dílů cyklu *Jak se žije* se věnovala železnicí³⁵⁵, Marta ve *Stropu* byla manekýnou stejně jako režisérka v začátcích kariéry, Eva v *O něčem jiném* se podobně jako Chytilová pohybovala ve veřejné sféře, *Praha – neklidné srdce Evropy* pojednává podobně jako *Trója v proměnách času* o místě, s nímž byla režisérka spojená, v *Ráji srdce* natáčela vlastní vnučku, *Vzlety a pády* a *Pátrání po Ester* daly prostor lidem, kteří jí byli blízcí, *Potížistky* se zaměřily na téma žen v politice, když sama Chytilová političkou nějaký čas byla, v *TGM osvoboditeli* se zabývala prezidentem, k němuž cítila úctu. V televizních dokumentech se pak často zaobírala vztahy, převážně těmi mužsko-ženskými. Naopak méně angažovaný dokument je například *Žurnál FAMU: První občasník*.

S osobní angažovaností souvisí i angažovanost společenská, k níž jsem se blíže vyjádřila v teoreticko-metodologické části. Chytilová dokázala přesně vystihnout, které problémy zrovna hýbou společností. Její dokumenty nutí přemýšlet, a tak mají potenciál něco změnit. Vztahovou problematiku, rezonující také ve společnosti, najdeme napříč režisérčinými filmy, neboť i vztahy mezi pohlavími jsou komplikované v každé době. Často jsou mužsko-ženské vztahy u Chytilové různě nefunkční. To je případ *Stropu*, *O něčem jiném*, *Ráje srdce* nebo některých dílů z televizních cyklů *OKO* či *České milování*. V *Českém milování* režisérka navíc ukáže problémy vystupňované až v trestné

³⁵² CHYTILOVÁ, PILÁT, cit. 15, s. 404.

³⁵³ Snímek je rozhovorem dvou generačně spřízněných filmařů a režisérka v něm vystupuje přímo před kamerou jako jeden z aktérů a do dění přímo zasahuje.

³⁵⁴ V těchto dvou filmech není přímá angažovanost Chytilové tak markantní, týká se jen několika scén, ne celého filmu jako v případě *Chytilová Versus Forman*.

³⁵⁵ Chytilová v prostředí železnic prožila dětství.

činy. Jako žena se aktivně zasazovala v boji proti zkorumpovaným principům politiky, v níž ženy nejsou příliš zastoupeny. Toto ožehavé téma ztvárnila v *Potížistkách*. Začlenění žen do společnosti se věnoval například také dokument *Kam panenky...?*, ten zmapoval porevoluční otevření trhu ženám-podnikatelkám. Další palčivá témata se dotýkala stárnutí a částečně i smrti, tabuizované součásti života, která se ale týká každého z nás. Chytilová se mu věnovala na konci 70. let v dokumentu *Čas je neúprosný* i o několik desítek let později v *Ejhle, člověk!* z cyklu *OKO*. I když se změnil způsob, s jakým k problematice přistoupila, pozice starých lidí zůstává stejná a společnost se v tomto směru příliš neposunula. Smrt se stále snažíme nevidět. V cyklu *Velcí a malí* burcovala režisérka společnost, aby si více všímala zanedbávaných a týraných dětí, v *Pološeru* naopak s pochopením představila téma ženské prostituce. V případě Chytilové je angažovanost spíše ku prospěchu věci. Je příčinou většího ponoření se do tématu a umožňuje tak autorce odkrýt mnohdy více, než by se jí kdy povedlo s laxnějším přístupem. Také k divákovi se pak problematika dostane s větší naléhavostí, což je především u témat týkajících se společenských problémů vítaným faktem. Chytilová vůči tématům zaujímal také postoj arbitra, který má možnost zprostředkovat je dále a tím nějak pomoci. Z jejích dokumentů jasně cítíme osobní angažovanost i angažovanost společenskou, která diváky nutí konat nebo alespoň přemýšlet. Přesto Chytilová dokázala osobním hlediskem dokumenty nepokřivit, takže nepozbývají platnosti a jako diváci nemáme důvod jim nevěřit.

Ve výše uvedených odstavcích jsem naznačila, jaká témata režisérka ve svých dokumentech zobrazovala. V tvorbě Chytilové nenajdeme jedno téma, jemuž by se kontinuálně věnovala. Je to logické. Snažila se být aktuální, takže hledala témata, která zrovna hýbala společností. Obecně ale můžeme říci, že se její dokumenty vždy nějakým způsobem dotýkaly lidí. Ukázkovým příkladem jsou vybrané díly z cyklů vzniklých v pozdější tvůrčí etapě, která byla ve znamení televizní tvorby. Chytilová tehdy natočila několik portrétů, kde byl člověk v hlavní roli, případně zkoumala jejich vzájemné vztahy. I *Trója v proměnách času*, u níž by se zdálo, že se zaměřuje především na určité místo, kolem lidí konec konců osciluje. Jedinou výjimkou je vysoce stylizovaná dokumentární esej *Praha – neklidné srdce Evropy*. V tomto dokumentu je v hlavní roli město. Ale pokud budeme město považovat za specifické uskupení lidí, bude naše vyjádření použitelné i zde.

Dokumentu se Chytilová začala věnovat už během studií na FAMU. Hned v *Zelené ulici* z roku 1960 režisérka výběrem tématu naznačila, že bude i v budoucnu

točit o tom, co ji zajímá, co s ní je nějakým způsobem spojené. Následný *Žurnál FAMU: První občasník* se tomu sice vymyká, ale jedná se o školní práci, v níž se musela přizpůsobit zadání a svým kolegům. Ostatně hned v absolventském *Stropu* tvrzení opět dostála. Na počátku 60. let je patrné ovlivnění stylem cinéma vérité, které má vliv také na obsah filmů, Chytilová dění pozoruje. Ve *Stropu*, *Pytli blech* i *O něčem jiném* hrají důležitou roli ženy. Chytilová začíná u ženy právě dospělé, která v životě tápe, pak se vrací k dospívajícím dívkám a jejich problémům a následně se věnuje dospělým ženám, jež už mají nějakým způsobem uspořádaný život a řeší nastalé situace. Ženy všech zmíněných věkových kategorií se nacházejí v nelehkém období. Režisérka poukazuje na to, že žádná životní etapa se neobejde bez problémů, u žen zvláště. Svého ženství využívá a o tématech pojednává citlivě a nenásilně, ale přesto tak, že jsme schopni o nich jako diváci přemýšlet. Po následné dlouhé pauze se prostřednictvím dokumentu obrací k poslední etapě života, stáří. Snaží se o optimistický náhled, i když lze poměrně snadno odhalit i negativa se stářím spojená. Stejně jako u předchozích dokumentů, kde jsou v hlavní roli ženy, vytváří pravdivý obraz soudobé společnosti. *Chytilová Versus Forman* pak dává poznat život v cizině. Forman jako emigrant v té době žil a pracoval ve Spojených státech i Anglii, ale na nedávný odchod z Československa a tamější život vzpomíná, takže se prostřednictvím jeho slov opět dozvíme mnohé o české společnosti. Navíc Chytilová představuje element, který je v naší kotlině hluboce zakořeněn, z jejich vzájemných konfrontací pochopíme, jak rozdílný je způsob filmařské práce v těchto zemích. Dokument *Praha – neklidné srdce Evropy* představuje určitou tematickou proměnu. Režisérka odvrací pozornost od lidí a obrací se k městu, které je však seskupením lidí a projevem jejich myšlení, tudíž je s nimi nepřimo stále spojena. Vytváří stylizované dílo, které nám představuje dějiny města, jimiž hýbou právě lidé. Městská tematika je v dokumentárních filmech jednou z nejčastějších, Chytilová se jí v tomto případě věnuje poprvé, ale ne naposledy. Praha je pro ni symbolem, prostor dostane například v *Tróji v proměnách času*, ale uvidíme ji také v pozadí dalších dokumentů (například *GEN* o Jiřím Weissovi). *TGM osvoboditel* vznikl v euforickém popřevratovém období a na podobě dokumentu je to znát. Chytilová není tak kritická a Masarykovu osobnost spíše idealizuje. To je v jejím případě změna. Film je klasickým portrétem, podobná díla, ale na mnohem menší ploše, točila i pro televizní cykly v pozdní etapě kariéry. *Chytilová Versus Forman* je pak snímkem na jednu stranu podobným, na stranu druhou hlavně formou rozdílným. *Ráj srdce* představuje dílo intimní, v hlavní roli je režisérčina vnučka a film má podobu

home videa. Nebyla by to ale Chytilová, aby se téma nesnažila pozvednout a hloubavě uchopit. Přiložené filozofické komentáře nám připomínají *TGM osvoboditele* i *Prahu – neklidné srdce Evropy*. A hádky manželů zase dříve tematizované mužsko-ženské vztahy a problémy. Následuje období, v němž Chytilová střídá práci pro televizi (dokumentární cykly) a samostatnou práci na dokumentech jako v dřívějších letech. Její televizní dokumenty se ponejvíce opět dotýkají lidí. V cyklu *OKO* se zabývala týranými dětmi, problémy žen, mladými lidmi a kultem mládí, lidmi postiženými černobylskou katastrofou, zvířaty a umírajícími starými lidmi. Některá témata reflektovala již v minulosti, to je případ dokumentu *Ejhle, člověče!* o starých a často nemocných lidech. Paralela s *Čas je neúprosný* je jasná, vyznění tohoto dokumentu je ale jiné. Optimismus schází, naopak přichází deprese. Chytilová se prezentuje jako hloubající osoba, která může poukázáním na problematiku něco změnit. Dokument o mladých lidech pak připomíná problém z jiné strany. Dnešní společnost před umíráním zavírá oči a namísto toho adoruje mladé a schopné lidi. Dokumenty o zvířatech představují téma, které režiséřku více než zajímá. Sama byla vášnivou chovatelkou. A když pojednává o následcích výbuchu v Černobyli, typicky poukazuje na nešvary a problémy společnosti. Cykly *GEN* a *GENUS*, to jsou klasické portréty osobností, dělané podle předem danéhoustru. Mnoho dílů bylo věnováno lidem, s nimiž se Chytilová znala nebo s kterými spolupracovala. V podobném duchu pokračoval i cyklus *V. I. P. – Vlivní lidé*, avšak pro něj natočila režisérka jen jeden díl, nebo cyklus *12 odvážných*, na něm se režisérka podílela čtyřmi díly. Větší prostor dostala v dokumentárním seriálu *Jak se žije*. Dočkáme se témat spojených se zvířaty, železnicí i třeba karbaníky. Cyklus měl poslání zmapovat společnost na konci 20. století, takže přesně zapadal do představ Chytilové. Některá témata jí byla hodně blízká, některá, jako třeba zmíněné téma železnic, dokonce představovala tematický návrat. Po roce 2000, kdy režisérčina práce na televizních dokumentech především pro Febio pomalu ustává, vznikají dva podobné celovečerní dokumenty *Vzlety a pády* a *Pátrání po Ester*. V hlavních rolích jsou lidé, umělci a zároveň blízcí Chytilové. Vidíme tedy mnoho podobností také s dřívější prací. *Trója v proměnách času* se navrácí k tématu města, nečekané zachycení povodní a stavu městské části před ní a po ní pak z díla činí dokument s přídatnou historickou hodnotou. *Potížistky* se opět obrací ke společnosti a jejím problémům, zároveň kladou do popředí ženy, jako to Chytilová dělala v průběhu celé kariéry (spíše v rámci hraných filmů). Televizní dokumenty z konce filmařské kariéry režisérky jako *Táta jako máma*, *Velcí a malí*, *České milování* nebo *Pološero* staví do centra dění lidi, ženy, vztahy.

Obracejí se ke společnosti, popisují ji, nepřímou kritizují. Po celou dobu se Chytilová věnovala tomu, co ji zajímalo, k některým konkrétnějším tématům se vracela, neustále se ale dotýkala lidí, často i žen, a jejich vztahů. Důležitou roli v její tvorbě hraje také Praha. Její dokumenty vypovídají o společnosti, v níž žila, mnohdy jsou ale nadčasové, a tak pro diváka přínosné nejen jako dílo vhodné k poznání minulosti, ale i jako prostředek umožňující nám pochopit přítomnost.

Mnohé z dokumentů Chytilové nejsou stylizované tak, jak by se dalo zprvu předpokládat. Zpátky se režisérka držela především v televizní tvorbě pro Febio, která byla pod dohledem Fera Feniče. Tyto dokumenty jí prostor k vyjádření se pomocí netradičních stylových prvků neposkytovaly. Režisérka však jejich prostřednictvím dokázala, že je schopná přizpůsobit se požadovaným podmínkám a předvedla svou další tvůrčí polohu. První filmy ovlivňuje styl cinéma vérité. Mezi dalšími dokumenty nebyly výjimkou případy, kdy režisérka použila komentářů, aby snímku dodala další obsahovou rovinu (*Ráj srdce*, *TGM osvoboditel* apod.). Hudba obsah jejích dokumentů většinou podporovala. Chytilová byla netradiční spíše obrazem, kamerou. Často užívala zoomů, rychlého střihu, neobvyklých úhlů kamery, dokázala pracovat s barvou nebo používala různé obrazové metafory. Nejstylizovanějším dílem v rámci její dokumentární tvorby je *Praha – neklidné srdce Evropy*.

Dokumentární tvorba Chytilové je žánrově těžko vymežitelná, části analýz věnující se zařazení dokumentů ke kategoriím Billa Nicholse a Guye Gauthiera to dokazují. Tento fakt ale nelze chápat negativně. Oba zmínění teoretici přiznávají, že většina filmů se k jedné kategorii/modu apod. zařadit nedá. Je to důkaz toho, že tvůrci mají nějakou představu o podobě svého dokumentu a využívají různých prostředků k jejímu naplnění. Chytilová nejčastěji používala observační a výkladový modus, v její tvorbě se méně objevuje modus participační, performativní a poetický. Z nonfikčních modelů se často vyskytovaly kategorie sociologie, svědectví, profil/biografie jednotlivce nebo skupiny. To dokazuje, že se režisérka opravdu ve velké míře ve svých dokumentech zabývala lidmi a jejich projevy ve společnosti. Zařazení ke Gauthierovým kategoriím dokládá, že prvotní filmy jsou natáčeny pod vlivem cinéma vérité, k tomuto stylu se režisérka obrací také v pozdějším dokumentu *Čas je neúprosný*. Chytilová opět využila širokého spektra přístupů, tudíž jsme filmy mohli přiřadit k různým kategoriím. Nejčastěji se objevovaly kategorie zaměřující se na paměť.

Bouřlivý vývoj dokumentárního filmu v 60. letech minulého století reflektovala v našich končinách také Chytilová. Důkazem, že sledovala světové trendy a chtěla

využívat nových možností, které nabízí technika, předložila svými ranými dokumenty ve stylu cinéma vérité. „70. a 80. léta byla pro český dokumentární film specifická, neboť se najednou objevilo velké množství režisérek. Nelze to považovat za organizovaný vývoj, přesto je vysoký počet ženských režisérek překvapivý. Ženy-režisérky přinesly originální a citlivý pohled na sociální témata, jejich filmy byly o lásce, smrti, nemocech a samotné pozici ženy.“³⁵⁶ Chytilová už sice platila za zavedenou filmařku, ale v 70. letech, byť na poli dokumentu v té době nebyla příliš aktivní, ještě prohloubila sociální témata, věnovala se právě stáří a blížící se smrti. Také Nicholsovu tvrzení, že v dokumentu 70. let je „pozornost je věnována spíše hlediskům osobnějším, individuálním“³⁵⁷ tvorba Chytilové konvenuje. V 80. letech natočila režisérka dva dokumenty, a to pro zahraniční společnosti. Oba byly součástí volných cyklů. Zvláště *Praha – neklidné srdce Evropy* se však pojetím jiných režisérů naprosto vymykala. Chytilová zde prokázala obrovské množství invence a touhu dělat věci po svém, ale podle nejlepšího vědomí. Hledat v dokumentární tvorbě 90. let a v tvorbě pozdější společná východiska filmařů je těžké. Tvorbu Chytilové z té doby je nutno usouvztažnit spíše s politicko-společenským děním v Československu a poté v České republice. Pád komunistického režimu umožnil vznik společnosti Febio, která dala Chytilové několik příležitostí. Práce pro televizi se pro ni stala dominantní. Že měl převrat vliv i na podobu *TGM osvoboditele*, jsem uvedla výše. K dokumentům se Chytilová obracela dost možná i proto, že v hrané tvorbě nedokázala najít samu sebe. Několikrát si posteskla, že neustálé dohadování se s představiteli komunistického režimu mělo něco do sebe. A že natočit film v divoké době kapitalismu není vůbec jednoduché. Po roce 2000 pokračovala v tvorbě pro televizi, kam se dokument předtím načas odporoučel, ale vytvořila i jedny ze svých nejlepších kusů, kterými dokázala, že má divákům stále co říct. *Vzlety a pády*, *Pátrání po Ester* jsou toho důkazem.

³⁵⁶ ŠTOLL, Martin. *Hundred years of Czech documentary film: A brief history of Czech non-fiction film*. Praha: Malá Skála, 2000, 72 s. ISBN 80-902777-0-5., s. 29. Původní citace: „The seventies and eighties were a specific part of Czech documentary film history as it was the time of the coming of women directors. We cannot see it as an organized movement, but the high number of female directors in that time is surprising. Women directors brought an original and gentle view of social themes, their films were about love, death, illnesses and obviously about the position of women.“ Překlad A. V.

³⁵⁷ NICHOLS, cit. 2, s. 96.

RESUMÉ

This diploma thesis focuses on the analysis of the sociological aspects of Vera Chytilova's documentary films. The thesis is mapping the director's documentary films since 1960, when she filmed the first documentary films during her studies at FAMU, to the present. The aim of the thesis was to describe the method of using social issues in her documentary films. I was wondering what topics and how often Chytilova displayed, which positions she took to them, which modes of documentary film she chose. I concentrated on whether they have evolved and transformed over time. I briefly assessed their positions in the artistic document. The thesis used the knowledge of sociology, but also the theory of documentary film and sociology of film. Hermeneutical analysis, discourse analysis, but also Casetti's approaches understanding film as an institution and the film as a representation of society gave me the concrete bases. The analyzes are based on the assumption that Chytilova's documentary films are affected by her personal and social commitment. The relationship between (her) documentary and fiction films is important to me too. Chytilova often combines both approaches. I am interested in the circumstances of the film formation, their adoption, the director's primary motivation, etc. I pay attention to important topics and facts in her films, which are related to the society. Chytilova uses the elements of artistic stylization. I determine if these elements influence the sociological aspects. Part of the analysis deals with the personal involvement of the director, and also depicts the films to categories of Bill Nichols and Guy Gauthier. The analyzes are concluded by a brief summary outlining the relationship between the document and the reality. Chytilova's documentary films are suitable to know the society. Her documentary films are not copies of the society, but have the goal to which the director adapted the form of the documentary films. Reality, however, is not deformed and objectivity of the film is not misappropriated. The level of Chytilova's involvement varies. She is not usually personally involved in her movies directly, but she chose the topics close to her. These topics may have say something to people and to her. Her documents are actual and about the issues that resonate in the society. They have the potential to change something. Chytilova has no overarching theme, but the documents are related to people, their relationships and problems. The documents are usually not so stylized. For example her work for Febio is shot soberly. She experiments with a camera sometimes. She uses unusual camera angles, visual metaphors, etc. We couldn't classified her documentary films to one

Nichols's or Gauthier's category. But her films are related to the categories which are close to the people. Work of Chytilova comports with the development of documentary film in the world, or the socio-political situation in our country. The aim of this thesis was not to write a sociological study, but rather to outline the issues that haven't been systematically describe yet.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

PRAMENY

- 12 odvážných* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 2004–2007)
- Bastard* (r. Věra Chytilová, 1994)
- Čas je neúprosný* (r. Věra Chytilová, 1978)
- České milování* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 2009–2010)
- GEN – Galerie elity národa* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 1993–2002)
- GENUS* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 1995)
- Chytilová Versus Forman* (r. Věra Chytilová, 1981)
- Inventura Febia: Ejhle člověk a život s nebožtíky* (TV cyklus, r. Fero Fenič, Věra Chytilová, 2011)
- Inventura Febia: Iva Janžurová a Miroslav Donutil* (TV cyklus, r. Fero Fenič, Věra Chytilová, Olga Sommerová, 2011)
- Inventura Febia: Jaroslav Foglar a trampové* (TV cyklus, r. Fero Fenič, Věra Chytilová, Petr Kotek, 2011)
- Inventura Febia: Radovan Lukavský a Jiří Kodet* (TV cyklus, r. Fero Fenič, Věra Chytilová, Martin Štoll, 2011)
- Jak se žije* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 1997–1999)
- Kam panenky...?* (součást volného TV cyklu, r. Věra Chytilová, 1993)
- O něčem jiném* (r. Věra Chytilová, 1963)
- OKO – pohled na současnost* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 1994–1999)
- Pátrání po Ester* (r. Věra Chytilová, 2005)
- Pokus a chyba Ivana Vyskočila* (r. Věra Chytilová, 1994)
- Pološero* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 2011)
- Potížistky* (r. Věra Chytilová, 2006)
- Praha – neklidné srdce Evropy* (r. Věra Chytilová, 1984)
- Pytel blech* (r. Věra Chytilová, 1962)
- Ráj srdce* (r. Věra Chytilová, 1992)
- Strop* (r. Věra Chytilová, 1961)
- Táta jako máma* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 2006)
- TGM osvoboditel* (r. Věra Chytilová, 1990)
- Troja v proměnách času* (r. Věra Chytilová, 2003)
- Velcí a malí* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 2007)

V. I. P. – *Vlivní lidé* (TV cyklus, r. Věra Chytilová, 1996)

Vzlety a pády (r. Věra Chytilová, 2000)

Zelená ulice (r. Věra Chytilová, 1960)

Žurnál FAMU: První občasník (r. Jan Hraběta, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Pavel Mertl, Karel Němec, Jan Schmidt a Evald Schorm, 1961)

LITERATURA

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

ASKLÖF, Cecilia, HEDMAN, Birgitta, STRANDBERG, Helena, WENANDER Karin E. *Příručka na cestu k rovnosti žen a mužů* [online]. Praha, 2003 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: www.mpsv.cz/files/clanky/953/na_cestu.pdf

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Lásky jedné plavovlásky. In: *Česká televize* [online]. 2005 [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/patrani-po-ester/ohlasydetail?id=144>

BALÍK, Stanislav. Mýtus o Masarykovi. *Revuepolitika* [online]. 2007, č. 9 [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://www.revuepolitika.cz/clanky/230/mytus-o-masarykovi>

BASLAROVÁ, Iva, BINKOVÁ, Pavlína. Mediální obraz českých političek v období voleb do Poslanecké sněmovny v roce 2006: Rovné příležitosti vs. promeškaná příležitost? (Analýza diskurzů). In: *Občanské sdružení Fórum 50 %* [online]. 2006 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/docs/diskursivni-analyza.pdf>

BASLAROVÁ, Iva, BINKOVÁ, Pavlína. Rovné příležitosti českých političek ve volbách do Poslanecké sněmovny v roce 2006 z pohledů médií. In: *Občanské sdružení Fórum 50 %* [online]. 2006 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/docs/volby-v-mediich.pdf>

BASLAROVÁ, Iva, NYKLOVÁ, Blanka. Rovnost šancí a jiné ženy. A2 [online]. 2007 [cit. 2012-12-03]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/49/rovnost-sanci-a-jine-zeny>

BENEŠOVÁ, Marie. *Film a divák: Filmologický sborník II*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav, 1967.

Biografie. *Václav Chochola* [online]. 2013 [cit. 2013-11-12]. Dostupné z: <http://www.vaclavchochola.cz/Ludwig/Ludwig.htm>

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

BRESCHAND, Jean. Le documentaire: l'autre face du cinéma. *Cahiers du Cinéma - Etoile*. Přeložila Marta Fialová. Paris, 2002. Dostupné z: <http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/nastenka-aktualit-kdt/zajimave-texty-k-problematice-dokumentarni-tvorby/>

BRODILOVÁ, Zuzana, HAVLÍN, Tomáš. Letíme vesmírem, nevíme kam. *Nový prostor*. 2012, č. 389, s. 18–20.

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.

ČINČEROVÁ-SIROTKOVÁ, Alena. *Kus pravdy Věry Chytilové: prvky filmové dokumentární metody v tvorbě V. Ch.* Praha, 1980. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

Dokumentární cyklus Táta jako máma. *Ministerstvo práce a sociálních věcí* [online]. [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.mpsv.cz/cs/2762>

Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století. *His VOICE: Časopis o jiné hudbě* [online]. 2005 [cit. 2013-10-08]. Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/clanek_219_duchovni-hudba-v-tvorbe-skladatelu-20-stoleti.html

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6.

FASUROVÁ, Yvona. Psycholožka: Domácí násilí prožívají muži i ženy podobně. *Munimedia* [online]. © 2010 [cit. 2014-02-26]. Dostupné z: <http://www.munimedia.cz/prispevek/psycholozka-domaci-nasili-prozivaji-muzi-i-zeny-podobne-935/>

FENIČ, Fero et al. *Fenomén Febio*. Praha: Febiofest, 2008, 503 s. ISBN 978-80-254-1521-4.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004, 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

Gender: základní pojmy. *Český statistický úřad* [online]. 2.4.2012 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: http://www.czso.cz/csu/cizinci.nsf/kapitola/gender_pojmy

HADRAVA, Lukáš. Revoluce byla euforií lidskosti, říká Valtr Komárek. In: *Česká televize* [online]. 2009 [cit. 2013-10-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/72592-revoluce-byla-euforii-lidskosti-rika-valtr-komarek/>

HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Fenomén stáří*. Praha: Havlíček Brain Team, 2010, 365 s. ISBN 978-80-87109-19-9.

HAVRÁNKOVÁ, Daniela. Praha dokumentární. A2 [online]. 2007, č. 12 [cit. 2013-10-08]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/12/praha-dokumentarni>

CHOCHOLOVÁ, Blanka. Zdeněk Tmej: Osud. *Václav Chochola* [online]. 2004 [cit. 2013-11-12]. Dostupné z: <http://www.vaclavchochola.cz/Tmej/Tmej.htm>

CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová zblízka*. Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010, 598 s. ISBN 978-80-7388-253-2.

KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2019-2.

KOMÁREK, Martin. *GEN*. Olomouc: Hájek a spol., 1993, 227 s. ISBN 8085839016.

KOPANĚVA, Galina. *Proč, co a jaký to má smysl*. In *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X.

KOVANDOVÁ, Alžběta. Chytilová natočila dokument o prostitutkách. In: *Lidovky.cz* [online]. 23. 8. 2011 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/chytilova-natocila-dokument-o-prostitutkach-fnw-/lide.aspx?c=A110822_185737_lide_bet

KUDLÁČEK, Martina. *Poznámky k dokumentárnímu vědomí a myšlenky k úloze ženy ve filmové tvorbě Věry Chytilové*. Praha, 1995. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

LIPOVETSKY, Gilles. *Třetí žena: Neměnnost a proměny ženství*. Praha: Prostor, 2007, 329 s. ISBN 978-80-7260-171-4.

Masarykova společnost [online]. [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://masarykovaspolecnost.cz/zivotopis/boje-o-rukopisy>

Masarykova společnost [online]. [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://masarykovaspolecnost.cz/zivotopis/hilsnerova-afery>

MATĚJŮ, Martin, ŠTOLL, Martin. *Praha dokumentární*. Praha: Malá Skála, 2006, 160 s. ISBN 80-86776-05-0.

MAUR, Eduard. *Urbanizace před urbanizací*. In HORSKÁ, Pavla, MAUR, Eduard, MUSIL, Jiří. *Zrod velkoměsta: Urbanizace českých zemí a Evropa*. Praha: Paseka, 2002, 352 s. ISBN 80-7185-409-3.

MICHALSKÁ, Zuzana. *Dokumentární film*. In *Panorama českého filmu*. Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

MOŽNÝ, Ivo. *Sociologie rodiny*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, 250 s. ISBN 80-86429-05-9.

- NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2002, 285 s. ISBN 80-7331-909-8.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; JSAF, 2010, 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- NOVÁK, Tomáš. *Hádky v manželství*. Praha: Grada, 2011, 145 s. ISBN 978-80-247-6039-1.
- O Ester. In: *Česká televize* [online]. 2005 [cit. 2013-11-06]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/patrani-po-ester/oester>
- O nadaci. *NQS - Nadace Quido Schwanka* [online]. 2009 [cit. 2013-10-08]. Dostupné z: <http://www.troja-nadace.cz/o-nadaci>
- PAVLÁSKOVÁ, Irena. *Hledání a zobrazení pravdy v dokumentárních filmech některých žen – režisérek*. Praha, 1984. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.
- PEHE, Jiří. Strana žen není žádný nesmysl. *Politický zápisník – Jiří Pehe* [online]. 15.11.2004 [cit. 2012-12-03]. Dostupné z: <http://www.pehe.cz/zapisnik/2004/strana-zen-neni-zadny-nesmysl>
- PEŠTA, Jaroslav. Gymnastku, která trénovala v igelitu, donutili komunisté ukončit kariéru. *IHNED.cz* [online]. 2012 [cit. 2014-02-18]. Dostupné z: <http://sport.ihned.cz/c1-56355670-gymnastku-ktera-trenovala-v-igelitu-donutili-komuniste-ukoncit-karieru>
- PLANTINGA, Carl. *Rétorika a reprezentace v dokumentu*. In BORDWELL, D., CARROLL, N. (ed.): *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. The University of Wisconsin Press, USA 1997. Přeložila Kamila Boháčková. DO: *Revue pro dokumentární film* 5, 2007. Jihlava: JSAF 2007, s. 121–138. ISBN 978-80-87150-01-6.
- Poslanecká sněmovna: Vývoj zastoupení žen v PS PČR v letech 1996-2010. *Fórum 50 %* [online]. 2009 [cit. 2013-01-10]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/cz/zeny-v-politice/poslanecka-snemovna>
- Praktické rady a zkušenosti. *Persefona* [online]. © 2008–2010 [cit. 2014-02-26]. Dostupné z: <http://www.persefona.cz/rady.php>
- Proč se zabývat otázkou stárnutí a stáří. In: *Metodický portál: Inspirace a zkušenosti učitelů* [online]. 2008 [cit. 2014-02-10]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/2464/PROC-SE-ZABYVAT-OTAZKOU-STARNUTI-A-STARI.html/>
- PŘÁDNÁ, Stanislava. *Neklidný dokument o neklidném srdci Evropy*. In *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu* [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X.

- Radar – hádka. *YouTube* [online]. 5.3.2009 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=G8qopWQv368>
- Rozhovor s Fero Feničem. In: *Česká televize* [online]. 2011 [cit. 2014-03-13]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10324803680-inventura-febia/4670-rozhovor-s-fero-fenicem/>
- SIMERSKÁ, Lenka. Co je sexismus. *Feminismus.cz* [online]. 14.2.2001 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=115014>
- Správní soud pozastavil činnost straně Rovnost šancí. *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2012-12-02]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/3581-spravni-soud-pozastavil-cinnost-strane-rovnost-sanci/?mobileRedirect=off>
- Strana Rovnost šancí (SRŠ). *Deník politika* [online]. © 2008-2012 [cit. 2012-12-02]. Dostupné z: <http://www.denikpolitika.cz/strana/srs-strana-rovnost-sanci/info>
- SUTHERLAND, Jean-Anne, FELTEY, Kathryn. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2009, 284 s. ISBN 9781412960465.
- SVITÁK, Ivan. *Sociologie filmu: Filmologický sborník I*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav, 1967.
- SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.
- ŠEDIVÝ, Ivan. T. G. Masaryk: zrozen k mýtu. In: *Dějiny a současnost: Kulturně historická revue* [online]. 2007 [cit. 2013-10-23]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/1/t-g-masaryk-zrozen-k-mytu-/>
- ŠKAPOVÁ, Zdena. In ŠTOLL, Martin et al. *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009, 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3.
- ŠTOLL, Martin. *Hundred years of Czech documentary film: A brief history of Czech non-fiction film*. Praha: Malá Skála, 2000, 72 s. ISBN 80-902777-0-5.
- Tvorba: 12 odvážných. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=27>
- Tvorba: GEN. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=17>
- Tvorba: GENUS. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-02-25]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=22>
- Tvorba: Jak se žije. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-05]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=23>
- Tvorba: OKO – Pohled na současnost. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-06]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=24>

Tvorba: V. I. P. – Vlivní lidé. *Filmová a televizní společnost Febio* [online]. © 2004 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=21>

URBÁNEK, Jakub. *Železniční doprava v 50. a 60. letech 20. století v Československu a její komparace s dopravou silniční*. Praha, 2009. Dostupné z: http://www.vse.cz/vskp/15551_zeleznicni_doprava_v_50_a_60_letech_20_stoleti_v_ceskoslovensku_a_její_komparace_s_dopravou_silnicni. Diplomová práce. Vysoká škola ekonomická.

Václav Chochola – biografie. *Václav Chochola* [online]. 2013 [cit. 2013-11-12]. Dostupné z: <http://www.vaclavchochola.cz/bio.htm>

Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu [online]. Příbram; Česká Lípa: Camera obscura; Nostalghia.cz, 2006. Dostupné z: <http://www.cameraobscura.wz.cz/chytilova/index.html/> ISBN 80-903678-1-X.

Vzdor i soucit Věry Chytilové. Jan Lukeš, Ivana Lukešová (ed.). Plzeň: DOMINIK CENTRUM s.r.o., 2009. 102 s.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. [Praha]: KMa, s. r. o., 2008, 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

Ženy a muži v datech 2011. *Český statistický úřad* [online]. 30.12.2011 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: http://www.czso.cz/csu/2011edicniplan.nsf/publ/1417-11-n_2011

Ženy v politice. *Fórum 50 %* [online]. 2009 [cit. 2012-12-04]. Dostupné z: <http://padesatprocent.cz/cz/zeny-v-politice>

ŽLUVOVÁ, Jana. *Otcem po padesátce*. Brno, 2013. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/322743/pedf_m/Diplomova_prace.pdf. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.

PŘÍLOHY

Filmografie Věry Chytilové (dokumentární filmy)³⁵⁸

1960	Zelená ulice (studentský film)
1961	Žurnál FAMU: První občasník (studentský film)
1961	Strop (absolventský film)
1962	Pytel blech
1963	O něčem jiném
1974	Hrst vrásek
1978	20. MSVB 78
1978	Čas je neúprosný
1981	Chytilová Versus Forman (součást cyklu Versus)
1984	Praha – neklidné srdce Evropy (volný cyklus Capitali culturali d'Europa)
1990	TGM osvoboditel
1992	Ráj srdce
1993	Co člověk má
1993–2002	GEN – Galerie elity národa (TV cyklus)
1993	Kam panenky...? (součást volného TV cyklu)
1994	Bastard (TV film točený pro Febio)
1994–1999	OKO – pohled na současnost (TV cyklus)
1994	Pokus a chyba Ivana Vyskočila (samostatný TV dokument)
1995	GENUS (TV cyklus)
1996	V. I. P. – Vlivní lidé (TV cyklus)
1997–1999	Jak se žije (TV cyklus)
2000	Vzlety a pády
2003	Trója v proměnách času
2004–2007	12 odvážných (TV cyklus)
2005	Pátrání po Ester
2006	Potížistky
2006	Táta jako máma (TV cyklus)
2007	Velcí a malí (TV cyklus)
2009–2010	České milování (TV cyklus)

³⁵⁸ U televizních cyklů jsou uvedeny roky, kdy jednotlivé díly natáčela Chytilová.

- 2011 Inventura Febia: Ejhle člověk a život s nebožtíky (TV cyklus)
2011 Inventura Febia: Iva Janžurová a Miroslav Donutil (TV cyklus)
2011 Inventura Febia: Jaroslav Foglar a trampové (TV cyklus)
2011 Inventura Febia: Radovan Lukavský a Jiří Kodet (TV cyklus)
2011 Pološero (TV cyklus)

Analyzované dokumenty

Školní snímky a samostatné filmy

Zelená ulice

Československo, 1960, 8 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Vladimír Tůma

Žurnál FAMU: První občasník

Československo, 1961, 10 minut

Režie: Jan Hraběta, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Pavel Mertl, Karel Němec, Jan Schmidt, Evald Schorm

Scénář: Jan Hraběta, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Pavel Mertl, Karel Němec, Jan Schmidt, Evald Schorm

Kamera: Ivan Renč

Strop

Československo, 1961, 42 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Jaromír Šofr

Pytel blech

Československo, 1962, 43 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Jaromír Šofr

O něčem jiném

Československo, 1963, 82 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Jan Čuřík

Čas je neúprosný

Československo, 1978, 16 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Josef Ort-Šnep

Chytilová Versus Forman

Belgie, 1981, 84 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Michael Baudor

Praha – neklidné srdce Evropy

Československo, Itálie, 1984, 59 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Jan Malíř

TGM osvoboditel

Československo, 1990, 60 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Jaromír Šofr

Ráj srdce

Československo, 1992, 32 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Vzlety a pády

Česká republika, 2000, 52 + 56 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Štěpán Kučera

Trója v proměnách času

Česká republika, 2003, 75 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Štěpán Kučera

Pátrání po Ester

Česká republika, 2005, 128 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: David Čálek

Potížistky

Česká republika, 2006, 52 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: David Čálek

Televizní dokumentární tvorba**OKO – pohled na současnost**

Československo, Česká republika, 1992, 20–30 minut

Díly: Až do nebe, Ejhle, člověk!, Kde domov jejich, Máme rádi zvířata, Mladí nahoře, Samota rodu ženského, Šelmy a my

GEN – Galerie elity národa

Česká republika, 1993, 14 minut

Díly: Adolf Branald, Anastáz Opasek, Bolek Polívka, Jan Pirk, Jiří Kodet, Jiří Weiss, Miroslav Donutil

GENUS

Česká republika, 1995, 14 minut

Díly: Eduard Haken, Otakar Motejl, Jiří Sopko

Bastard

Česká republika, 1995, 28 minut

V. I. P. – Vlivní lidé

Česká republika, 1996, 10 minut

Díl: Fidelis Schlée

Jak se žije

Česká republika, 1998, 14 minut

Díly: Jak se žije V SATELITECH a HOLOBYTECH, Jak se žije S NEBOŽTÍKY, Jak se žije NA POSÁZAVSKÉM PACIFIKU, Jak se žije V BUNKRECH, Jak se žije ZVĚROLÉKAŘŮM, Jak se žije U LOPATY, Jak se žije OŠETŘOVATELŮM V ZOO, Jak se žije KARBANÍKŮM, Jak se žije TRAMPŮM

12 odvážných

Česká republika, 2004, 10 minut

Díly: Claudia Marčeková, Klára Nademlýnská, Martin Junek, Mojmír Ranný

Táta jako máma

Česká republika, 2006, 14 minut

Díl: Otcové zralého věku

České milování

Česká republika, 2009, 25 minut

Díly: O lásce týrané, O lásce žárlivé, O lásce umělecké

Inventura Febia

Česká republika, 2011, 28–37 minut

Díly: Ejhle člověk a život s nebožtíky, Iva Janžurová a Miroslav Donutil, Jaroslav Foglar a trampové, Radovan Lukavský a Jiří Kodet

.....

Kam panenky...?

Česká republika, 1993, 40 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Kristian Hynek

Pokus a chyba Ivana Vyskočila

Česká republika, 1994, 36 minut

Režie: Věra Chytilová

Scénář: Věra Chytilová

Kamera: Jan Malíř

Velcí a malí

Česká republika, 2007, 13 minut

Díl: Monika

Pološero

Česká republika, 2011, 26 minut

Díl: Kněžky lásky