

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**SLOVÁCKÝ FOLKLÓR A JEHO FUNKCE V DOKUMENTÁRNÍCH  
FILMECH JAROMILA JIREŠE A KARLA VACHKA**

Folklore of Moravian Slovakia and its role in documentary by Jaromil Jireš and Karel Vachek

Bakalářská práce

Autor práce: **Veronika Stašková**

(Teorie a dějiny dramatických umění)

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

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 9. dubna 2013

.....

Veronika Stašková

Především bych chtěla poděkovat svým rodičům za materiální i psychickou podporu při studiích.

Rovněž děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a ochotu při vedení této práce. Děkuji také Mgr. Josefu Korvasovi za poskytnutí dokumentárních filmů Jaromila Jireše.

Velký dík patří mému bratrovi, Kamilovi, Barunce a přátelům. Dále pak mému strýci Františkovi za dobré slovácké víno.

## Obsah

1. ÚVOD.....	6
1.1 VYMEZENÍ TÉMATU .....	6
1.2 CÍL .....	7
1.3 METODOLOGIE.....	7
1.4 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY K METODOLOGII.....	8
1.4.1 Úvod do dokumentárního filmu (Bill Nichols).....	8
1.4.2 Dokumentární film, jiná kinematografie (Guy Gauthier) .....	9
1.4.3 Literatura k tématu .....	10
1.5 FOLKLÓR .....	12
1.6 NÁRODOPISNÝ REGION SLOVÁCKO .....	14
1.7 TVORBA JAROMILA JIREŠE .....	15
1.8 TVORBA KARLA VACHKA .....	16
2. KRITÉRIA ANALÝZY .....	18
2.1 MOTIVACE.....	18
2.2 SEBEPREZENTACE .....	18
2.3 REKONSTRUKCE.....	19
2.4 ZPŮSOB ROZLIŠOVÁNÍ TYPU DOKUMENTÁRNÍHO FILMU .....	19
2.4.1 Modely .....	19
2.4.2 Mody .....	19
2.5 FORMY DOKUMENTÁRNÍHO HLASU.....	21
2.6 RÉTORIKA .....	21
2.7 METAFORA.....	22
2.8 KLASIFIKACE ŽÁNŘŮ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU .....	22
2.8.1 Dokumentární filmy pohledu .....	23
2.8.2 Reflexivní dokumentární filmy .....	24
3. ANALÝZY .....	25

3.1 ANALÝZA: DĚDÁČEK .....	25
3.2 ANALÝZA: CESTA DO PRAHY VINCENCE MOŠTKA A ŠIMONA PEŠLA Z VLČNOVA L. P. 1969 .....	29
3.3 ANALÝZA: TRIBUNÁL .....	33
3.4 ANALÝZA: MORAVSKÁ HELLAS .....	37
4. ZÁVĚR .....	43
LITERATURA.....	47
PRAMENY .....	49
SUMMARY .....	52
ANOTACE.....	54
ANNOTATION .....	55

## 1. ÚVOD

### 1.1 VYMEZENÍ TÉMATU

V době, kdy český dokumentární film slaví úspěch jak doma, tak za hranicemi, je zajímavé se ohlédnout zpět a prozkoumat jeho starší období. Silná tradice dokumentu, kterou u nás tento druh kinematografie má, nabízí řadu témat ke zpracování. Znovuobnovování lidových tradic, boom farmářských trhů a touha po návratu k venkovu, jako k přirozenému místu pro život, mě přivedla k tématu folklóru, konkrétně slováckého folklóru. Toto téma se stalo stěžejním kritériem výběru filmů pro mé bádání. Pátrala jsem po snímcích, které by nastínily odpovědi na otázky, jež jsem si kladla. Především mě zajímalo, jakým způsobem byl slovácký folklór vnímán a zachycován v dobách komunistického režimu. „*Folklór byl využíván zejména k vyjádření falešného zdání návaznosti režimu na lidové prvky. Toto zdání mělo vytvořit dojem kontinuity dějin a bolševický režim ukázat jako logického pokračovatele kulturních lidových tradic.*“<sup>1</sup>

V práci se zaměřím na dokumentární filmy vybočující z nastoleného paradigmatu prezentace lidí žijících na Slovácku ze šedesátých let dvacátého století.<sup>2</sup> Konkrétně se soustředím na komparaci zobrazení slováckého folklóru ve filmech Jaromila Jireše (*Dědáček, Cesta do Prahy Vincence Mošťka a Šimona Pešla z Vlčnova l. p. 1969 a Tribunál*) a Karla Vachka (*Moravská Hellas*). Po nástupu komunistické strany k moci až do šedesátých let bylo pro filmaře takřka povinností zaměřovat svou pozornost na folklór. Šedesátá léta se však nesla v duchu liberalizace komunistického režimu a poskytovala tvůrcům širší okruh témat pro natáčení. Když si uvědomíme tento fakt, nabízí se otázka, proč Jireš s Vachkem přesto setrvali u tematiky folklóru.

---

<sup>1</sup> PTÁČEK, Luboš. Moravská Hellas po čtyřiceti letech. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Nacionalismus a film. Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 46 – 47. ISBN 80-244-0552-0.

<sup>2</sup> Mezi ideologicky zabarvené snímky zobrazující slovácký lid a folklór patří například hrané filmy *Zítرا se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952), *Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954).

## 1.2 CÍL

Práce bude obsahovat analýzy čtyř dokumentárních filmů o slováckém folklóru, z nichž vyplyne, jakým způsobem bylo toto téma zpracováno. V rámci analýz pojmenuji konkrétní složky folklóru, které byly do filmu zařazeny, a zdůvodním motivace jejich užití. Především v práci půjde o postihnutí různých režijních přístupů k zobrazování folklóru. Závěr práce se zaměří na srovnání analyzovaných filmů.

## 1.3 METODOLOGIE

Vybrané dokumentární filmy podrobím analýze, při které budu teoreticky vycházet z článku Kristin Thompsonové<sup>3</sup> *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Ačkoliv se autorka zaměřuje především na hraný film, v článku jsou obsaženy poznatky aplikovatelné také na dokumentární film, především se jedná o typy motivace užití konkrétních prostředků filmového jazyka.<sup>4</sup> Dále se budu opírat o práci francouzského filmového teoretika Guye Gauthiera<sup>5</sup> *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Práce obsahuje žánrové dělení dokumentárního filmu, které uplatním při analýze. Rovněž budu čerpat z publikace Billa Nicholse<sup>6</sup> *Úvod do dokumentárního filmu*. Z této práce pro analyzování využiji zejména charakterizaci dokumentárních filmů dle modů. Dále pak prostředky dokumentárního filmu, podílející se na tzv. hlasu dokumentárního filmu, a jejich způsob užití. O záměrech tvůrce vypovídá téma filmu, stejně jako žánrová podoba filmu.

Získané poznatky z oblasti teorie dokumentárního filmu mi pomohou určit, jakými prostředky je slovácký folklór zachycen v analyzovaných filmech. V první části práce formuluji kritéria pro provedení analýz, která budu čerpat z výše uvedených zdrojů. Ve druhé části se budu věnovat analyzování jednotlivých filmů. Abych tak mohla učinit, je nutné určit jejich dominanty.

---

<sup>3</sup> Americká filmová teoretička zaměřující se převážně na hraný film. Vystudovala filmovou vědu na University of Iowa a doktorát ve stejném oboru získala na University of Wisconsin. Spolu s manželem, Davidem Bordwellem, publikovala například knihu *Umění filmu* či *Dějiny filmu*. Obě knihy se zařadily mezi základní učebnice studentů oborů spjatých s filmem.

<sup>4</sup> Viz. Kapitola 2. KRITÉRIA ANALÝZY

<sup>5</sup> Studoval na audiovizuální katedře Univerzity Paříž 7, kde obhájil doktorát a poté zde působil jako profesor. Je redaktorem edice *CinémaAction* a *Encyclopaedia Universalis*. K jeho nejvýznamnějším publikacím patří například *Andrej Tarkovskij*, ale také práce, které se zaměřují na dokumentární film jako třeba *Století francouzského dokumentárního filmu*.

<sup>6</sup> Profesor filmových studií na Státní univerzitě v San Franciscu, který je řazen mezi nejvýznamnější teoretiky dokumentárního filmu. Jeho *Úvod do dokumentárního filmu* je vůbec nejcitovanější knihou o dokumentu a v současnosti je nejrozšířenější učebnicí v tomto oboru.

Ve filmu *Dědáček* Jireš zachycuje přirozenou moudrost muže z vesnice, která se tak stává dominantou tohoto snímku a vybízí k diskuzi o podstatě člověka. Film *Cesta do Prahy Vincence Mořtka a Šimona Pešla z Vlčnova l. p. 1969* je vystavěn na střetu člověka z vesnice s prostředím velkého města. Volně navazuje na film *Dědáček* a dále rozvíjí téma člověka a jeho místa na světě. Dominantu snímku *Tribunál* spatřuji v principu kontrapunktního zvuku. Ten umožňuje režisérovi originálním způsobem zachytit minulost. Vachek v *Moravské Hellas* užívá specifický způsob odhalování reality, parodii reportáže. Právě ta se zde stává sjednocujícím principem použitých výrazových prostředků. Různorodost zvolených dominant naznačuje, že kritéria analýzy jednotlivých snímků se budou rovněž odlišovat, neboť zvolené dokumentární filmy neužívají identických prostředků pro vyjádření režisérova záměru.

## 1.4 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY K METODOLOGII

### 1.4.1 Úvod do dokumentárního filmu (Bill Nichols)

Nichols se v knize snaží o komplexní postihnoutí dokumentárního filmu. Je si vědom proměnlivosti této specifické formy kinematografie, ale i přesto v první kapitole vytváří ucelenou definici.<sup>7</sup> Nespatřuje v ní však zásadní význam, protože definice nerozlišuje různé druhy dokumentů. Důležitou roli pro charakteristiku dokumentární tvorby hrají mody. Nichols předkládá šest hlavních modů. Poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní. Příslušnost dokumentárního filmu k určitému modu se odvíjí od užitých kinematografických postupů a metod. Je časté, že v rámci jednoho dokumentu dochází ke kombinaci více modů.

Velmi důležitým tématem publikace je divák a jeho vnímání dokumentárního filmu, především jeho ochota věřit, že je mu pomocí filmového obrazu předkládána realita. Nichols pátrá po důvodech takového počinání. Dospívá k závěru, že dokumenty nereprodukuje realitu, nýbrž ji reprezentují. K reprezentaci je zapotřebí určitých prostředků, a proto Nichols vytváří koncepci tzv. hlasu dokumentárních filmů. Základními prvky dokumentů jsou indexová dokumentace, poetický experiment, narativní stavba

---

<sup>7</sup> „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. s. 34. ISBN 978-80-7331-181-0.



příběhu a rétorické oslovení. Těmito prostředky filmový tvůrce přenáší své postoje do audiovizuální podoby. Ke spojení těchto prvků došlo na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století. Právě toto období považuje Nichols za počátek dokumentární tradice.<sup>8</sup>

Nichols se zaměřuje také na etické otázky spjaté s dokumentárním filmem. Ptá se, jak pracovat se sociálními herci, či jak filmař odpovídá za následky, jež pro sociální herce mohou z natáčení vyplývat. Svou pozornost dále zaměřuje na vlivy, které působí na vznik dokumentárních filmů. Zejména na institucionální rámec, komunitu filmařů, okruh diváků nebo vliv již vzniklých filmů. Neopomíná ani téma historického vývoje dokumentárního filmu, či problematiku hranice mezi dokumentem a fikcí. Jednu z kapitol věnuje politické a sociální tematice dokumentárních filmů.

#### **1.4.2 Dokumentární film, jiná kinematografie (Guy Gauthier)**

Publikace se zabývá jak dějinami dokumentárního filmu, tak jeho teorií. Guy Gauthier uvažuje v historických souvislostech o formování teorie dokumentárního filmu a na konkrétních filmech ukazuje její vývoj. Kromě toho užívá komentovaný výčet režisérů, který může přispět k lepšímu pochopení tohoto specifického druhu kinematografie. Zdůrazňuje, že jeho záměrem nebylo vytvořit kompletní seznam autorů, kteří se v různých zemích se silnou tradicí dokumentárního filmu zasloužili o rozvoj této nesnadno definovatelné oblasti filmu.<sup>9</sup>

Hned v úvodní kapitole se Gauthier snaží vymezit rozdíly mezi hraným filmem a dokumentem, což nakonec shledává za nedůležité, protože se tato dvě filmová odvětví vzájemně ovlivňují. Toto zjištění rozpracovává v další části knihy, ve které se zaměřuje na narativní strukturu, kterou využívá jak hraný film, tak film dokumentární. Dále poukazuje na to, že užívání termínu dokumentární film či non-fiction může být často problematické. Ústředním tématem knihy je vztah dokumentárního filmu a reality. Vše, co nám dokumentární film předkládá, je umělecky zpracovaná realita, tudíž se nejedná o skutečnost, ale o určitou formu jejího ztvárnění, která esteticky působí na diváka.

---

<sup>8</sup> Rané filmy, například filmy bratří Lumiérů, bývají považovány za počátek dokumentárního filmu. Vůči tomuto tvrzení se Nichols vymezuje. Argumentuje tím, že u těchto filmů postrádáme náznaky filmařova hlasu, specifického pohledu na svět, tudíž se jedná pouze o reprodukci reality, nikoliv o její reprezentaci. Tamtéž, s. 144.

<sup>9</sup> Gauthier se soustředil na postihnutí hlavních vlivů v oblasti dokumentárního filmu v euroamerickém civilizačním okruhu. V knize není zahrnuta česká dokumentární škola.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004. s. 7. ISBN 80-7731-023.6.

V jedné z kapitol autor vytváří vlastní klasifikaci dokumentárních filmů. Rozlišuje pět základních os. Dokumentární film potřebuje prostředníka, aby se mohl přiblížit skutečnosti. Tímto prostředníkem je autor filmu. Dvě navržené osy se týkají vztahu autora a jeho námětu (vztah k prostoru, vztah vůči času natáčení), další tři se zaměřují na vztah autora a jeho volby (technické postupy, způsob přítomnosti mluveného slova, struktura filmu).

### 1.4.3 Literatura k tématu

Pro mou práci bylo důležité vymežit, co označuje slovo folklór. K tomuto účelu mi posloužily tři publikace. První z nich je publikace Oldřicha Sirovátky *Čítanka české lidové slovesnosti*.<sup>10</sup> Autor zde definuje folklór a věnuje pozornost jeho jednotlivým složkám, přičemž stěžejní část knihy je tvořena písemnými záznamy konkrétních typů ústní lidové slovesnosti z různých oblastí. Další publikace je rovněž od Oldřicha Sirovátky, v tomto případě autor předkládá folkloristické studie.<sup>11</sup> Dává folklór do širšího kontextu kultury a táže se po významu folklóru v současnosti. Třetí publikací, která mi pomohla definovat pojem folklór, je *Folklór a folkloristika*,<sup>12</sup> jejíž autory jsou Milan Leščák a Oldřich Sirovátka. Text poskytuje hlubší vhled do problematiky folklóru a jeho dělení. Dále se také zaměřuje na vymezení folkloristiky, společenské vědy zabývající se folklórem. Pro geografické vymezení národopisného regionu Slovácko jsem čerpala z knihy Josefa Jančáře, která se velmi důkladně věnuje všem oblastem lidové kultury na Moravě.<sup>13</sup>

O zkoumaných dokumentárních filmech Jaromila Jireše neexistuje mnoho zdrojů, které by svým obsahem přispěly k osvětlení režisérova přístupu k tématu folklóru. Jedná se spíše o informační články v seriálových publikacích o natočení snímků, než o články soustředující se na jejich rozbor (*Filmový přehled, Cinema, Kino revue*). Informace o režisérově tvorbě jsem čerpala z textu Jana Jaroše<sup>14</sup> a z knihy *Umlčený film*,<sup>15</sup> kde byly také charakterizovány analyzované krátkometrážní snímky. K filmu *Moravská Hellas*

---

<sup>10</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. *Čítanka české lidové slovesnosti*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1992. 265 s. ISBN 80-210-0478-9.

<sup>11</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. *Folkloristické studie*. 1. vyd. Brno: Etnologický ústav akademie věd České republiky, 2002. 197 s. ISBN 80-85010-31-3.

<sup>12</sup> LEŠČÁK, Milan, SIROVÁTKA, Oldřich. *Folklór a folkloristika*. 1. vyd. Bratislava: Smena, 1982. 269 s. ISBN 73-107-82.

<sup>13</sup> JANČÁŘ, Josef. *Lidová kultura na Moravě*. 1. vyd. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2000. 373 s. ISBN 80-86156-31-1.

<sup>14</sup> JAROŠ, Jan. *Jaromil Jireš*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, 30 s.

<sup>15</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd. Vimperk: Levné knihy, 2008. 435 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

existuje mnoho zdrojů v seriálových publikacích. Zejména v jejich kulturních rubrikách (*Respekt*) či přímo v periodikách zaměřujících se na film (*Cinema, Filmový přehled, Film a doba, Iluminace*). Neobsahují však cenné informace pro účely této práce, jelikož řada z nich má pouze podobu krátkého textu shrnující děj snímku. Nejvíce informací o filmu, stejně jako o Karlu Vachkovi, jsem čerpala z knihy Martina Švomy<sup>16</sup> a z režisérových internetových stránek. Rovněž jsem využívala scénáře filmu, který je součástí sborníků *3 ½ podruhé*<sup>17</sup> a textu *Moravská Hellas po čtyřiceti letech*.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> ŠVOMA, Martin. Karel Vachek etc. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 312 s. ISBN 978-80-7331-122-3.

<sup>17</sup> VACHEK, Karel. Scénář filmu *Moravská Hellas*. In JANOUŠEK, Jiří. *3 ½ podruhé*. Praha: Orbis, 1969. s. 293 – 310. ISBN 11-009-69.

<sup>18</sup> PTÁČEK, cit. 1.

## 1.5 FOLKLÓR

Slovo folklór je anglického původu. V roce 1846 ho poprvé použil anglický učenec William John Thoms. V překladu tento termín znamená „lidová moudrost“ (folk = lid, lore = vědění). Jako folklór označujeme většinou lidovou slovesnost, lidovou hudbu, tanec a divadlo, avšak u mnoha jiných národů je pojetí folklóru rozsáhlejší.<sup>19</sup>

Folklór je součástí širšího systému kultury, kterou označujeme pojmem lidová kultura.<sup>20</sup> Jedná se o druh kultury, kterou vytváří a oživují lidové vrstvy. Příčinou izolovanosti a samostatnosti tohoto specifického odvětví kultury bylo především ekonomické a společenské postavení nižších vrstev národa. Tyto vrstvy si samy zajišťovaly kulturní život a staly se tak výrobci i konzumenty tohoto uměleckého projevu.<sup>21</sup> Umění, stejně jako práce, bylo podřízeno zájmu kolektivu, a tak se není čemu divit, že je lidové umění tak úzce spjato s praktickými potřebami člověka. Toto propojení vedlo k tomu, že estetický faktor byl všudypřítomný. Výtvarný projev se promítl do lidových krojů, řezbářství či architektury. Naproti tomu například lidová píseň neplnila pouze estetickou funkci, nýbrž také funkci výchovnou a často se stávala nepsanou formou kroniky. Přísloví, hádanky či pranostiky byly nositeli kodifikovaných vědomostí a názorů a sloužily k poznávání světa.<sup>22</sup>

Charakteristickým znakem folklóru je přímá komunikace, která probíhá v malé skupině, v lokálním společenství. Právě v takovém prostředí se folklór determinuje a formuje.<sup>23</sup> Řada badatelů rovněž definuje folklór jeho anonymitou, tradicionalismem či variabilitou. Různá kritéria hodnocení folklóru se však v historickém vývoji mění, jako jediný stabilní prvek zůstává bezprostřední, přímá komunikace. Z toho vyplývá, že folklór patří mezi jevy, které pomáhají integrovat soudržnost skupiny. Neznamená to však, že každá přímá komunikace musí být nutně folklórním jevem. Proto, aby jím skutečně byla, musí být nositelkou estetické informace.<sup>24</sup> Folklór je na rozdíl od literatury uměním mluveného či zpívaného slova, proto je často nazýván interpretační kulturou. Znamená to, že se uskutečňuje pouze v určitém okamžiku a to prostřednictvím interpreta. Jinými slovy,

---

<sup>19</sup> SIROVÁTKA, cit. 10, s. 1.

<sup>20</sup> Lidovou kulturu studuje etnologie – národopis. Často se dělí na etnografii a folkloristiku. Etnografie se zaměřuje na hmotné a sociální stránky kultury, folkloristika zkoumá její umělecký projev. Tamtéž, s. 1.

<sup>21</sup> LEŠČÁK, SIROVÁTKA, cit. 12, s. 11 – 12.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>23</sup> SIROVÁTKA, cit. 11, s. 22.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 29 – 30.

folklór je vázán na místo a čas, je žitým aktem, ve kterém jsou píseň, tanec či povídka pouze jednou složkou celého procesu. Dalšími částmi tohoto procesu jsou vedle interpreta také publikum a situace. Interpret je přitom činitelem, který vnáší do tvůrčího procesu kvalitu a osobitost, která zaručuje, že i mnohokrát ztvárněná látka dokáže oslovit publikum.<sup>25</sup>

Ačkoliv řada folklórních jevů se mezi lidmi stále udržuje, mnoho z nich mění způsob svého působení. Přesouvají se do tzv. druhotné existence folklóru – folklorismu.<sup>26</sup> Jevy folklorismu se opírají o autentický folklór, ale vyvíjejí se v jevy, které patří do jiného systému – do masové kultury či vysokého umění. Znamená to tedy, že folklorismus dostává kladnou či negativní hodnotu pouze v určitých souvislostech.<sup>27</sup> Folklorismus se dělí na přímý, bezprostřední a nepřímý, zprostředkovaný. Přímý folklorismus se snaží o nápodobu autentického folklóru a zachování či nahrazení podmínek a okolností, v nichž autentický folklór žil. Rozdíl mezi autentickým folklórem a přímým folklorismem tkví v tom, že folklorismus důkladně režiruje své projevy. Jako příklad uveďme strážnický festival,<sup>28</sup> který se připravuje dva roky dopředu. Nepřímý folklorismus využívá pro komunikaci technická a masová média - písmo, tisk, rozhlas, film. Uplatňuje se v jiných systémech než folklórních, proto má také mnohem větší rozpětí obměn folklórních složek a také jeho sociální záběr je neomezený, neboť se uplatňuje v obsáhlejší společenské okruhu – umění, předměty každodenní potřeby a zábavy.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> LEŠČÁK, SIROVÁTKA, cit. 12, s. 115.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>27</sup> SIROVÁTKA, cit. 11, s. 154 – 155.

<sup>28</sup> Mezinárodní folklórní festival ve Strážnici se poprvé uskutečnil v roce 1946. Jeho vznik je spojen s rozvojem folklórního hnutí na jihovýchodní Moravě. Festival prošel v důsledku měnící se politické a společenské situace složitým vývojem.

PAVLICOVÁ, Martina, UHLÍKOVÁ, Lucie. *Od folkloru k folklorismu*. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici, 1997. s. 204. ISBN 80-86156-06-0.

<sup>29</sup> SIROVÁTKA, cit. 11, s. 156 – 158.

## 1.6 NÁRODOPISNÝ REGION SLOVÁCKO

Území Moravy bylo od 16. do 20. století pokryto národopisnými oblastmi a okrsky, které byly osídleny jak domácím obyvatelstvem, tak obyvateli cizího etnického původu. V průběhu tohoto období procházela národopisná rajonizace četnými proměnami. Je zvykem, že lidová kultura v České republice je zjednodušeně dělena na českou a moravskou. Pokud však chceme správně přistupovat k lidové kultuře na Moravě, je nezbytně nutné uvědomit si, že k jejímu formování docházelo v rámci konkrétních regionů, které se často velmi lišily.<sup>30</sup>

Pojem *národopisný region* či *národopisná oblast* označuje území, které je charakterizováno specifickými rysy lidové kultury. Pokud se národopisný region vnitřně ještě dále člení, hovoříme o *podoblasti*, dále pak o *národopisném okrsku*. Ten bývá často tvořen jednou obcí či jejich malým seskupením.<sup>31</sup>

Označení *Slovácko* se užívá pro oblast pokrývající velkou část jihovýchodní Moravy. Jméno oblasti má nelidový původ. Nejprve se objevilo v literatuře, následně se začlenilo do lidového jazyka. Na Moravě se začalo užívat až ve třicátých letech 20. století. Starší označení této národopisné oblasti je *Moravské Slovensko*, které vycházelo z nepodloženého předpokladu, že obyvatelé této části Moravy byli slovenského původu.<sup>32</sup> Slovácko je nestejnorodý region se složitým historickým vývojem. Jeho jádro tvoří čtyři podoblasti: Moravské Kopanice, Hornácko, Dolňácko a Podluží. Vzájemně se tyto podoblasti od sebe odlišují nářečím, tradičními kroji a dalšími prvky lidové kultury.<sup>33</sup> Filmy, na které se v této práci zaměřuji, jsou převážně spjaty s podoblastí Dolňácko. Výjimku tvoří film *Tribunál*, neboť se v něm motiv slováckého folklóru vyskytuje v obecnější rovině.

---

<sup>30</sup> JANČÁŘ, cit. 13, s. 9.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 19 – 22.

## 1.7 TVORBA JAROMILA JIREŠE

Již při studiu na FAMU se u Jireše projevil sklon k experimentování s obrazem a zvukem<sup>34</sup>, který se plně rozvinul v roce 1963, kdy natočil snímek *Křik*. Objevil se zde i další specifický rys jeho tvorby, lyrismus. Jan Žalman<sup>35</sup> se o *Křiku* vyjádřil jako o „lyricky laděné cinémavéristické impresi.“<sup>36</sup> Jireš se tímto snímkem zařadil mezi zakladatelskou generaci československé nové vlny.<sup>37</sup> Na dalších pět let se však stáhl do ústraní a věnoval se spíše krátkometrážní tvorbě. Právě do tohoto období spadá počátek jeho zájmu o jihovýchodní Moravu. Vůbec první dokumentární film s tematikou slováckého folklóru natočil v roce 1967, kdy zachytil průběh folklórních slavností - Jízdy králů, a to ve filmu *Hra na krále*. Je zřejmé, že tento krátkometrážní snímek byl předzvěstí Jirešova druhého celovečerního filmu, adaptace románu Milana Kundery *Žert*, který byl natočen v roce 1968. Lidové umění je jedním z ústředních témat románu a jinak tomu není ani ve filmu. Prastarý rituál Jízdy králů je zakomponován přímo do děje. Příběh je soustředěn kolem hlavního hrdiny Ludvíka, bývalého komunisty, na kterém byla v minulosti spáchána křivda, jež zcela změnila jeho život.<sup>38</sup> *Žert* v sobě nese obě témata, která Jireš o rok později zpracovává v dokumentárních filmech – bezpráví člověka v totalitním režimu a rázovitý charakter moravského Slovácka. Při natáčení *Žertu* se Jireš seznámil s Vincencem Moškem a Šimonem Pešlem, kteří se stali ústředními postavami jeho dvou krátkometrážních snímků, *Dědáček* a *Cesta do Prahy Vincence Moška a Šimona Pešla z Vlčnova l. p. 1969*. Téma bezpráví zpracovává Jireš v dokumentu *Tribunál*. Zabývá se zasedáním výtvarné komise, která v roce 1952 zakázala výstavu cyklu obrazů *Písně* od Emila Filly. Při tvorbě obrazů se Filla inspiroval českými a slovenskými lidovými písněmi.<sup>39</sup> Posledním Jirešovým snímkem, ve kterém se objevuje slovácký

---

<sup>34</sup> Jeho absolventský film *Sál ztracených kroků* z roku 1960 je význačný tím, že Jireš kombinuje fabulované vyprávění s dokumentárním a zvuk není vždy v souladu s obrazem.

JAROŠ, cit. 14, s. 4.

<sup>35</sup> Vlastním jménem JUDr. Antonín Novák. V šedesátých letech byl šéfredaktorem měsíčníku *Film a doba*.

<sup>36</sup> ŽALMAN, cit. 15, s. 125.

<sup>37</sup> Spolu s Uhrovým *Slnkom v sieti*, filmem Věry Chytilové *O něčem jiném* a *Černým Petrem* Miloše Formana.

Tamtéž, s. 113.

<sup>38</sup> Jireš se pokoušel o politickou tematiku už v předchozích letech, ale vždy byly jeho scénáře zamítnuty. V jednom z nich se například soustředil na zneužití dobrých obyčejných lidí nacismem. Tamtéž, s. 81.

<sup>39</sup> Emil Filla byl český kubistický malíř, grafik a sochař.

folklór, je hraný film *Opera ve vinici* z roku 1981. Jedná se o snahu zachytit sílu lidových písní, které dokážou oslovit i mladou generaci.<sup>40</sup>

### 1.8 TVORBA KARLA VACHKA

Z dob studií Karla Vachka na FAMU se dochoval jediný film, *Malíř Kamil Lhoták* z roku 1960. Již zde můžeme najít charakteristické postupy jeho tvorby. Především práci s mluveným slovem – větnou koláž.<sup>41</sup> Dle něj by totiž divákům neměla být předkládána pouze zábava a estetický zážitek, ale diváci by měli být také nenápadně vychováni a vedeni k myšlenkám, které mohou změnit společnost.<sup>42</sup> Roztržky s pedagogy, provázející dokončování jednoho z Vachkových školních filmů, vyústily v jeho odchod z FAMU.<sup>43</sup> Rok strávil v tehdejší Gottwaldově, kde se živil jako dělník. Do tohoto období se datuje vznik námětu snímku *Moravská Hellas*, který Karel Vachek natočil v roce 1963 jako svůj absolventský film.<sup>44</sup> Snímek se zaměřuje na strážnické folklórní slavnosti, které jsou vykresleny jinou optikou, než bylo běžné. Především se jedná o snahu zachytit skutečnost, že folklór pozbyl své autenticity. Vachek řadu let jezdil na Slovácko za svými příbuznými, takže filmu předcházela osobní znalost prostředí, ze které čerpal.<sup>45</sup> Za svůj absolventský film získal Vachek čestné uznání na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech a zařadil se jím mezi tvůrce československé nové vlny.<sup>46</sup> Původně se mělo jednat o zčásti hraný film, ale z produkčních důvodů se nepodařilo inscenovanou část natočit. Tato komplikace přispěla k tomu, že se mohl rozvinout Vachkův osobitý styl natáčení spočívající v originální formě koláže, která se často stává na první pohled

---

<sup>40</sup> Pro Jaromila Jireše byla hudba dalším důležitým tématem jeho tvorby. Po ukončení FAMU krátce působil v Laterně magice, kde vytvořil loutkový snímek na téma starých kramářských písní. Rovněž v jeho dokumentárních filmech zaznamenáváme řadu snímků, které se zaměřují na význačné osobnosti vážné hudby.

JAROŠ, cit. 14, s. 22.

<sup>41</sup> Karel Vachek. 2008. *Malíř Kamil Lhoták* [online]. [cit. 19. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.karelvachek.cz/index.php?action=show&section=1&subsect=0&id=27>.

<sup>42</sup> ŠVOMA, cit. 16, s. 20.

<sup>43</sup> Předmětem sporu byl film *Pan Pelíšek* (1962), který Vachek natáčel ve třetím ročníku jako ateliérové cvičení. Jednalo se o příběh člověka, který má strach z tajné policie a ze své vlastní slabosti. Jako útek před těmito strachy volí smrt. Film nebyl nikdy veřejně uveden. Tamtéž, s. 23.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>46</sup> *Moravská Hellas* byla zakázána prezidentem Antonínem Novotným. Vachek poté nesměl pět let realizovat vlastní látky. V roce 1968 se vrací k vlastní tvorbě s filmem *Spríznění volbou*, kde zachycuje volbu nového prezidenta.

KAMENÍK, Miloš. 2008. *Moravská Hellas a Spríznění volbou* [online]. [cit. 9. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2008/moravska-hellas-a-sprizneni-volbou/>.



nesrozumitelnou.<sup>47</sup> Po celou dobu své tvůrčí činnosti patří Vachek mezi kontroverzní režiséry. Tematicky se zaměřuje na českou společnost, politiku, kulturu a umění. Své postoje a názory sepsal v knize *Teorie hmoty* (2004).<sup>48</sup> Od roku 1994 je pedagogem Katedry dokumentární tvorby na FAMU, v roce 2002 se stal jejím vedoucím.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> ŠVOMA, cit. 16, s. 29.

<sup>48</sup> KAMENÍK, Miloš. 2008. *Malý velký kapitalista* [online]. [cit. 9. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2008/maly-velky-kapitalista/>.

<sup>49</sup> Karel Vachek. 2008. *Karel Vachek – Biografie* [online]. [cit. 20. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.karelvachek.cz/index.php?action=show&section=2&subsect=0>.

## 2. KRITÉRIA ANALÝZY

### 2.1 MOTIVACE

Kristin Thompsonová hovoří o tom, že umělecké dílo je tvořeno prostředky, které plní rozmanité funkce v rámci struktury díla a je nutné jejich užití zdůvodnit. Toto zdůvodnění nazývá motivací. Rozlišuje čtyři základní typy motivace. Kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou.<sup>50</sup> Podle stanoveného cíle práce se zaměřím především na analyzování realistických motivací a jejich transformaci pomocí umělecké motivace.

**Realistická motivace** se obrací k pojmům z reálného světa, aby zdůvodnil užití určitého prostředku. Tento typ motivace se odvolává k představám o skutečnosti, které jsou kulturně determinované, a proto jsou prostředky realistické motivace velmi různorodé.<sup>51</sup>

**Umělecká motivace** Dalo by se říci, že se jedná o každý prostředek užitý ve filmu. Tato motivace může existovat sama o sobě bez ostatních typů motivací, ale ostatní typy bez ní existovat nemohou. Většina prostředků má však nápadnější jiný typ motivace než umělecký. V takových případech je umělecká motivace zastřena a pozornost se přesouvá k estetickým kvalitám díla úmyslně.<sup>52</sup>

### 2.2 SEBEPREZENTACE

Aktéři dokumentárních filmů jsou nazýváni sociálními herci, avšak v pravém slova smyslu se nejedná o herectví, protože představují sami sebe, nikoliv fikční postavu. Vycházejí ze svých zkušeností a návyků a tím před kamerou prezentují sami sebe v každodenním životě. Volí různé prostředky, kterými mohou vyjádřit svou osobnost. Způsob sebeprezentace úzce souvisí s typem probíhající situace. Člověk se neprezentuje stejně svým přátelům, rodičům či zaměstnavateli. Z toho vyplývá, že na rozdíl od předem stanovené role příznačné pro fikční snímky, je sebeprezentace velmi proměnlivá. Je proto logické, že přítomnost kamery a dokumentaristů má vliv na chování sociálního herce.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 14. ISSN 0862-397X.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 15 – 16.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 17 – 18.

<sup>53</sup> NICHOLS, cit. 7, s. 29.

## 2.3 REKONSTRUKCE

Aby vyprávěný příběh mohl být označen za dokument, musí splňovat určitá kritéria, především faktickou přesnost a schopnost objasnit, co se skutečně stalo. Jelikož není dokumentární film pouhou reprodukcí reality, dochází k tomu, že filmař záznam žitého světa obohacuje o svůj úhel pohledu. Specifickým příkladem reprezentace světa je dokumentární rekonstrukce, která vyžaduje pro svou věrohodnost práci s historickými fakty. To však neznamená, že historické situace musí být prezentovány zcela realisticky. I vysoce stylizovaná výpověď o minulosti nemusí ztrácet ze své věrohodnosti.<sup>54</sup> Historická rekonstrukce není bez herců možná, neboť dokumentarista se obrací do minulosti a nemůže bezprostředně zaznamenat to, co se odehrálo. Je odkázán na záznamy událostí či svědky. V řadě dokumentů tohoto druhu se hlavními postavami stávají místa či předměty.<sup>55</sup>

## 2.4 ZPŮSOB ROZLIŠOVÁNÍ TYPU DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

### 2.4.1 Modely

Dokumentární film využívá již existující nonfikční modely, které se užívají v jiné oblasti než v oblasti filmu. Jedná se například o biografii či esej.<sup>56</sup>

### 2.4.2 Mody

Nichols rozlišuje šest hlavních modů dokumentární tvorby. Poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní. Každý modus obsahuje jiné tvůrčí postupy, a díky tomu lze jednotlivé typy dokumentárních filmů charakterizovat. V současné době je však obvyklé, že jsou mody navzájem kombinovány.<sup>57</sup> Mody přispívají k vymezení formy a atmosféry filmu. Označují vlastnosti, které činí každý modus specifickým, bez ohledu na to, z jakého modelu film vychází.<sup>58</sup> Pro mou práci je důležitý především modus poetický, observační a reflexivní.

**Poetický modus** se vzdává konvencí kontinuálního střihu, což vede k nabourání dojmu konkrétního místa v čase a prostoru. Tvůrce užívající tento modus zkoumá asociace a vzory, k nimž náleží časový rytmus a prostorové juxtapozice. Důraz je kladen na náladu, atmosféru a emoce. Poetické dokumenty specifickým způsobem transformují materiál,

---

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>55</sup> GAUTHIER, cit. 9, s. 13 – 14.

<sup>56</sup> NICHOLS, cit. 7, s. 163.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 168.

který získávají z žitého světa. Často se užívá inscenování, uspořádání nebo kompozice scény. Filmař vytváří zamyšlení, perspektivu či názor.<sup>59</sup>

Pro **observační modus** je charakteristické, že žitá zkušenost je pozorována spontánně. Tento modus umožňuje vznik dokumentárních filmů, které nejsou opatřeny žádným mluveným komentářem, hudebním doprovodem či opakovanými výstupy před kamerou. Život je ukazován tak, jak je. Právě proto tento filmový materiál připomíná práci italských neorealistů. Sociální herci se zabývají sami sebou a nevšímají si přítomnosti kamery, což vede k tomu, že jednotlivé scény odhalují jejich charakter a osobnost. Na základě toho, co divák vidí a slyší, je nucen si vytvořit vlastní úsudek. Tím, že filmař zde figuruje pouze jako pozorovatel, se divák dostává do mnohem aktivnější pozice při hledání smyslu toho, co bylo zaznamenáno. Na druhou stranu se však nabízí otázka, zda by to, co se odehrálo před kamerou, proběhlo i bez její přítomnosti. Je totiž velmi časté, že filmaři se dopředu baví o natáčené scéně s aktéry a ujišťují se tak, že se v rozhovoru vedeném před kamerou dotknou určitého tématu, které odpovídá filmařově záměru. Ten je ve své práci totiž odkázán pouze na to, co se děje před kamerou. V tomto případě dochází v jednom momentě ke dvěma událostem – dokumentarista spoluvytváří žitý svět a zároveň ho zaznamenává.<sup>60</sup>

**Reflexivní modus** se zabývá nejen tím, co ztvárňuje, ale také reflexí toho, jak je žitý svět ztvárňován. Prohlubuje u diváků vědomí problematické reprezentace druhých. Dokumentární filmy čerpající z tohoto modu často využívají herce, kteří vystupují jako sociální herci. V momentě, kdy si divák uvědomí, že nesleduje sebe prezentaci lidí jednajících v běžném životě, dochází ke zpochybnění autenticity dokumentu a nutí diváka si klást otázky. Reflexivní dokument nabádá diváka k tomu, aby si jasněji uvědomil vztah k tomu, co dokument reprezentuje. Cílem filmaře je přetvářet stávající předpoklady a očekávání diváků, přičemž dokumenty bývají reflexivní z formálního i politického hlediska. Obě hlediska využívají postupy, které dovedou otřást divákem.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 176 – 181.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 188 – 194.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 208 – 215.

## 2.5 FORMY DOKUMENTÁRNÍHO HLASU

Dokumentární film užívá stejných kinematografických prostředků jako film hraný, ale užívá je odlišně. Hlas dokumentu slouží především k vyjádření režisérova pohledu na určité téma. Formy dokumentárního hlasu se dělí podle Nicholse na přímé oslovení a nepřímé oslovení.

**Přímé oslovení** je složeno z ukotveného a neukotveného oslovení. V případě ukotveného oslovení vidíme osobu či sociálního herce a slyšíme tzv. hlas autority, kterým je reportér. Dalším projevem ukotveného oslovení je rozhovor. Vidíme dotazovaného, popřípadě vidíme či slyšíme tazatele. Neukotvené přímé oslovení nastává v případě, kdy nevidíme mluvčího. Patří sem hlas šůry (komentář mimo obraz) a titulky, písemný materiál určený divákovi.<sup>62</sup>

**Nepřímé oslovení** je rovněž složeno z ukotveného a neukotveného oslovení. Ukotveným oslovením je oslovení zprostředkované sociálním hercem. Jedná se o pozorování. Divák sleduje sociálního herce, jak se zabývá svým životem a na základě tohoto pozorování odvozuje určité informace. Naproti tomu neukotvené oslovení je zprostředkováno filmovými postupy, tedy filmovou formou. Patří sem zejména stříh, kamera, hudba. Divák je vybízen k interpretaci zvolených postupů.<sup>63</sup>

## 2.6 RÉTORIKA

Známe tři tematické oblasti rétoriky, která se objevuje v dokumentárních filmech, a to řeč poradní, řeč soudní či historická, řeč oslavná či kritická. V analyzovaných filmech se uplatňují poslední dva typy.

**Řeč soudní či historická** obžalovává či obhajuje dřívější jednání. Je ohlédnutím se za minulostí, kterou se snaží objasnit. Důležitou roli hrají fakta a jejich interpretace. Poskytnuté důkazy však ve většině případů podléhají více než jedné interpretaci.<sup>64</sup>

Do **řeči oslavné či kritické** spadá biografie, deník či filmová esej. Dochází ke chvále či k hanění lidí. Problém může nastat v absenci nezaujatosti, která se projeví na způsobu prezentace zachycovaného člověka. Dojem autenticity může být sporný, protože stříh vytváří nové významy. Tento typ rétoriky si zvolí osobu či situaci a citově i morálně ji zabarví. Nabízí k diskuzi skutečnou podstatu člověka.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 124.

## 2.7 METAFORA

Další ze specifických prostředků, které dokument užívá k přesvědčování je metafora. Vyskytuje se při zpracovávání témat, která si nevystačí s přímočarým popisem (láska, rodina, válka). Volba metafory závisí na hodnotách, které zobrazovanému přisuzujeme. Metafora vychází z podobnosti s naší vlastní fyzickou zkušeností, a pomáhá tak k lepšímu porozumění sdělovaného. Například obraz člověka kráčejícího do kopce může sloužit jako metafora úspěchu. Výběr a uspořádání zvuků a obrazů poskytují sluchový a vizuální prožitek, a zároveň zařazením do většího celku metaforicky zpodobňují určitou část žitého světa.<sup>66</sup>

## 2.8 KLASIFIKACE ŽÁNŘŮ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Gauthier vytváří vlastní klasifikaci dokumentárních filmů. Pro tento účel rozlišuje pět základních os, přičemž každá z os je rozdělena do dvou dalších částí.

První dvě osy se týkají **autora a jeho námětu**.

### **Osa 1: vzdálenost v prostoru/ vztah k prostoru**

A: blízkost (popisovaná osoba nebo určité místo)

Aa: územní vymezení (jednotlivá, různá místa)

### **Osa 2: vzdálenost v čase/ vztah vůči času natáčení**

B: přítomnost (akce a natáčení v současnosti)

Ba: minulost (stopy a svědectví)

Další z os jsou podmíněny **autorem a jeho volbou**.

### **Osa 3: technické postupy**

C: převažuje význam natáčení

Ca: převažuje význam střihu

### **Osa 4: verbální složka/ způsob přítomnosti mluveného slova**

D: autor pracuje s kontaktním zvukem

---

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 126.

Da: autor pracuje s komentářem

## Osa 5: struktura filmu

E: princip posloupnosti (záběry jsou řazeny podle průběhu natáčení)

Ea: princip příbuznosti (záběry jsou uspořádány podle předem připraveného plánu, jejich řazení vychází z koncepce filmu)<sup>67</sup>

Každý dokumentární film lze definovat na základě těchto pěti os. Gauthier uvádí dvě velké základní skupiny dokumentárních filmů: **dokumentární filmy pohledu** (ty jsou dle osy určeny schématem A-B-C-D-E) a **reflexivní dokumentární filmy** (jejich struktura vychází na základě os ze schématu Aa-Ba-Ca-Da-Ea). Klasifikace konkrétních filmů je však složitější a vytvořená schémata se tak mohou kombinovat.

### 2.8.1 Dokumentární filmy pohledu

Filmy předpokládající aktivní či pasivní přítomnost filmaře. Natáčení probíhá na základě předem připraveného projektu a je nutný delší pobyt filmaře na místě natáčení. Výsledek je však nejistý, jelikož se odvíjí od průběhu natáčení a obsahu zaznamenaného materiálu. Tento druh filmů se zaměřuje na jednoho člověka, skupinu či společenství, vždy je jejich předmětem nějaký sociální systém. Bývají popisné, analytické, sentimentální, vědecké, nebo subjektivní.<sup>68</sup> Mezi filmy patřící do dokumentárních filmů pohledu se dle Gauthiera řadí například vstřícný dokumentární film, dialogický dokumentární film, dokumentární film s odstupem, kritický dokumentární film či spřízněná biografie.<sup>69</sup>

Ve **vstřícném dokumentárním filmu** se filmař nachází ve skupině lidí, kterou natáčí zevnitř. Staví se do role neutrálního pozorovatele, není viděn. Svou pozornost zaměřuje na uzavřené společenství či na emblematickou osobu, která ze společenství vyčnívá.<sup>70</sup>

**Kritický dokumentární film** je Gauthierem představen filmem *Deník učitele*.<sup>71</sup> Gauthier na tomto příkladu ukazuje princip, na kterém je vystavěn tento žánr dokumentárního filmu. Režisér zařadil do žitého světa herce, a tím si zajistil větší podíl na

---

<sup>67</sup> GAUTHIER, cit. 9, s. 335 – 336.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 339.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 339.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 272 – 273.

<sup>71</sup> Film natočil Vittorio De Seta v roce 1973.

vzniku situací, které by poskytovaly vhodný materiál pro jeho záměr. Byla zde tedy uplatněna částečná simulace.<sup>72</sup>

**Biografie, portrét** se dá charakterizovat následovně. „*Každá rodinná historie je bohatá na různé dokumenty a svědectví, jež tvoří její mikrodějiny.*“<sup>73</sup> Je velmi těžké přiblížit prostřednictvím filmu „*rodinný život s jeho jemným předivem vzájemné lásky, vyřčeného a nevyřčeného.*“<sup>74</sup> Z takto pojatého dokumentárního filmu se většinou dovídáme řadu dílčích poznatků, které se však neřadí k podstatným faktům majícím význam mimo okruh rodiny.<sup>75</sup>

## 2.8.2 Reflexivní dokumentární filmy

Filmy směřující k souhrnné vizi, která je výsledkem poetického náhledu, analytického rozboru či metodického výkladu.<sup>76</sup> Filmař se především řídí svými představami či svou povahou. Pro naplnění své vize užívá jak vlastní záběry, tak záběry cizí. Samotné natáčení není tak důležité jako v případě dokumentárních filmů pohledu, neboť se během něj nevytváří hlavní konstrukce filmu.<sup>77</sup> Gauthier mezi tento typ dokumentárních filmů řadí například dokumentární esej, mozaikový dokumentární film, dokumentární film zkoumající stopy minulosti, reaktivační dokumentární film, investigativní dokumentární film, historický dokumentární film.<sup>78</sup>

**Dokumentární esej** je žánr dokumentárního filmu, který si vybírá řada tvůrců pro vyjádření svých názorů či myšlenek, a to proto, že zde unikají omezením plynoucím z hraného filmu. Materiál pro své vyjádření mohou sbírat přímo v žitém světě. Čerpají z materiálu, který sami natočili, ale také z materiálu uloženého v archivech. Umění zde spočívá především v náhodném shromažďování a v koláži. Uspořádání obrazů je řízeno pravidly, která stanovil sám autor.<sup>79</sup>

---

<sup>72</sup> GAUTHIER, cit. 9, s. 293 – 294.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 325.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 326.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 325.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 340.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 340 – 341.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 341.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 300.



### 3. ANALÝZY

#### 3.1 ANALÝZA: DĚDÁČEK

Dokumentární film *Dědáček* byl vyroben v roce 1969 pod záštitou Krátkého filmu Praha a za spolupráce zlínských filmových laboratoří. Snímek patří mezi dokumentární filmy pohledu. Žánrově se řadí k portrétnímu dokumentárnímu filmu, zároveň však nese znaky vstřícného dokumentárního filmu. Dle Gauthierovy klasifikace pomocí os by se tento film dal vyjádřit schématem A-B-C-D-Ea. Tato klasifikace ukazuje, že se nejedná o čistou podobu dokumentárního filmu pohledu, neboť v poslední z os inklinuje spíše k reflexnímu dokumentárnímu filmu, a to především prostřednictvím poetického náhledu.

Film soustřeďuje svou pozornost na Vincence Moška, starého muže žijícího na moravské vesnici. Jako rámeček vyprávění je užit motiv oslavy jeho jedenaosmdesátých narozenin. Do konstrukce filmu režisér vkládá scény natočené mimo tuto sjednocující událost. Charakter scén je rozmanitý, neboť jsou natáčeny spontánní události, stejně jako inscenované. Ve střihové skladbě jsou jednotlivé záběry kombinovány tak, aby v co největší míře vypovídaly o osobnosti portrétovaného muže, respektive o jeho vnímání režisérem.

Snímek je složen z následujících segmentů. Narozeninová oslava probíhající v blíže neurčené místnosti. Čtení včelařské kroniky, jejímž autorem je Vincenc Mošek a vzpomínky Vincence Moška a jeho ženy. Oba tyto segmenty jsou zasazeny do domácího prostředí. Dále se jedná o exteriérové scény, které blíže vykreslují vesnici, ve které hlavní sociální herec žije. Setkání v tělocvičně, kde probíhá zkouška orchestru, a setkání mužů u Šimona Pešla jsou segmenty ukazující sociální chování hlavního aktéra. Ozvláštňením observačních záběrů jsou zinscenované záběry podílející se na poetičnosti snímku. Expozice filmu je tvořena úvodními titulky doprovázenými lidovou písní zpívanou hlavním sociálním hercem. Rovněž jsou užity záběry, které slouží k jeho představení. Toto první setkání s Vincencem Moškem probíhá prostřednictvím detailů charakterizujících jeho osobu. Jireš jako prolog filmu užívá citát z Bible<sup>80</sup>, který je předkládán ve formě titulků. Je podkreslen instrumentální hudbou, jedná se o dechový nástroj, zřejmě klarinet. Stejný hudební motiv se objeví ve filmu ještě dvakrát, a to v momentě, kdy Mošek hovoří

---

<sup>80</sup> „I vyvedl jej ven a řekl: Vzhlédniž nyní k nebi, a sečti hvězdy, budeš-li je však moci sčísti? Řekl mu ještě: Tak bude símě tvé.“ Jedná se o úryvek z první knihy Mojžíšovy, konkrétně z 15. kapitoly, ve které Hospodin rozmlouvá s Abramem (později mu mění jméno na Abraham) a přislíbí mu potomstvo, které se stane jeho dědicem.

o včelařství, které převzal po svém otci a na závěr, když mluví o své rodině a o štěstí. Na tuto scénu nesoucí se v duchu observace navazuje prostřednictvím hudby scéna zinscenovaná. Moštek kráčí zasněženou krajinou a potkává masopustní průvod masek. Velmi důležitým prvkem výstavby filmu je motiv cesty. Ten se objevuje jak v úvodní lidové písni, tak v závěrečné. Režisér dále uplatňuje tento motiv prostřednictvím zinscenovaných záběrů Vincence Moštky kráčejícího zasněženou plání. Tento typ záběru je do filmu zasazen v momentech, kdy se téma dotýká určité životní zkušenosti, svatby či působení v občanském sdružení Sokol. Cestu lze tedy vnímat jako metaforu života a závěrečnou scénu filmu s maškarami jako metaforu vzpomínek na tuto cestu.

Rodina Vincence Moštky, se kterou žije ve Vlčnově, je představena pomocí záznamu v kronice, kterou sám napsal. Zápis z ní je předčítán jeho vnukem. Režisér faktické informace podkládá ilustrativními záběry všech jmenovaných členů rodiny. Záběry jsou koncipovány jako statické frontální polodetaily konkrétních osob. Tento způsob vyobrazení hlavního sociálního herce se v rámci filmu objevuje častěji, podtrhuje skutečnost, že hlavní postavou snímku je právě on. Stává se tak především v momentech, kdy o něm hovoří jeho žena či on sám hovoří o svém životě. Kronika obecně zpodobňuje odkaz budoucím generacím, zde plní funkci zdroje pro získávání informací o hlavní postavě snímku, a to nejen na základě jejího obsahu. Specifikum této situace spočívá v tom, že autor kroniky je konfrontován s tím, co napsal a reaguje na to.

Budeme-li film vnímat optikou jeho prologu, jasně v něm spatříme téma dědictví. Samotný fakt, že rodinnou kroniku předčítá nejmladší obyvatel domu, je symbolický. Scéna, ve které Vincenc Moštek svému vnukovi vysvětluje některé zásady chovu včel, se stává aktem předávání zkušeností pokračovateli rodu. Narozeninová oslava pak umocňuje význam slova dědictví, neboť kamera snímá jednotlivé členy rodiny různých věkových kategorií a nechává vyniknout jejich vzájemné podobnosti. Jako by akcentovala, že člověk se znovu rodí ve svých dětech.<sup>81</sup> „*Já su najšťastnější člověk na světě.*“ Tato věta zazní z úst Vincence Moštky v průběhu filmu hned několikrát. Že se nejedná o prázdná slova, dokazují okamžiky, kdy se kameře podařilo zachytit chvíle bezprostředních projevů lásky a spokojenosti, která z rodiny vyzařuje. Pro vyjádření rodinné soudržnosti Jireš užívá

---

<sup>81</sup> „*Vše, co je krásné, má se rozmnožovat, aby jas růže nikdy nepohas; třebaže musí zestárnout a skonat, v potomcích najde dědice svých krás.*“

SHAKESPEARE, William. *Sonety*. Praha: Evropský literární klub, 2009. s. 11. ISBN 978-80-242-2610-1.

inscenovaného obrazu rodiny stojící před domem. Tento obraz se objevuje jak na začátku filmu, tak na jeho konci a vytváří jeho další rám.

Minulost je ve filmu zprostředkována vyprávěním, psanou kronikou a také fotografiemi, které jsou zároveň součástí přítomnosti, jelikož visí na stěnách jako dekorace. Na pozadí velkých historických událostí, jako byla první světová válka či odsun Němců z pohraničí, je líčena soukromá historie hlavního sociálního herce. Ve scénách, kdy Vincenc Moštek vypráví o událostech, které zažil, je uplatněna observace jak samotného vypravěče, tak přítomných posluchačů. Tím je divákovi poskytnuto více informací pro vlastní interpretaci. Téma národních dějin se objevuje jen jednou, do filmu ho vnáší obraz Jana Husa. Ten podnítl debatu mezi Vincencem Moškem a Šimonem Pešlem, která blíže definuje jejich vzájemný vztah.<sup>82</sup> Vzniklá diskuse o správném výkladu dějin se posune do obecnější roviny a začne se dotýkat politiky. Z tohoto spontánního rozjímání u vína vyplyne postoj hlavního sociálního herce k politice, který se stane další částí mozaiky vytvářející jeho portrét.

Folklór se v tomto dokumentárním filmu vyskytuje v podobě lidových písní. Do filmu jsou zasazeny jak v diegetickém provedení, tak v provedení nediegetickém. Diegetická podoba je převážně spojena s narozeninovou oslavou, kde se lidová píseň objevuje téměř v každé scéně. Výběr zpívaných písní je tematicky spjat s oslavou či pojednává o činnostech souvisejících se životem na vesnici. Jedna píseň obsahuje dokonce přívlastek *vlčnovští*, je tedy úzce spjata s místem, kde dochází k její prezentaci. Dalším příkladem, kdy byl použit zpěv lidové písně synchronně s obrazem, jsou momenty, kdy hlavní sociální herec při probíhajícím rozhovoru začne zpívat píseň na základě asociace. Rovněž se sem řadí zpěv mužů ve vinné boudě. Ve výše uvedených scénách dochází k zachycení autentického folklóru, neboť je snímán v jeho přirozeném prostředí, je žitým aktem souvisejícím s konkrétní situací a je výsledkem přímé komunikace. Lidové písně zpívané mimo obraz jsou do filmu zasazeny tak, aby podtrhovaly konkrétní scénu, či aby diváky, na základě svého obsahu a propojení s obrazem, vybízely k interpretaci. Lidová kultura je ve filmu zastoupena také náznakem lidových zvyků v podobě inscenovaného masopustního průvodu masek a lidovou architekturou. Jireš do stříhové skladby zařadil obraz proslulých vlčnovských boud, které se stávají nositeli informace o místě natáčení.

---

<sup>82</sup> Tento vztah bude mnohem více vykreslen v navazujícím filmu Jaromila Jireše *Cesta do Prahy Vincence Moška a Šimona Pešla I. p. 1969*. Avšak již v případě filmu *Dědáček* lze vysledovat typické chování obou přátel, které do značné míry definuje jejich vztah.

Ve filmu je uplatňován modus observační a poetický. Je zřejmé, že natáčení si vyžadovalo delší pobyt na místě. Rovněž lze cítit, že režisér navázal se sociálními herci bližší vztah a přestal být vnímán jako cizí člověk. Nasvědčuje tomu fakt, že obyvatelé Vlčnova s Jirešem již spolupracovali v minulosti při natáčení hraného snímku *Žert*. Tím, že si získal jejich důvěru, vytvořil podmínky pro observaci, která by mohla přinést co nejautentičtější zachycení žitého světa. Autentičnost takto pojatého dokumentárního filmu se odráží jak v projevu sociálních herců, tak v prostředí natáčení. Při jedné z exteriérových scén je slyšet řezání pily, které podtrhuje autenticitu venkovského prostředí. Není však zcela jasné, zda se jedná o spontánní akci či o režisérův záměr takto podtrhnout prostředí venkova. Ve filmu také dochází k tzv. zcizovacímu efektu. Hlavní sociální herec je na ulici vyrušen při svém projevu. Následkem toho směrem ke kameře pronese „*Znovu!*“ a jasně tak dá najevo, že je obeznámen s filmovým médiem a přijímá konvence natáčení.

V rámci natáčení je využíváno především přímé ukotvené oslovení v podobě rozhovoru. Neukotvené přímé oslovení je zastoupeno prologem v podobě titulků a hlasem mimo obraz. Nepřímé oslovení ukotvené se objevuje zejména ve scénách observace. Neukotvené nepřímé oslovení se značně podílí na lyrizaci filmu. Kamera si všímá detailů, které jsou ve stříhové skladbě řazeny mezi záběry větší velikosti. Užití detailů je především spjato se snahou co nejvíce přiblížit hlavního sociálního herce. Na základě rétoriky s prvky oslavné řeči je patrné, že režisér nepatřil mezi nezaujaté pozorovatele. Díky Jirešově schopnosti citlivě propojit záznam žitého světa s poetickým diskurzem vznikl kompaktní snímek vypovídající o životě konkrétního člověka a vybízející k úvahám o podstatě lidského bytí. Jireš se rovněž tímto dokumentárním filmem zasloužil o archivaci projevů autentického folklóru.

### 3.2 ANALÝZA: CESTA DO PRAHY VINCENCE MOŠTKA A ŠIMONA PEŠLA Z VLČNOVA L. P. 1969

Jaromil Jireš natočil tento krátkometrážní snímek pod záštitou Krátkého filmu Praha a za spolupráce Filmových laboratoří – Barrandov v roce 1969. Dle Gauthierovy klasifikace dokumentárních filmů lze film vyjádřit schématem A-B-C-D-E. Znamená to tedy, že film se řadí k dokumentárním filmům pohledu. Režisér, stejně jako v případě předchozího filmu *Dědáček*, uplatňuje především princip observačního modu. Pozornost je opět upřena na Vincence Moška. Tentokrát však muže nesleduje v jeho přirozeném prostředí, nýbrž v prostředí velkého města. Dalším rozdílem oproti minulému snímku je, že objektem pozorování se v tomto případě stává rovněž Moškův dlouholetý přítel, Šimon Pešl. Celý film je vystavěn na kontrastu uvažování a projevu člověka z vesnice a člověka z města. Film má podobu audiovizuálního deníku uskutečněné cesty, jehož rámec tvoří obraz hlavních sociálních herců zdravotních filmaře.

V úvodu se dovídáme, že sociální herci byli do Prahy pozváni režisérem, ten k přepravě zvolil letadlo. Vystavil tak hlavní sociální herce první neznámé situaci, čímž naznačil výstavbu celého filmu. Motiv střetu člověka z vesnice s moderní civilizací je podtrhnut hned první scénou. Letadlo se zvedá z rozjezdové rampy a spolu s hlukem motorů slyšíme zpěv ptáků. Při samotném letu zaznamenáváme první reakce sociálních herců na novou situaci. Oba muži komentují průběh letu. Do kontrastu jsou postaveny faktické informace o letu s vnímáním letu hlavními sociálními herci. Z jejich projevu je patrné, z jakého prostředí pochází. Příkladem je jejich debata o výšce, v níž se letadlo nachází. Místo výškových údajů však použijí věty: „*Už kdybys skočil, už by sis zabil.*“ „*Mosíš sa modlit ke svätému Antonínku.*“ Z jejich chování jasně vyplývá, že se od ostatních pasažérů značně odlišují. Dalším příkladem odlišného vnímání je věta vztahující se opět k průběhu letu: „*Když už sa zabijem, tak aspoň bude památka. Sto rokov by vzpomínali, jak sme sa zabili v letadle.*“ Zde nacházíme odkaz na ústní lidovou slovesnost, zejména tzv. vyprávění ze života.<sup>83</sup> Pro ještě větší zdůraznění odlišnosti je užitá kamera. Pomocí jízdy uličkou snímá cestující, kteří patří zjevně mezi pravidelné klienty letecké společnosti, přitom zvuková stopa obsahuje rozhovor hlavních sociálních herců. Na stejném principu je vystavěn celý film. Mezi další místa, kde dochází k výraznému

---

<sup>83</sup> Jedná se o druh vzpomínkového vyprávění, které dostalo pevnou podobu a zařadilo se tak do ústní lidové slovesnosti. Často se podobají historickým pověstem, protože vyprávějí památné příběhy týkající se vesnice či konkrétní rodiny.

SIROVÁTKA, cit. 10, s. 9 – 10.

střetu člověka z vesnice s prostředím města, je letištní hala, čínská restaurace, Národní divadlo či striptýzový bar.

Prostřednictvím hlavních sociálních herců se ve filmu objevují folklórní jevy, zejména lidová píseň a přísloví. Lidové písně jsou do filmu zařazeny tak, aby obsahem korespondovaly s konkrétní situací. Objevují se jak v nediegetické podobě, tak v diegetické, vždy je však zpívají hlavní sociální herci. Použitá přísloví jsou do filmu také zařazena se zřetelem na probíhající situaci. Příkladem je reakce Šimona Pešla na reklamní poutač nočního klubu: „*Někdy pod pěkným kamenem bývá škaředá žaba.*“ Z toho vyplývá, že ačkoliv je folklór zasazen do nepřírodního prostředí, díky autenticitě interpretů jej můžeme označit za autentický. Folklór je ve filmu užíván rovněž jako komentář tehdejší politické situace. Před budovou Národního muzea se poprvé objeví toto téma. Šimon Pešl při výkladu o českých panovnících, kteří jsou vyobrazeni na zdi muzea, neopomene zmínit stopy po střelbě v omítce pocházející ze srpna 1968.<sup>84</sup> Označí je za „*rany českého národa*“. Na tuto informaci reaguje Moštek tak, že přítele vyzývá, aby toho nechal, protože by je mohli zavřít. Moštkova reakce zde funguje jako důkaz atmosféry panující mezi lidmi v období normalizace.<sup>85</sup> Pešl se však nedá znepokojit a odpovídá na přítelovy obavy větou v duchu přísloví „*Když aj zavřů, mosíja aj pustit.*“ Další výrazný moment dotýkající se politického tématu nastává při návštěvě Letné, kde Pešl ukazuje Moškovi panorama Prahy. Nejdříve jsou oba snímáni v polodetailu. Před nimi je nízká zeď, na které je napsáno několik písmen. Kamera se začne vzdalovat, tím dojde ke změně velikosti záběru v celek. Můžeme se tak lépe zorientovat v prostředí. Nízká zídka je ve skutečnosti velkou zdí lemující vyhlídku, kde v dřívějších dobách stával Stalinův pomník<sup>86</sup>, o kterém Šimon Pešl také přímo na místě hovoří. Postavu Stalina okomentuje příslovím „*Světská sláva, polní tráva*“. Písmena na zdi, která v polodetailu nedávala smysl, se změnou velikosti záběru smysl dostávají. Na zdi je nápis „DUBČEK = SVOBODA“.<sup>87</sup> Jireš tím, že postavil Moška s Pešlem na místo, odkud před lety shlížela na Prahu socha Stalina a nyní bylo opatřeno aktuálním nápisem, vytvořil zvláštní situaci,

---

<sup>84</sup> V noci z 20. na 21. srpna 1968 proběhl zásah vojsk Varšavské smlouvy, který zastavil demokratizační proces v Československé socialistické republice.

<sup>85</sup> Období, které následovalo po invazi vojsk v srpnu 1968.

<sup>86</sup> Jednalo se o největší sousoší v Evropě, které bylo odhaleno v roce 1955 na počest sovětského vůdce J. V. Stalina. Po nástupu N. S. Chruščova k moci, který byl velkým kritikem Stalinovy éry, byl pomník určen k likvidaci. Ta se uskutečnila v roce 1962.

<sup>87</sup> Politik Československé socialistické republiky, který se zasloužil o liberalizaci režimu. Byl hlavní osobností Pražského jara, společenského a politického procesu, který měl zajistit změnu.

kteřá vybízí k interpretaci. Při návštěvě Svatovítského chrámu Pešl konstatuje, že zde přítomní Rusové přišli rovněž uctít památku českého národa. Vzhledem k tomu, že tento dokumentární film byl dokončen v roce 1969, nabývá Pešlova poznámka až ironického náboje.

Z filmu je patrné, že na výběru natáčecích míst se také podíleli hlavní aktéři filmu. Například návštěva pivovaru U Fleků je jejich výslovným přáním. Naopak výběr čínské restaurace působí jako režisérův záměr, neboť se jedná o nezvyklé prostředí pro hlavní sociální herce. Muži z vesnice jsou v tomto prostředí dotazováni na píseň *Chlapci Vlčnovjané*. Tento podnět způsobí, že se projeví jejich bezprostřednost, neboť píseň začnou zpívat. Jireš tento moment využije pro konfrontaci zvuku s obrazem, který zachycuje další návštěvníky restaurace. Při návštěvě Národního divadla lze mezi muži cítit napětí a náznak soupeření, ačkoliv je to stále v přátelské rovině. Zde se nabízí otázka, zda by podobný konflikt vznikl i bez přítomnosti kamery. Zajímavý moment nastává, když si za doprovodu orchestru nalévají v Národním divadle slivovici, která je provází na celé pouti Prahou. Jako by prostřednictvím tohoto „tekutého slunka“ byli neustále spojeni se svým krajem. Právě v tomto nápoji můžeme spatřovat metaforu naturelu slováckého lidu, jenž Moštek a Pešl přinesli s sebou do Prahy. Prostřednictvím přátelského nabízení slivovice totiž několikrát v průběhu filmu dochází ke konfrontaci hlavních sociálních herců s obyvateli Prahy.

Význam událostí odehrávajících se v tomto dokumentárním filmu vyplývá především z jejich sledování, což znamená, že dokument je vystavěn zejména dle modu observačního, nejedná se však o jeho čistou podobu. Nacházíme zde i prvky modu poetického. Ty jsou užity především v momentech, kdy se Jireš pokouší navodit určitou atmosféru či vyvolat emoce a může tak projevit svůj sklon k lyrismu. K tomuto účelu slouží jak zakomponování lidových písní, tak detaily, které kamera snímá a jejich následné řazení ve střihové skladbě. V průběhu celého snímku je zřejmá jistá míra režisérovy participace na průběhu natáčení, ačkoliv není přímá. Výsledek pozorování hlavních sociálních herců lze rozdělit do tří rovin. První z nich má obecný charakter. Získáváme výpověď o způsobu uvažování člověka z vesnice v prostředí velkoměsta. Druhá se soustřeďuje na vzájemný vztah přátel, o kterém se na základě různých situací, v nichž se ocitají, dovídáme víc. Třetí rovina vyplývá z první i druhé roviny, neboť vytváří ucelený pohled na osobnosti pozorovaných mužů. Ve filmu se především vyskytuje nepřímé ukotvené oslovení. Nepřímé neukotvené oslovení je užíváno tak, aby film dokumentoval

průběh cesty. Zároveň je pomocí filmových prostředků zdůrazněná poetičnost snímku. Přímé neukotvené oslovení je zastoupeno hlasem shůry patřícím hlavním sociálním hercům, v závěru je užit hlas shůry mužského sboru zpívající lidovou píseň. Tím, že si režisér do hlavního města pozval muže z jihovýchodní Moravy žijící v prostředí autentického folklóru řadu let, si zajistil, že i po dobu strávenou mimo domov nepřestanou být interprety folklórních prvků. Díky poetickému diskurzu se Jirešovi podařilo tyto projevy folklóru vhodně zařadit do celkové struktury filmu, zejména v případě lidových písní.



### 3.3 ANALÝZA: TRIBUNÁL

Jaromil Jireš film natočil v rámci Krátkého filmu Praha v roce 1969. Na produkci se podílely zlínské filmové laboratoře. Jedná se o rekonstrukci diskuse členů III. krajského střediska Svazu československých výtvarných umělců s malířem Emilem Fillou, která se uskutečnila 21. června 1951 v pražském Mánesu.<sup>88</sup> Předmětem jednání byl Fillův cyklus *Písně*<sup>89</sup>, jehož výstavu chtěl uspořádat. Rekonstrukce byla provedena na základě zkráceného stenogramu. Z hlediska žánrového dělení tento dokumentární film patří mezi tzv. reflexivní dokumentární filmy, konkrétně do žánru dokumentární eseje. Pomocí Gauthierovy metody os je definován schématem Aa-Ba-Ca-Da-Ea.

Úvod filmu slouží k bližšímu určení místa, kde se rekonstruovaná událost odehrála. Pro tento účel je užit záběr na Hradčany. Následuje horizontální panorama, při kterém kamera přesunuje svou pozornost na budovu Mánesu a akcentuje tak její význam. Další část natáčení probíhá v interiéru zasedací místnosti. Jednotlivé segmenty filmu lze rozdělit na materiál vytvořený samotným režisérem a na materiál využívající výtvarná umělecká díla a fotografie. Specifičnost tohoto dokumentárního filmu spočívá v tom, že rekonstrukce minulosti probíhá na principu kontrapunktu. Zvuková stopa je složena z předčítaného zápisu dokumentované schůze a lidových písní. V malé míře jsou také využity ruchy, zejména tleskání, cinkání nádobí a šum rozhovorů. Obrazová složka filmu je koláží záběrů natočených v zasedací místnosti, záběrů Fillových obrazů a záběrů fotografií.

Natáčecí prostory jsou zpočátku strohé. Po úvodních titulcích je však mizanscéna obohacena o nové prvky, stejně tak zvuková stopa. Hlavními postavami filmu jsou věci. Jireš zpřítomňuje členy umělecké komise, stejně jako Fillu, židlemi či nádobím na stolech. Tato vizuální personifikace probíhá prostřednictvím kamery, která pro podtrhnutí konkrétní věci užívá detail či zoom. Děje se tak v souladu se zvukovou stopou, což znamená, že předčítaný výrok ze stenogramu je dokreslen záběrem věci představující řečníka. Filla je navíc zastoupen svými obrazy z cyklu *Písně*, které visí na stěnách zasedací

---

<sup>88</sup> Právě galerie Mánes byla místem, kde byla Fillovi po druhé světové válce uspořádána výstava. O šest let později mu na stejném místě bylo znemožněno vystavovat.

<sup>89</sup> Je pravděpodobné, že Fillův vztah k lidové písni se formoval již v dětství, neboť se narodil v Chropyni na Kroměřížsku. Ve své tvorbě se poprvé ke zpracování lidových písní uchýlil před druhou světovou válkou. Řada obrazů z této doby v sobě nese varování před nacistickou hrozbou [*Bude vojna, bude* (1939), *Člověk a smrt* (1939)]. Filla se k motivu lidových písní vrátil i po válce. Zejména se soustředil na tematiku slovenských zbojnických písní [*Na tom světě pána není* (1946), *Ovce moje ovce* (1948), *Zalet' sokol biely vták* (1950)]

LAHODA, Vojtěch. *Emil Filla*. Praha: Academia, 2007. s. 486 ISBN 978-80-200-1538-9.

místnosti. Zda se jedná o originály či o reprodukce není jasné. Pro vykreslení malířovy osobnosti a situace, ve které se kvůli komunistickému režimu ocitl, režisér zařazuje do filmu také Fillovy obrazy nepatřící do cyklu Písně.<sup>90</sup> Uplatněny jsou rovněž portrétní fotografie, fotografie zachycující umělce při práci a archivní snímek z koncentračního tábora.<sup>91</sup> Fotografie jsou užity v momentech, kdy chce režisér zdůraznit Fillova slova. Dalším ukazatelem Fillovy situace jsou použité lidové písně, jejichž texty se podílejí na vyznění snímku. Jedinými lidmi, kteří se ve filmu fyzicky objevují, jsou dva číšníci. Užití pojmu *sociální herec* je v tomto případě problematické, ačkoliv je z jejich vystupování zřejmé, že sledujeme skutečné číšníky při práci nikoliv herce. Tím, že dokumentární film zachycuje minulost, naznačuje, že číšníky nesledujeme v žitém světě. Režisér je vede tak, aby jejich činy odrážely průběh rekonstruované události. Ve filmu tedy působí spíše jako část mozaiky vytvářející obraz minulosti.

K vytvořené zvukové rekonstrukci Jireš připojuje obrazovou koláž interpretující rekonstruované události. Pomocí filmových prostředků reflektuje svůj názor na konkrétní věty, které na schůzi zazněly. Kamera reaguje na zvukovou stopu. V momentech, kdy jsou přednášeny negativní výroky členů komise vůči Fillovi, snímá výjevy z obrazů korespondující s režisérovy názorem na pronesená slova. Jako příklad může posloužit orel útočící na holubici, vlci či detaily atributů smrtky. Naopak když hovoří hlas představující Fillu, Jireš vybírá odlišné výjevy podtrhující hlas nemocného a zklamaného člověka. V tomto případě z obrazů čerpá motivy smutku, zápasu, útlaku a oběti. Téměř celý film je černobílý, což v sobě nese symboliku šedi a chladu slov, jimiž je Fillova tvorba hodnocena. Absurditu, prázdnotu a zákeřnou bezohlednost argumentů komise režisér vyjadřuje také pomocí záběrů na cigaretové nedopalky, drobky a popel na stole či talíře se zbytky jídla. Nevzhledné zbytky jídla režisér využívá také pro metaforické zpodobnění umění socialistického realismu. Takové záběry jsou barevné a vytváří tak paralelu k několika záběrům Fillových obrazů objevujícím se ve filmu rovněž v barevném provedení. Režisér dokonce jeden z Fillových obrazů, který je předmětem hodnocení<sup>92</sup>, umístil na podlahu. Změnou polohy obrazu a současně změnou rakursu kamery akcentoval negativní postoj většiny členů komise, která je ve filmu zastoupena anonymními hlasy.

---

<sup>90</sup> Například Čtenář Dostojevského (1907) či obrazy z cyklu Boje a zápasy.

<sup>91</sup> Emil Filla byl v letech 1939-1945 v koncentračním táboře Buchenwald.

<sup>92</sup> Jedná se o obraz *Zaleť sokol biely vták* (1950)

Jediným jmenovaným členem komise je Konstantin Biebl,<sup>93</sup> který je představen fotografií s podpisem, jež je do stříhové skladby vložena tak, aby korespondovala s Bieblovým výrokiem o kráse Fillových obrazů. O negativním a nadřazeném postoji komise Jireš vypovídá také prostřednictvím číšníků. Například při servírování desertu, kdy je jasné, že zasedání se chýlí ke konci a Fillovy obrazy jsou shledány nevhodnými k vystavování, číšník malíři sebere příbor. Režisér tak metaforicky zdůrazní vyloučení Filly z oficiálního umění totalitního režimu. Postavy číšníků plní funkci zástupců dělnické třídy, v jejichž zájmu se schůze uskutečnila. Jireš užívá záběrů na obsluhující číšníky jako kontrastu mezi slovy zástupců komunistické strany a realitou. Při závěrečné scéně zasedání, kdy číšníci uklízí nádobí ze stolů, Jireš užívá zrychlení záběru a umocňuje tak absurditu celého shromáždění.

Folklor se v rámci tohoto filmu nevyskytuje v autentické podobě. Transformoval se do své druhotné podoby, folklorismu. Lidové písně jsou zpívané pražským dětským sborem, tudíž se nejedná o záznam autentického folkloru. Dalším typem folklorismu jsou psané texty lidových písní obsaženy přímo ve Fillových obrazech. Specifičnost zde zobrazených folklorismů spočívá v tom, že se ve filmu vzájemně doplňují. Jireš do zvukové stopy totiž zařadil lidové písně, na jejichž motivy Filla snímané obrazy vytvořil. Konkrétně jsou ve filmu použity úryvky písní *Hajaj, belaj, synáček můj, Ovce moje ovce, Hej, keď som išiel na zboj, Tri dni ma naháňali, Ja som bača veľmi starý, Na tom svetě pána není*. Režisér řazením písní vytváří významovou rovinu, která se podílí na vykreslení osudu samotného malíře. Emil Filla je tedy v rámci tohoto filmu reprezentován nejen vlastními výroky, ale také výtvořky své umělecké činnosti a jejich předlohami. Divákovi je tak v jeden moment předkládána lidová píseň a obraz, který na její motivy vznikl, což vytváří situaci umožňující lépe pochopit malířovu perspektivu. V kontextu zasedání komise pak toto spojení obrazů s písněmi nabývá dalšího významu, stává se důležitým prvkem podílejícím se na vyznění rekonstruované události.

Emil Filla spatřoval v lidovém umění ideál demokratického vytváření umění, neboť tvůrce i konzument byly kongeniální. Právě to byl požadavek, který Filla kladl na vnímání moderního umění.<sup>94</sup> Již v době, kdy byl uvězněn v koncentračním táboře, uvažoval o ztvárnění zbojnických písní.<sup>95</sup> Po válce tyto myšlenky zrealizoval. Právě téma

---

<sup>93</sup> Český básník. Jeho tvorba prošla vývojem od proletářské poezie k poetismu a surrealismu.

<sup>94</sup> LAHODA, cit. 89, s. 622.

<sup>95</sup> LAHODA, cit. 89, s. 532.

zbojnictví, vybízející ke vzpouře, bylo trnem v oku totalitnímu režimu.<sup>96</sup> Malíř věřil, že je nutné oživit národní mýtus, neboť právě ten je zdrojem síly národa. Proto se také zaměřil na výtvarné ztvárnění a průzkum lidových písní, kolektivní paměti národa.<sup>97</sup>

Celý film je vystavěn pouze na přímém neukotveném oslovení. Objevuje se v podobě hlasu shůry a titulků. Titulky oddělující úvodní část od části hlavní obsahují informace o rekonstruované události, která je předmětem dokumentárního filmu. V průběhu hlavní části se titulky vyskytují dvakrát, a to jako popisky fotografií. Titulky oddělující hlavní část od závěru pak sdělují výsledek zasedání a události, které následovaly. Nepřímé oslovení má ve filmu neukotvenou podobu. Snímek užívá poetický a reflexivní modus. Autor klade důraz na postihnutí atmosféry a emocí. Užívá k tomu nejen selekci písní a konkrétních výjevů z Fillových obrazů, ale také komponování natáčecích prostor. Pomocí stříhové skladby vytváří významy, které diváky vybízejí k interpretaci. Často je užíván rytmický stříh řídicí se rytmem použité písně.

Na základě studia Fillových obrazů a schopnosti plně využívat prostředky filmového jazyka, vytvořil Jireš snímek o komunistickém boji proti formalismu. Ve filmu se objevuje režisérova emotivní účast a napětí pramenící z politické situace. Z koncepce celého snímku lze vycítit, že Jireš stojí na Fillově straně. O tom, co ho vedlo ke zpracování právě tohoto tématu, můžeme spekulovat. O Jirešovi bylo známo, že měl silný vztah k hudbě, stejně tak folklóru a oblasti Slovácka. Rovněž nebyl příznivcem komunistického režimu. Ostatně to vše vyplývá z jeho přednormalizační filmové tvorby.<sup>98</sup> Právě v dokumentárním filmu *Tribunál* se tyto tři tematické složky snoubí. Folklór, lépe řečeno folklorismus, se zde objevuje jako prostředek pro vylíčení rekonstruované události, stejně tak pro zachycení osudu konkrétního člověka.

---

<sup>96</sup> Zbojnické téma se v dobách komunistického režimu objevilo také v prostředí divadla. Milan Uhde napsal v roce 1975 divadelní hru *Balada pro banditu* na motivy knihy *Nikola Šuhaj loupežník* od Ivana Olbrachta.

<sup>97</sup> LAHODA, cit. 89, s. 639.

<sup>98</sup> Ve spolupráci s Milanem Kunderou se projevila Jirešova potřeba zachytit skutečnou tvář totalitního režimu. Výsledkem byl film *Žert*. Vztah ke Slovácku a k lidové písni se projevil nejen v analyzovaných dokumentárních filmech této práce, ale i například ve filmu hraném (*Opera ve vinici*). Jireš byl také zaujat vážnou hudbou, jak dokládají jeho dokumentární filmy o Leoši Janáčkovi.

JAROS, cit. 14, s. 22.

### 3.4 ANALÝZA: MORAVSKÁ HELLAS

Dokumentární film vznikl pod záštitou Krátkého filmu, Studia populárně vědeckých a naučných filmů Praha v roce 1963 jako absolventský film Karla Vachka. Snímek se zaměřuje na strážnický folklórní festival. Je problematické jednoznačně určit schéma filmu dle Gauthierovy klasifikace pomocí os, neboť ve filmu existují vedle sebe dvě plnohodnotné roviny, žitý svět a prvky fikčního světa. Vachkův film je syntézou obou rovin. Část vystavěná na principu observačního modu tvoří základ snímku, bez hrané části by však autorovo sdělení nebylo tak důrazné. Film je založen na ironizování reportáže, která je jednou složkou hrané roviny filmu. Reportéři jsou ztvárněni bratry Saudkovými. Stejně tak lze říci, že ironizovány jsou i projevy lidové kultury, a to jak prostřednictvím způsobu prezentace sociálních herců, tak postavou dívky ztvárněné herečkou Alenou Karpilovou, která představuje druhou složku hrané roviny. V jedné z úvodních scén je dokonce řečeno, že herečka je zde proto, aby dokázali lépe vyjádřit určité věci. Žánrově se tak film řadí na pomezí dokumentární eseje a kritického dokumentárního filmu. Znamená to tedy, že Moravská Hellas v sobě nese jak znaky dokumentárního filmu pohledu, tak znaky reflexivního dokumentárního filmu.

Samotný úvod působí jako shrnutí Vachkova záměru a způsobu uspořádání celého filmu. Reportéři sedí opřeni o sloup podloubí budovy a zpívají část textu scénáře.<sup>99</sup> Nacházejí se přitom v zadním plánu, před nimi jsou v prostoru rozestavěny sochy postav oblečených v kroji. Některé sochy leží na zemi, zle je vnímat jako paralelu k pozdějším záběrům filmu zaměřujícím se na „společensky unavené“ návštěvníky festivalu. V průběhu scény se z diegetického zpěvu stává zpěv nediegetický a obraz se mění v koláž fotek. Velmi zajímavé je rámování těchto fotek, které je tvořeno dvěma oblouky a sloupem. Nápadně připomíná reálný prostor minulého záběru. Dva oblouky vytváří dva rámy. Díky tomu lze v rámci jednoho záběru přímo konfrontovat různé typy fotek. V levé části je užito fotek průmyslových strojů či rakety. Vpravo jsou fotky lidí v lidovém kroji. Jako by zde byl podtržen hlavní cíl filmu, najít důkazy o folklóru jako průmyslu. V rámci koláže fotek se také hovoří o vyšisovaném stříbře, které má být metaforou vyšisovaného folklóru. Tuto tezi Vachek zdůrazňuje také technikou snímání slavností a výpovědí některých sociálních herců, které se objevují v průběhu filmu. Pro tento účel užívá vybělený, tzv. přepálený

---

<sup>99</sup> Z obsahu a struktury textu lze vycítit návaznost na Vachkovu dřívější tvorbu poetických textů. ŠVOMA, cit. 16, s. 30.

obraz.<sup>100</sup> Zvuková stopa úvodní části se skládá z různých zvuků. Zní neustále zpěv textu, snad básně, z předchozího záběru, přitom je recitována další část. Zároveň je užitá instrumentální hudba evokující cirkusové vystoupení klaunů. Pro tento účel jsou užity bubny, činely, dřevěné paličky a později se také přidává xylofon. Tato hudba se vyskytuje ve filmu i v dalších scénách, zejména těch, které mají ironický náboj. V úvodní části je rovněž použita další hudební složka filmu, falešně hraná i zpívaná lidová píseň, která se stává ústředním motivem celého snímku.

Vachek ve filmu velmi zdůrazňuje místo natáčení. Strážnice je představena hned v úvodu, kdy je název města napsán na podstavci jedné ze soch. Dále je město uvedeno přímo prostřednictvím reportérů, kteří v přímém pohledu do kamery blíže určují místo a dobu natáčení. Činí tak v centru Strážnických slavností a v jejich projevu je patrná parodie. Název města se objeví také přímo v podobě lidového umění, nápisu na domě zdobeném slováckými ornamenty. Tímto záběrem je navíc uvedena část věnovaná malířkám, tvůrkyním tohoto nápisu. Jako kontrast k lidovému umění je použit výrobek zdejšího malíře pokojů, který vyrobil obraz staré vesnice. Jedná se přitom o kýčovitý amatérský počín, který je přesto, dle slov autora, obdivován. Zde Vachek poprvé narušuje tvrzení, že jediné dobré a správné umění vychází z lidu. V průběhu filmu je Strážnice rovněž dvakrát označena za Moravskou Hellas<sup>101</sup>, opět prostřednictvím reportérů. Poprvé přímo v úvodu, kdy je označení dokresleno záběrem na strážnický amfiteátr, podruhé pak v souvislosti s lidovou architekturou. Ve druhém případě užití tohoto označení Vachek používá stylizovaných záběrů. V zadním plánu jsou snímány domy zdobené slováckými ornamenty. V prvním plánu se objevují detaily nahých částí těl bratrů Saudků. Zaujímavé pózy a nahota evokují figury známé z antického umění.

Režisér prostřednictvím lidového umění ukazuje úpadek strážnického festivalu. Jako první je pro tento účel využita tradiční slovácká výšivka. Při návštěvě vyšivačské školy ve Strážnici vyplývá najevo, že dívky absolvující tuto školu nemají v budoucnu uplatnění. Záhy se však dovídáme, že výrobky této školy jdou na odbyt především v rámci mezinárodních folklórních slavností a dostáváme odpověď na to, proč je tato škola státem nadále podporována. Zde se objevuje první náznak průmyslovosti lidového umění.

---

<sup>100</sup> KAMENÍK, Miloš. 2008. Moravská Hellas a Spříznění volbou [online]. [cit. 24. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2008/moravska-hellas-a-sprizneni-volbou/>.

<sup>101</sup> Francouzský malíř Auguste Rodin při návštěvě jihovýchodní Moravy přirovnal Slovácko k helénskému Řecku.

Vachek také vyjíždí mimo Strážnici, aby našel další důkaz o úpadku a dobové deformaci lidového umění. Scéna, ve které reportéři natáčejí v Potomákově muzeu lidových krojů v Popovicích vyznívá tragikomicky, a to především díky Potomákovu proslovu o významu národního dědictví, který působí dojmem poplatnosti režimu. Dalším zástupcem lidového umění je lidové vypravěčství. Režisér pomocí stříhu usvědčuje několik lidových vypravěčů z komerčního využívání svého „umu“. Pro označení těchto příživníků navíc používá titulek „estrádní umělec“. Jako vykřičník je v této sekvenci využita výpověď dalšího místního vypravěče, jenž si je plně vědom amorálního chování svých kolegů, kteří se zaprodali pokleslé kultuře nemající s folklórem nic společného. Také do oblasti tradiční malířské lidové kultury pronikla komerce. Maléřečky vypráví o svém koníčku a životním poslání se značným patosem. Z jejich sebe prezentace lze cítit, že jsou zvyklé na tento druh vystupování a ze slovního projevu je patrný vliv dobového vnímání lidové kultury. Konkrétním příkladem průmyslovosti lidového umění se zde stávají výrobky maléřečky Sochorové určené zahraničním hostům. Vachek tuto ženu představuje pomocí dlouhého záběru, během něhož je její život předkládán takřka jako na „běžícím páse“. Další maléřečka podává důkaz o komerčnosti Strážnických slavností tím, že vypráví historii vzniku malované přenosné brány, kterou v průběhu slavností staví před dům z reklamních důvodů. S velkou oblibou jsou užívána prázdná slova o zániku lidové kultury kontrastující se skutečnou snahou některých sociálních herců o její zachování.

Vraťme se ještě k postavě Štěpána Potomáka. Režisér si tohoto muže vybral pro potvrzení své domněnky o úpadku lidové kultury, ačkoliv s deformací strážnického festivalu a komerčním využitím lidového umění nebyl přímo spojen, jak je tomu v případě mnoha dalších sociálních herců. Zde se dotýkáme problematiky etiky práce režiséra se sociálním hercem. Scéna, kdy Potomák předčítá z papíru své důvody, proč muzeum krojů založil, vzbuzuje divákovu emotivní účast. Ačkoliv předčítaná slova zní schematicky, stroze a naivně, v porovnání s projevem řady jiných sociálních herců spojených s lidovou kulturou se přece jen odlišují, a to tím, že Potomák neprojevuje zjištěnou lásku k lidovému umění. Jeho sbírky začaly vznikat již před druhou světovou válkou, což znamená, že zájem o lidovou kulturu nevycházel z dobové ideologie, ale měl mnohem hlubší kořeny. Potomáková slova o touze zachovat prvky lidové kultury pro další generace, pronesena velmi nešťastnou formou, nabývají platnosti v konkrétních činech,

kteře vřak pro záměr filmu nebyly podstatné.<sup>102</sup> Dalřím zobrazeným zástupcem lidového umění, kteřý není spjat s komerčním využitím folklórního festivalu, je Jořka Severín.<sup>103</sup> Ten hovoří o touze zachovat nejen lidový kroj, ale i lidovou píseň, a právě proto se jí věnuje. Z dalších záběrů filmu vyplývá, že jeho dcera je maléřka, což kontrastuje s nářky starých maléřek nad absolutním zánikem tohoto druhu umění.

Domorodým průvodcem filmu je strýc Lebánek. Provází reportéry strážnickým cirkusem. V průběhu filmu vyjde najevo řada skutečností, které z Lebánka dělají toho nejpovolanějšího průvodce, neboť v jeho postavě se zračí typ člověka, kteřý propadl ideologii doby a folklór začal vnímat jako možnost se zviditelnit. Lebánek začal skládat socialistické texty na staré melodie a byl rovněž účastníkem schůzí začátečníků z řad skladatelů „lidové písne“, čímž se vlastně od pravé lidové písne naprosto odtrhl. Vachek do této sekvence zařadil záběr Karla Plicky<sup>104</sup>, kteřý byl rovněž návštěvníkem folklórních slavností. Vytvořil tak další ironii v podobě kontrastu pojetí lidové písne. Lebánek také projevuje znechucení nad Potomákovou sbírkou, jeř je podle něj zbytečná. Při setkání s Jořkou Severínem se Lebánek začne zajímat o lidovou architekturu, neboť právě staví dům a chtěl by mít pěkný dům ve stylu „správného“ lidového umění. Vachek užívá pro postihnutí odklonu lidové architektury od své podstaty konfrontaci záběrů moderního domu zdobeného slováckými ornamenty a nevzhledné dřevěné boudy patřící původnímu obyvateli. Právě tento starý muž je metaforou zbytků autentického lidového umění. Z výře uvedených situací lze zkreslení Lebánkova vnímání lidové kultury jasně cítit. Závěrečná Lebánkova slova jasně potvrzují domněnku, že se ztratil v záplavě projevů protěřovaného folklóru a zároveň ukazují, že si je vědom komercializace strážnického festivalu. „*No dneska ve stáři už mňa to nebaví. Už to vidím, že to bola len taková horečka. Už to neberú jako že je to povinnosť, ale už to víc berú len pre také ľudí, kteřým poprejú,*

---

<sup>102</sup> Štěpán Potomák již za svého života půjčoval kroje, aby tak mohl podporovat udržování lidových tradic. Potomákovo muzeum funguje dodnes, nyní ho spravuje zakladatelův synovec. Muzeum je unikátní v tom, že poskytuje ucelený pohled na vývoj místního typu kroje, a to od konce 17. století.

*Informační prospekt Potomákova muzea krojů v Popovicích.* Obec Popovice, Potomákovo muzeum.

<sup>103</sup> Jořka Severín se už za svého života stal legendou. Svým zpěvem nejen uchovával lidovou píseň, ale také se zasloužil o její šíření mezi širší veřejnost. Oplýval rovněž znalostmi z dalších oblastí národopisu.

<sup>104</sup> Profesor Karel Plicka byl český etnograf, folklorista, hudebník, jeden ze zakladatelů pražské FAMU. Celý život zasvětil zaznamenávání mizejícího slovenského folklóru. Proslavil se především snímkem *Zem spieva* (1933). Svou pozornost vřak ve své tvorbě také upřel na Slovácko. Ve dvacátých letech natočil němý film o Velikonocích na Slovácku. V roce 1945 natočil film *Věčná píseň*. Tyto práce vřak neměly takový úspěch jako filmy venované Slovensku.

PTÁČEK, cit. 1, s. 40.



*aby si na tom vyrobili.*“ V závěrečné části filmu předkládá Vachek další projev komercializace folklórního festivalu. Tentokrát však upouští od jakékoli souvislosti s lidovým uměním, obrací se k údajům o množství prodaného jídla a alkoholu. Tím již plně akcentuje přízemnost významu folklórních slavností. Ve výsledku se tedy sama komunistická strana podepsala na úpadku strážnického festivalu a folklóru obecně. Při rozhovoru s kamenosochařem Andělem je pomocí stříhu zvukové stopy několikrát zopakováno, že sochy s tematikou folklóru byly po něm požadovány. Znamená to tedy, že nejen v písni, ale i v sochařství se mělo uměle a za každou cenu tvořit v duchu lidového umění, a tím se umrtvovala skutečná podstata tohoto druhu umění. Ředitel uherskobrodského muzea Pavelčík shrnuje krutou pravdu o stavu folklóru. *„Připadá mně to jako taková ta skapávající kráva, která už je v posledním tažení a už třepe těma paprčama. No a teď všichni se na ni vrhli, kdo ještě má ruky a nohy, aby z ní poslední kapku mlíka dostali a ona chudera už ani nedojí, jenom krev cedí...“*. Tato slova Vachek podtrhuje obrazem černocho strojícího se do slováckého kroje, lidé se s ním hromadně fotí. Prvky folklóru zde nabývají rázu pout'ové atrakce.

Vachek ve filmu zpochybňuje čistotu režimem protěžovaného lidového umění. Folklór, stejně jako lidové umění obecně, je odrazem lidové moudrosti, která zde byla zásahem politických zájmů narušena. Jinými slovy, lidová kultura je úzce spjata se svými tvůrci, a proto plně odráží stav jednotlivců, stejně jako společnosti. Vachkovi se díky tomu podařilo podat výpověď především o lidech spjatých s lidovou kulturou. K sociálním hercům však přistupuje spíše jako k materiálu pro potvrzení svého názoru, než jako k psychologicky prokresleným jedincům. Lidé žijící na Slovácku jsou tedy zastoupeni určitými typy. Vachkovi se podařilo rozehnat růžový oblak vznášející se nad oblastí jihovýchodní Moravy. Místní obyvatelstvo vylíčil bez idealizace a podal důkaz o tom, že zásah státu do této sféry způsobil deformaci tradiční lidové kultury. Řada lidí ze Slovácka se totiž začala přizpůsobovat oficiálně adorovanému obrazu zdejšího života.

Folklór je ve filmu zastoupen lidovou písní a hudbou, lidovým tancem a lidovým vypravěčstvím. Nejedná se však o jeho autentickou podobu. Velká pozornost je rovněž věnována lidovému umění v podobě výšivek, krojů, architektury či lidového malířství. Ačkoliv jsou tyto prvky národopisu užívány především jako důkazní materiál o jeho úpadku, nemůže být filmu odepřena jistá zásluha o „zakonzervování“ projevů lidové kultury v šedesátých letech dvacátého století. Film ve výsledku nevyznívá tak pesimisticky, jak se na první pohled může zdát. Pozitivním zjištěním je, že pod silným

nánosem povrchní lásky k lidovému umění se stále u jednotlivců objevuje její ryzí podoba. To naznačuje, že tradiční lidová kultura jako taková nezanikne, byť její forma v průběhu času prochází vývojem.

Ve filmu je užito přímého ukotveného oslovení v podobě rozhovorů či samotného projevu sociálních herců. Některé záběry nesou prvky snímání skrytou kamerou. Neukotvené přímé oslovení je zastoupeno hlasem shůry jak sociálních herců, tak herců v pravém slova smyslu. Rovněž jsou hojně využívány titulky, které glosují konkrétní situace a tím je ironizují. Jelikož je dokumentární film z velké části vystavěn dle observačního modu, uplatňuje se nepřímé ukotvené oslovení. Velmi důležitým prvkem je však rovněž nepřímé neukotvené oslovení, které se značně podílí na výsledné podobě filmu. Kritická rétorika filmu se vztahuje především na deformované pojetí lidového umění, parazitujících lidí na lidové kultuře a škodlivého ideologického vlivu socialistického státu. Jiří Menzel se o filmu *Moravská Hellas* vyjádřil takto: „*Mám dojem, že udělat zpověď s gaunerem tak, aby z jeho vlastního přesvědčení vyšlo najevo, že jím skutečně je, a převést to na plátno je ten nejsprávnější pranýř, jaký je možno udělat.*“<sup>105</sup> Vystihl tak podstatu snímku, který se v době svého uvedení setkal s negativním ohlasem a kvůli svému obsahu byl státem zakázán. Vachek po jeho natočení nesměl pět let realizovat vlastní látky.

---

<sup>105</sup> JANOUŠEK, Jiří. *3 ½ podruhé*. Praha: Orbis, 1969. s. 313. ISBN 11-009-69.

#### 4. ZÁVĚR

V práci jsem se zaměřila na dokumentární filmy Jaromila Jireše a Karla Vachka tematicky spjaté s oblastí Slovácka. Při zadávání práce jsem jako hlavní cíl stanovila popsání folklóru jako prvku užitého pro reflexi tehdejší politické situace. V průběhu bádání jsem však nabyla nového pohledu na vybrané snímky, což vedlo k tomu, že i samotný cíl práce se částečně změnil. Soustředila jsem se především na způsob, jakým oba režiséři uchopili téma slováckého folklóru. Abych mohla určit specifika režijních přístupů, podrobila jsem vybrané snímky analýze vycházející z teorie dokumentárního filmu. Při analyzování jsem sledovala konkrétní projevy folklóru obsažené ve filmech, přičemž z analýz vyplynula motivace jejich užití v rámci konkrétního filmu. Ve zkoumaných filmech je zachycen jak autentický folklór, tak jeho druhotná existence, folklorismus. Lidové umění je v analyzovaných filmech rovněž zastoupeno lidovou architekturou, malířstvím, výšivkami a kroji.

Zájem Jaromila Jireše o slovácký folklór započal při přípravách na natáčení hraného filmu *Žert*. V roce 1967 natočil první dokumentární film zabývající se slováckým folklórem. Konkrétně se zaměřil na průběh folklórních slavností ve Vlčnově, Jízdu králů. Při této příležitosti se poprvé setkal s vlčnovskými obyvateli, se kterými spolupracoval i následující rok při natáčení snímku *Žert*. Z Jirešovy tvorby je zřejmé, že našel v jihovýchodní Moravě a místních lidech zalíbení, jelikož hned v roce 1969 natočil tři analyzované krátkometrážní snímky. Právě toto je jeden z možných důvodů Jirešova setrvání u tématu folklóru, ačkoliv liberalizace režimu v té době poskytla mnohem větší svobodu při výběru témat. Dalším z možných důvodů je skutečnost, že právě prostřednictvím folklóru bylo možné se vyjádřit k politické situaci v zemi.

Film *Dědáček* je v úvodních titulcích věnován hlavnímu aktérovi a obyvatelům Vlčnova. Jedná se o jakousi předzvěst režisérova záměru, který se odráží v celkovém zpracování snímku. Jireš vytvořil portrét starého muže, kterého zachycuje v jeho přirozeném prostředí. Ve filmu je zaznamenána autentická podoba folklóru, a to zejména v podobě lidových písní. Autentičnost folklóru vyvozují z faktu, že se jedná o přímou komunikaci v rámci malého společenství, která není důkladně režírována, interpreti uměleckého projevu jsou zároveň jeho konzumenty a děje se tak v oblasti původu užitých folklórních jevů. Režisér tedy ve filmu zachycuje folklór proto, že je nedílnou součástí života místních lidí, a slouží tak k vykreslení hlavního sociálního herce. Z toho vyplývá, že Jireš výběrem tématu a žánru dokumentárního filmu podmínil způsob zachycení folklóru.

Znamená to tedy, že folklór je ve filmu zobrazen optikou rodinného života hlavního sociálního herce. Film se značně odlišuje od snímků zobrazujících státem protěžovaný folklór, kde dochází k jeho mísení s ideologickými hesly komunistické strany. Jireš se zaměřuje na zachycení folklóru v jeho čisté podobě. Oprošťuje se od politické roviny a svou pozornost zcela věnuje muži, který je nositelem folklórních jevů. Navrací se tak k pravé podstatě folklóru.

Ve filmu *Cesta do Prahy Vincence Mořtky a Šimona Peřla z Vlčnova l. p. 1969* Jireš přenáší prvky autentického folklóru do prostředí velkého města. Tím vytváří situaci, která se stává předmětem observace, na níž je vystavěn celý film. Folklór je zde zastoupen lidovou písní a příslovím. Ačkoliv se hlavní sociální herci ocitají v nepřírozeném prostředí pro folklór, můžeme hovořit o folklóru zachyceném ve filmu jako o autentickém, neboť sami sociální herci jsou zdrojem folklórních projevů. Jireš v tomto dokumentárním filmu tedy využívá slovácký folklór jako prvek kontrastující s městským prostředím. Mimoto folklór zde plní funkci komentáře určitých skutečností, zejména politické situace v Československu. Stejně jako ve filmu *Dědáček* přistupuje Jireš k folklórním jevům jinak, než ideologicky zabarvené snímky s touto tematikou. Film je oslavou folklóru, ale nestává se rovněž oslavou komunismu. Oba nositelé autentických folklórních jevů si uvědomují negativní stránku politické situace v zemi, a dávají tak najevo, že ne každý zástupce lidové kultury musí nutně být slepým podporovatelem režimu, jak mnohé socialistické snímky často předesílají.

*Tribunál* se od předchozích snímků značně odlišuje. Folklór je v rámci filmu použit jako prostředek k vykreslení minulé události. Jeho volba však nebyla nahodilá, jelikož úzce souvisí s tématem filmu. Ve filmu nejsou jasně rozeznatelné kontury slováckého folklóru, neboť se zde mísí se slovenským folklórem. Folklórní projevy jsou zastoupeny lidovou písní a texty lidových písní psané přímo v obraze. Písňe jsou však zpívané v nediegetické rovině pražským dětským sborem a psané texty obsažené v obrazech rovněž nejsou výtvořem lidového umění. Z toho vyplývá, že se nejedná o záznam autentického folklóru, nýbrž folklorismu. *Tribunál* se od výše uvedených filmů také výrazně odlišuje formální stránkou. Předchozí snímky byly závislé především na průběhu samotného natáčení a byl užíván kontaktní zvuk, kdežto *Tribunál* z velké části vychází z předem promyšlené koncepce vytvořené na základě zápisu rekonstruované události a zvuk je v kontrapunktu s obrazem. Stejně jako ve filmu *Cesta do Prahy Vincence Mořtky a Šimona Peřla z Vlčnova l. p. 1969* se folklórní jevy stávají prostředkem pro vyjádření nesouhlasu

s praktikami komunistického režimu, tentokrát však pouze prostřednictvím nepřímého neukotveného oslovení, nikoliv prostřednictvím sociálních herců. Pomocí filmových prostředků je dosaženo přímé konfrontace folklórních projevů s projevy komunistické strany. Folklór se zde stává součástí historické rétoriky, zároveň se stává prvkem filmu umožňující nepřímou kritiku praktik zástupců vládnoucí strany.

V analyzovaných dokumentárních snímcích se projevil Jirešův sklon k lyrismu, který se vyskytoval již v jeho dřívější hrané tvorbě. Rovněž lze cítit návaznost na experimentování s obrazem a zvukem mající kořeny v době studií na FAMU. V případě filmu *Tribunál* lze hovořit o tematickém propojení s hraným snímkem *Žert*. Ve filmu *Žert* je přítomnost folklóru podmíněna přímo scénářem. Hlavní postava je totiž spjata se Slováckem a děj filmu se rovněž odehrává v této oblasti. Způsob, jakým zde Jireš nakládá s folklórními prvky, se podobá jejich užití ve filmu *Tribunál*. Lidové písně, objevující se ve filmu v diegetické i v nediegetické podobě, jsou použity tak, aby vytvářely kontrast se vzpomínkami hlavního hrdiny. Kvůli útlaku komunistického režimu se pro něj stal folklór, který kdysi miloval, symbolem na něm spáchaných křivd. Záznam průběhu folklórních slavností slouží rovněž pro vykreslení deformace jejich podstaty, a připomíná tak některé pasáže snímku *Moravská Hellas*.

Karel Vachek při natáčení *Moravské Hellas* vycházel z osobní znalosti slováckého prostředí, na rozdíl od Jaromila Jireše však neměl předchozí zkušenosti z filmování s místními obyvateli. Právě v rámci natáčení tohoto filmu se začala utvářet jeho specifická forma výpovědi, která se plně rozvinula po nucené odmlce v jeho celovečerních dokumentárních filmech po roce 1989. Hlavním tématem jsou strážnické folklórní slavnosti. Přítomnost folklórních jevů je tedy podmíněna přímo tématem. Ve srovnání s Jirešovými filmy zde nalezneme mnoho odlišností. Především jsou projevy folklóru, či lépe řečeno folklorismu, užívány především proto, aby odhalily deformaci lidové kultury, stejně jako deformaci společnosti. Z toho jasně vyplývá, že se jedná o film zcela narušující dobové schéma pro zobrazování folklóru. Jireš ve snímcích *Dědáček* a *Cesta do Prahy Vincence Mořtky a Šimona Pešly z Vlčnova l. p. 1969* ukazuje folklór v jeho autentické podobě a filmy jsou vystavěny v duchu oslavné rétoriky. V dokumentu *Tribunál* jsou rovněž folklórní projevy nazírány optikou příznivce lidového umění a slouží pro odhalení bezpráví a absurdity vyskytující se v komunistickém režimu. Vachek od tohoto citově zabarveného vnímání folklóru upouští a přiklání se k rétorice kritické. Lidové umění se tak pro něj stává pouhou složkou filmu užitou pro doložení jeho domněnky. Autentický

folklór se ve filmu v podstatě nevyskytuje. Naopak zde nacházíme projevy folklorismu. Ten je zastoupen lidovou písní, vypravěčstvím, hudbou a tancem. Vachek se však neomezuje pouze na složky folklóru, pro svůj záměr užívá projevy lidového umění obecně. Zejména se ve filmu objevuje lidová architektura, malířství, výšivky a kroje. Experimentální podoba filmu odkazuje na Vachkovu předešlou tvorbu, která vznikla v rámci studia na FAMU. Vzhledem k tématu se nabízí srovnání s Jirešovým *Žertem*. Jireš užívá prvky folklóru ve službách narativu a argumentu, kdežto Vachek se k přímé argumentaci nikdy neuchyluje. Právě tato skutečnost činí z *Moravské Hellas* nadčasový snímek.<sup>106</sup>

Přes rozdílnost funkcí, které slovácký folklór ve výše uvedených snímcích plní, lze hovořit o jednotícím prvku. Stává se jím schopnost filmového média uchovat obrazy žitého světa. Díky tomu jsou folklórní jevy, ať v podobě autentického folklóru či folklorismu, „zakonzervovány“. Dokumentární filmy, které byly předmětem této práce, tedy podávají svědectví o podobě lidového umění či jeho vlivu na jiné oblasti kultury v minulosti.

---

<sup>106</sup> PTÁČEK, cit. 1, s. 51.

## LITERATURA

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. 90 s. ISBN 80-85883-72-4.

BERKA, Čestmír. *Emil Fill : zbojnícke piesne slovenského ľudu*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1980. 128 s.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha; Jihlava: Akademie múzických umění; Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004. 518 s. ISBN 80-7731-023-6.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Pohořelice: Levné knihy, 2008. 346 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HEJČOVÁ, Helena. Království za dobrý scénář. *Kino revue* 4, 1994, č. 15, s. 18.

JANČÁŘ, Josef. *Lidová kultura na Moravě*. 1. vyd. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2000. 373 s. ISBN 80-86156-31-1.

JANOUSEK, Jiří. *3 ½ podruhé*. Praha: Orbis, 1969. 331 s. ISBN 11-009-69.

JAROŠ, Jan. *Jaromil Jireš*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, 30 s.

KAMENÍK, Miloš. 2008. *Malý velký kapitalista* [online]. [cit. 9. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2008/maly-velky-kapitalista/>.

KAMENÍK, Miloš. 2008. *Moravská Hellas a Spríznění volbou* [online]. [cit. 9. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2008/moravska-hellas-a-sprizneni-volbou/>.

Karel Vachek. 2008. *Karel Vachek – Biografie* [online]. [cit. 20. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.karelvachek.cz/index.php?action=show&section=2&subsect=0>.

Karel Vachek. 2008. *Malíř Kamil Lhoták* [online]. [cit. 19. 12. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.karelvachek.cz/index.php?action=show&section=1&subsect=0&id=27>.

KOPANĚVOVÁ, Galina. Vzpomínky na Jaromila Jireše. *Film a doba* 47, 2001, č. 4, s. 178. ISSN 0015-1068.

KRÁL, Petr. Interview s Karlem Vachkem. O tom, jak to bylo a co tu je. *Film a doba* 42, 1996, č. 1-2, s. 29. ISSN 0015-1068.

KUNDERA, Milan. Můj přítel Jireš. *Illuminace* 8, 1996, č. 1 (21), s. 6 - 7. ISSN 0862-397X.

LAHODA, Vojtěch. *Emil Filla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. 747 s. ISBN 978-80-200-1538-9.

LEŠČÁK, Milan, SIROVÁTKA, Oldřich. *Folklór a folkloristika*. 1. vyd. Bratislava: Smena, 1982. 269 s. ISBN 73-107-82.

- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. 320 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- PAVLICOVÁ, Martina, UHLÍKOVÁ, Lucie. *Od folkloru k folklorismu*. 1. vyd. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici, 1997. 238 s. ISBN 80-86156-06-0.
- PROKOPOVÁ, Alena. 2x Karel Vachek. *Cinema* 17, 2007, č. 12, s. 101. ISSN 1210-132X.
- PTÁČEK, Luboš. *Nacionalismus a film. Morava ve filmu*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 184 s. ISBN 80-244-0552-0.
- PTÁČEK, Luboš. *Země, region, nebo provincie?. Morava ve filmu*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. 142 s. ISBN 80-244-0950-X.
- SIROVÁTKA, Oldřich. *Čítanka české lidové slovesnosti*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1992. 265 s. ISBN 80-210-0478-9.
- SIROVÁTKA, Oldřich. *Folkloristické studie*. 1. vyd. Brno: Etnologický ústav akademie věd České republiky, 2002. 197 s. ISBN 80-85010-31-3.
- ŠVOMA, Martin. *Karel Vachek etc.* 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 312 s. ISBN 978-80-7331-122-3.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *ILUMINACE* 10, 1998, č. 1, s. 14 – 18. ISSN 0862-397X.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd. Vimperk: Levné knihy, 2008. 435 s. ISBN 978-80-7309-573-4.



## **PRAMENY**

### **Písenné prameny (řazení dle abecedy)**

*Informační prospekt Potomákova muzea krojů v Popovicích.* Obec Popovice, Potomákovo muzeum.

SHAKESPEARE, William. *Sonety*. 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2009. 144 s. ISBN 978-80-242-2610-1.

VACHEK, Karel. Scénář filmu Moravská Hellas. In JANOUŠEK, Jiří. *3 ½ podruhé*. Praha: Orbis, 1969. s. 293 – 310. ISBN 11-009-69.

### **Analyzované filmy (řazení dle data vzniku)**

#### **MORAVSKÁ HELLAS**

ČSSR, 1963, 33 min

**režie:** Karel Vachek

**scénář:** Karel Vachek

**kamera:** Jozef Ort – Šnep

**střih:** Ludvík Pavlíček

**zvuk:** Benjamin Astrug, Lubomír Zajíc

#### **DĚDÁČEK**

ČSSR, 1969, 31 minut

**režie:** Jaromil Jireš

**námět:** Jaromil Jireš

**scénář:** Jaromil Jireš

**kamera:** Vladimír Skalský

**střih:** Vlasta Styblíková

**zvuk:** Zbyněk Mader

## **CESTA DO PRAHY VINCENCE MOŠTKA A ŠIMONA PEŠLA Z VLČNOVA L. P. 1969**

ČSSR, 1969, 30 min

**režie:** Jaromil Jireš

**námět:** Jaromil Jireš

**scénář:** Jaromil Jireš

**kamera:** Vladimír Skalský, Jan Ondrák

**střih:** Vlasta Styblíková

**zvuk:** Zbyněk Mader

## **TRIBUNÁL**

ČSSR, 1969, 14 min

**režie:** Jaromil Jireš

**kamera:** Vladimír Skalský

**střih:** Vlasta Styblíková

**zvuk:** Zbyněk Mader

## **Další citované filmy (řazení dle abecedy)**

### **Název, režisér, rok**

Černý Petr, Miloš Forman, 1963

Deník učitele, Vittorio De Seta, 1973

Hra na krále, Jaromil Jireš, 1967

Ještě svatba nebyla..., Jaroslav Mach, 1954

Křik, Jaromil Jireš, 1963

Malíř Kamil Lhoták, Karel Vachek, 1960

O něčem jiném, Věra Chytilová, 1963

Opera ve vinici, Jaromil Jireš, 1981

Pan Pelíšek, Karel Vachek, 1962

Sál ztracených kroků, Jaromil Jireš, 1960

Slnko v sieti, Štefan Uher, 1962

Spříznění volbou, Karel Vachek, 1968

Věčná píseň, Karel Plicka, 1945

Zem spieva, Karel Plicka, 1933

Zítřka se bude tančit všude, Vladimír Vlček, 1952

Žert, Jaromil Jireš, 1968

## SUMMARY

In my thesis, I focused on documentary films by Jaromil Jireš and Karel Vachek which are thematically linked with the area of Moravian Slovakia. I put an emphasis on the way both directors approached towards the theme of Moravian Slovakia's folklore. To determine the specifics of their style, the chosen films were subjected to an analysis that is based on the theory of documentary film. I was observing concrete manifestations of folklore contained in the mores and thanks to the analysis the motivations of their concrete use could have been traced. The analysis is theoretically supported by two works which deal with this specific type of cinema (*The Documentary, Another Cinema* by Guye Gauthier and *The Introduction to Documentary* by Bill Nichols).

In the Czech Republic the term folkore indicates folk literature, folk music, dance and theatre. The movies I examined show both an authentic folkore and its secondary existence, folklorism. In the documentaries, the folk art is also being represented by folk architecture, painting, embroidery and costumes.

Jaromil Jireš is the director of three documentaries examined by me, namely: *Dědáček*, *Cesta do Prahy Vincence Mořtky a Šimona Peřla z Vlčnova l. p. 1969* and *Tribunál*. The documentary *Dědáček* is a portrayal of an old man living in Moravian Slovakia. Jaromil Jireš captures him in his natural surroundings. The authentic form of folkore is being revealed in this documentary, particularly through folk songs. The folkore is shown in a perspective of the family life of the main, social character. In the other films *Cesta do Prahy Vincence Mořtky a Šimona Peřla z Vlčnova l. p. 1969* Jireš trasmits the elements of the authentic folkore into an urban area. The folkore is being represented by folk songs and proverbs here. In this documentary, the folkore is used in contrast to the urban environment. Above all, it stands as a commentary to certain realities. The last mentioned documentary by Jaromil Jireš *Tribunál* deals with the theme of the Moravian Slovakia's folkore in a more general way. It serves as a means to portray some past event, to reconstruct the past. However, there is no authentic folkore to be seen in this documentary but the folklorism in the form of folk songs and their writtent text which appears in the image.

*Moravská Hellas*, the documentary by Karel Vachek, focuses on the folk festival in Strážnice. The theme itself thus determines the presence of folklore phenomena. The usage of folklore in this documentary is to reveal folk culture's deformation and simultaneously, the deformation of whole society. The folklore is represented by folk

songs, storytelling, music and dance. Apart from folklore, Vachek also uses manifestations of folk art in general for his purpose, especially of folk architecture, painting, embroidery and costumes.

Despite different functions given to folklore in the above mentioned documentaries, there is an unifying element to be found after all. It is the ability of film medium to preserve the images of the lived world. The documentaries as the object of interest in this thesis thus provide the viewer with the testimony of folk art or its influence on other cultural areas in the past.

## ANOTACE

**Autor:** Veronika Stašková

**Katedra:** Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Fakulta:** Filozofická

**Název diplomové práce:** Slovácký folklór a jeho funkce v dokumentárních filmech Jaromila Jireše a Karla Vachka

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

**Počet znaků:** 74 185

**Klíčová slova:** dokumentární filmy, folklór, Slovácko, Jaromil Jireš, Karel Vachek

Práce se zabývá dokumentárními filmy o slováckém folklóru režisérů Jaromila Jireše (*Dědáček, Cesta do Prahy Vincence Moška a Šimona Pešla z Vlčnova l. p. 1969, Tribunál*) a Karla Vachka (*Moravská Hellas*). Analyzuje způsob zobrazení folklóru a jeho funkci ve vybraných filmech. Analýzy vycházejí z teorie dokumentárního filmu Guye Gauthiera a Billa Nicholse. Pomocí výsledků analýz lze určit specifika režijních přístupů obou režisérů ke stejnému tématu.

## ANNOTATION

**Author:** Veronika Stašková

**Department:** Department of Theatre, Film and Media Studies

**Faculty:** Philosophical

**Title of the thesis:** Folklore of Moravian Slovakia and its role in documentary by Jaromil Jireš and Karel Vachek

**Supervisor of the thesis:** Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**Number of characters:** 74 185

**Key words:** documentary films, folklore, Moravian Slovakia, Jaromil Jireš, Karel Vachek

The focus of this thesis is on Moravian Slovakia's folklore which can be seen in documentary films by Jaromil Jireš (*Dědáček*, *Cesta do Prahy Vincence Mořtky a Šimona Pešly z Vlčnova* l. p. 1969, *Tribunál*) and Karel Vachek (*Moravská Hellas*). In these chosen films, it analyzes its portrayal and function. The analysis is based on the theory of documentary film by Guy Gauthier and Bill Nichols. The results of the analysis help to define the specific approach of both directors towards the same topic.