

KAŽDODENNOST JAKO STAVEBNÍ PRVEK AUTENTICITY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU: O SPOLEČNÝCH CESTÁCH VĚDCŮ A FILMOVÝCH TVŮRCŮ

Martin Štoll (Katedra mediálních studií, Institut komunikačních studií a žurnalistiky,

Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Praha)

Studium každodennosti a všednodennosti je dlouhodobě doménou etnologie, sociokulturní antropologie, sociologie a historie. Cílem této studie je rozšířit výzkumné pole také do vizuální antropologie, filmových a mediálních studií, a to zkoumáním audiovizuálních reprezentací každodennosti. Autor vychází z teze, že v případě **audiovizuálních děl hraje tvůrčí práce s „kulisami každodennosti“ klíčovou roli nejen ve výstavbě díla, ale má zejména výrazný podíl na celkové autenticitě¹, kterou pak působí na recipienta.** Text se metodologicky opírá o pojmový aparát historického výzkumu, který je inovativně aplikován na analýzu tří filmových děl. Jde o tři české dokumentární filmy, které vznikly v letech 1967–1969 a jejichž vizualizace všednodennosti není pouhou ilustrací, jak je běžné v dnešní mainstreamové televizní dokumentaristice, ale je rovnocenným stavebním kamenem s ostatními výrazovými prostředky.

Klasici vizuální antropologie Jean Rouch a Paul Hockings v roce 1973² deklarovali, že „film, zvuk a video pásek jsou dnes nepostradatelné vědecké zdroje“. Argumentovali tím, že „poskytují spolehlivé údaje o lidském chování, které nezávislí výzkumníci mohou analyzovat“, a že „nezávisle na jazyce“ zachovávají „unikátní rysy našich měnících se životních cest“ (Hockings 1973–2003: 603). Od té doby se mnohé změnilo, nicméně podstata schopnosti filmu/audiovizuálního záznamu věrohodně zachycovat předkamerovou skutečnost je stále táž.

Jsem si vědom toho, že současné myšlení o filmu nevnímá non-fikční tvorbu jako čistý záznam skutečnosti a že naopak přisuzuje dominantní roli stylizaci zobrazované skutečnosti, a to i v klasických, zdánlivě observačních etnografických filmech. Tato stylizace je dána už technickými determinanty, ale zejména pak autorskými cíli, stavbou narativu a natáčecími postupy (opakování situací, „hra“ sociálních herců na kameru apod.). Do toho v současné době vstupují kontexty intertextuality a transmediality, praktické důsledky konvergence médií jako takových a s nimi spojený nárůst participace i interaktivity současných děl, resp. filmových a mediálních

produktů. Pro účely tohoto zkoumání mám ale za to, že je třeba nezavrhovat předchozí přístupy a vrátit se **k paradigmatu filmového záznamu jako především (nikoliv pouhého) nosiče věrohodné informace a konzervy reality.** O něm se hojně diskutovalo v 50. a 60. letech 20. století, tedy v době, kdy antropologové a filmaři začali nacházet společnou řeč. Z této doby jsem také vybíral analyzovaný materiál, abych se nedopouštěl ahistorického přístupu. Beru to též jako návrat k podstatě.

Mojí premisou tedy je, že **každý natočený okamžik** (filmové políčko, televizní půlsnímek, vteřina digitálního záznamu) **má svoji dokumentační hodnotu.** Filmový/audiovizuální nosič/materiál sám o sobě je od okamžiku expozice nosičem dat – o krajině, světle v ní, tvářích, postavách a jejich pohybu v prostoru, o jejich oblečení, věcech denní potřeby, ale i o způsobu mluvy a chování. Proto je možné audiovizuální nástroje zapojovat do vědeckého výzkumu i do didaktických a terapeutických postupů (Štoll 2019) – neboť možnost „ukázat“ bývá intenzivnější než totéž „řci“ (Young 1973: 103). Síla však netkví v záznamu samotném, nýbrž ve čtenářově/divákově interpretativním čtení. Divák jej porovnává s vlastní životní i diváckou zkušeností a vyhodnocuje jako pravdě či nepravdě-podobný. A to i v případě inscenace s herci – i umělecká pravdivost hraného filmu je podmíněna celkovou pravdě-podobností prostředí i jednání postav. Při sledování snímku *Marečku, podejte mi pero* (1976, režie Oldřich Lipský) si starší diváci porovnávají své osobní zkušenosti s módou, jídlem, školními lavicemi, chováním učitelů, prostředí v továrně, ulic, aut i domů 70. let, zatímco pro mladší je tentýž film databankou autenticky pořízených záběrů, jakýsi dokumentační průhled do období normalizace. Význam českými kritiky nejoceňovanějšího československého filmu *Marketa Lazarová* (1967, režie František Vlácil) je mj. tvořen zcela pravděpodobnou, až uhrančivou autenticitou všech zobrazených dimenzí života ve středověku.

Svoji dokumentační hodnotu má i každý záběr, každá scéna a samozřejmě každý film jako celek.

S rozšiřováním tohoto zorného úhlu se rozšiřují i vrstvy dokumentace, neboť ve stavbě filmu je implicitně archivována např. dobová konvence stavby snímku, žánru, svědectví o mistrovství/nemistovství tvůrců, způsobu líčení hereček, svícení scén, tempu apod. Zároveň je každé dílo konzervou dobových klíše a stereotypů, ale i zobrazovacích stylizací a modelací reality té doby. Velmi zjednodušeně lze říci, že u **dokumentárního filmu jako druhu kinematografie patří autenticita a pravdivost k jeho rodovým znakům**, ať už pravdivost a autenticita v sobě zahrnují i všechny sebestylizační nánosy. Pro záměr mého textu je třeba zdůraznit, že zatímco dobové reálie (oblečení, uspořádání bytu apod.) jsou v hraném filmu spíše vedlejším a podpůrným elementem autentičnosti, u dokumentárního filmu jde o zcela plnohodnotnou složku, podílející se na účinku věrohodnosti a autentičnosti.

Jedno stáří, jedna doba – tři filmy, tři autoři, tři přístupy

V dnešním běžném televizním dokumentu jeho hrdinové stále něco vaří, někam chodí, jezdí autem, nakupují. Ale jsou to často jen „situace pro situace“, aby „se něco dělo“, aby to nebyl „jen“ rozhlasový pořad postavený na slově, když už televize disponuje obrazem. Takto prezentovaným akcím se v televizní hantýrce říká „ilustrační záběry“, neboť jen ilustrují možný život protagonistů; je to stylizace, je to rekonstrukce, je to hra na všední realitu pro kameru. Neposouvají vyprávění, nenesou další významy, nejsou tzv. nosné.

Proto jsem pro analýzu vybral tři snímky, které se složkou všednodennosti a každodennosti pracují jinak – jako s jedním z hlavních stavebních prvků. Jejich výběr koresponduje se zvoleným paradigmatem: pocházejí z konce 60. let 20. století, kdy filmová vizualita v českém dokumentárním filmu nabyla na intenzitě, reprezentují tři rozdílné autorské přístupy k témuž tématu (stáří a konce života), zároveň jsou však stejně dobově podmíněné. Dále jsou to filmy natočené na černobílý filmový materiál (ačkoliv dva z nich vznikly pro televizi) a principiálně jde o autorská solitérní díla. Smyslem výběru je jejich vzájemná porovnatelnost a kontextuální návaznost na tehdejší teoretická východiska filmové teorie a vizuální antropologie.

Respice finem (1967)³ natočil v produkci Krátkého filmu klasik českého dokumentu Jan Špáta⁴ a je patrně jeho tvůrčím vrcholem. Pojednává o životě starých žen dožívajících na východočeské vesnici v roubených

chalupách s doškovými střechami, naplňující čekání na smrt rutinním vykonáváním úkolů všedního dne, a vyprovokovány autorem bilancující před kamerou své strastiplné životy. Samotný název je mementem, a zároveň i poselstvím životního přístupu režiséra. Je to snímek, v němž je stručný a věcný komentář pouze na jeho začátku a pak stojí na velmi intimních výpovědích žen a na zachycení stejně intimních životních situací – například situace posledního pomazání. Jeho vyprávění stojí na pronikavé kompozici obrazu, reálných zvuků a hudby, která je tvořena pouze smyčcovým hudebním tělesem.

V průběhu roku 1968 realizoval v Československé televizi svůj snímek *Císařští poddaní* (1969)⁵ jeden z nejvýraznějších televizních publicistů a dokumentaristů „Pražského jara“ Jindřich Fairaizl.⁶ Esejisticko-kritickou metodou před kamerou promýšlí úděl starých občanů, o něž se socialistická společnost nedokáže postarat jinak, než zavřením do domovů důchodců, v nichž přicházejí o vše, včetně své důstojnosti.⁷ Sám Fairaizl na začátku i na konci filmu stojí před kamerou a mluví do ní, občas je vidět s mikrofonem, jak zpovídá své respondenty. Častý komentář je ryze jeho autorským i občanským postojem, sám jej také čte. Na rozdíl od předchozího filmu je to žánrově publicistika, která však svojí vizualitou a autorovým smyslem pro dramatickост zasahuje hluboko do filmového dokumentu.

A v témže roce 1969 dokončil Rudolf Adler⁸, toho času v prezenční vojenské službě ve studiu Českého armádního filmu, koprodukční snímek Československé televize a finské Oy Yleisradio nazvaný *Ztišení* (1969).⁹ Jde o pomalu plynoucí svědectví o „zastaveném čase“ na malém ostrově Jurmo ve finském Archipelágu (souostroví Ålandy), z něž postupně odcházejí obyvatelé a zůstává sedm posledních starousedlíků udržujících stoletou tradici rybářů a bojujících o poslední zbytky všedních dní, které jsou jim vyměřeny. Film je minimalistický – bez jediného slova mluveného komentáře, pouze se třemi krátkými texty v obraze a dvěma finskými výpověďmi obyvatel, aniž bychom ale viděli jejich synchrony, tedy „mluvící hlavy“. Je to ryzí obrazově-zvukové vyjádření, stojící na fotograficko-estetických kvalitách kamery, nejobyčejnějších reálných zvucích a komponované i autenticky zachycené hudbě. Autor vypráví působivě pomalým tempem, kterým posiluje pocit čekání, přežívání, až smíření.

A protože nejde jen o pouhé záznamy prostředí, nýbrž o dokumentární **dramatická díla**, můžeme analyzovat různé sdělovací postupy a vyjadřovací metody každého z nich. Právě tito tři autoři překročili onu hranici, kdy se dokumentačnímu (deskriptivnímu) materiálu vtiskne autorský záměr, čímž se z dokumentačního díla stává dílo dokumentární,¹⁰ s aspirací na umělecký účín.¹¹

Abychom se však nerozbíhali do nejrůznějších společenských věd, pokusíme se pro náš účel naopak odmyslet si všechny (technické, historické, politické, mediální, estetické...) kontexty a pracovat jen s tím, co zbyde: s co nejsurovějším materiálem: s předivem záběrů, vazeb mezi nimi, scén s jejich pointami, vyprávěním paralelním i asociativním – tedy velmi komplexním celistvým výzkumným materiálem, který pomůže odhalit, **JAK autoři funkčně zapojili všednost a každodennost do svých filmů.**

Složka „každodennosti“

Jsem si vědom estetických, filozofických a uměnovědných zkoumání filmových teoretiků a estetiků (Michalovič – Zuska 2009), zejména v oblasti působnosti obrazu (Aumont 2005; Deleuze 2000, 2006), nebo fotografie (Baran – Baran 2007). Každodennost ve vazbě na obrazové sdělení v různých kontextech zpracovali i filmoví historici (Klimeš – Wiendl 2017; Česálková 2014, 2015) vizuální antropologové (Valkola 2004; Soukup 2016), a dokonce i samotní filmaři (Petráň 2011; Moulis 2016). Inspiračním zdrojem pro náš přístup nám však bude alespoň zlomek bohaté a rozvinuté tradice zkoumání každodennosti 20. století historiky, filozofy a kulturními antropology, která poskytne řadu pojmů a přístupů, jež se pokusíme inovativně aplikovat a hledat paralely.

Velmi zjednodušeně řečeno, koncepty analýz každodennosti vyrůstají ze dvou základních zdrojů: z filozoficko-sociologických kořenů¹² a z historiografických a kulturněantropologických přístupů v promýšlení např. kulturních dějin.¹³ Ačkoliv **my zde nezkoumáme každodennost jako takovou, ale jen její obraz, resp. audiovizuální vyjádření**, lze vyjít z tezí těchto škol a hledat podobnosti. Na plátně či na obrazovce prezentovaný všední, každodenní život je samozřejmě jak „žitým a přirozeným světem“ (E. Husserla, rozvinutý Alfredem Schützem), „fakticky prožívanou každodenností jako způsobem života“ (M. Heideggera), „volným časem“ (J. Dumazediera), a to i s prvky bizarnosti, absurdity a „karnevalizace“ (M. M. Bachtina).

Filozof, sociolog, historik i filmař se potýkají při zkoumání každodennosti s podobnými problémy. Jedním z nich je hrozící (stereo)typizace. Tak jako jednostranně zaměřený historik může protežováním svého přístupu a zkoumáním stále týchž materiálů proměnit neobyčejné v typické, a až zavádějící, může filmař opakující se volbou téhož prostředí nebo situací typičnost proměnit ve stereotypičnost. Ta se může zvrhnout v řemeslnou rutinu a machu (všichni herci mají chalupu, všichni vaří, jezdí autem apod.), až se tyto situace zcela vyprázdní do pouhé ilustrace, jak bylo řečeno výše. Přitom autorovi nezbyvá nic jiného než z reality vybírat, co považuje za typické. Hledá do svého filmového tvaru jednotlivé prvky z prostředí hrdinů (byt, dům, zahrada, roubenka, kancelář, sklípek apod.) a věci denní potřeby (nůž, počítač, činky apod.) a buduje před očima diváka jejich svět. Zde se nabízí využít pojmu historičky Mileny Lenderové „kulisy každodennosti“, tedy „svět, který je kolem“ (Lenderová – Jiránek – Macková 2009: 17), a rozšířit ho o nové spojení „rekvizity každodennosti“ pro označení všech viditelných předmětů obklopujících kamerou zkoumaného člověka-objektu. Ať už to je kříž nad postelí umírající ženy, růženec v *Respice finem*, nůž krájející skývu chleba v úvodní titulkové pasáži *Císařských poddaných*, nebo mořem poházené zbytky lodí a všednodenních artefaktů na finském ostrově ve *Ztišení*.

Za velmi inspirativní považuji souhrnnou definici každodennosti českého historika a didaktika Petra Sedláka.¹⁴ Nalézám v ní mnohá styčná pole s filmovědoku-mentárním uchopením každodennosti:

a) dokument zobrazuje „bezprostředně prožívaný svět“, neboť autenticita prožívaného života před kamerou patří k jedné z hlavních kvalit dokumentu jako takového;

b) dokument představuje člověka v prostředí „omezeným jeho tělesným bytím, svázaným s plynutím času a vpletený do sítě sociálních vztahů, jež je utkána z významů“, na základě kterých autor často staví svůj příběh;

c) dokument velmi často představuje své hrdiny v každodenním prostředí a situacích, jež jsou „jedinou možnou půdou, na které je nám dáno žít, jednat, myslet, vztahovat se ke světu a utvářet svou osobnost“. Natáčení myšlenek, jednání a projevů jedinečnosti osobnosti je nejčastějším nástrojem filmaře při vytváření reprezentace svého hrdiny;

d) dokument velmi často využívá principy repetitivity, „činíme tak periodicky a ustavičně“, a pracuje s určitý-

mi jednáními jako s vracejícími se motivy, někdy právě na nich buduje svůj tzv. dramatický oblouk. Přitom tématem filmu samotného často bývají právě touhy, představy a potřeby hrdinů, kteří za nimi buď cílevědomě jdou, nebo jich naopak nemohou dosáhnout: „úplně saturovat tyto potřeby se nám ale nikdy nepodaří, neboť nelze zcela překonat bezprostřední odpor okolní reality“;

e) dokument nepracuje s „kulisami“ a „rekvizitami“ samoúčelně, ale snaží se jim jak ve struktuře filmu, tak ve vztahu k hrdinům vetknout různé významy: „Je to ale opět naše každodenní realita, v níž a pro níž upínáme významy do nadčasových příběhů, abychom se jejich prostřednictvím identifikovali s tím, co přesahuje naši smrtelnost, a dali tak smysl našim životům jako celku.“ Právě vztahování se k čemukoliv, co člověka přesahuje, pak odlišuje dokument od publicistiky nebo zpravodajství a otevírá cestu k uměleckému účinu. To je příklad všech tří vybraných filmů.

Každodennost prostředí

Opuštěný ostrov – chalupy v Podkrkonoší – domov důchodců nebo ulice. To jsou „kulisy“ životů filmových hrdinů a hrdinek a mají klíčovou vazbu na jejich život. Prostor samotný je v každém z filmů součástí tématu pouze v různé míře – na finském ostrově se prolíná s tématem tak těsně, až „hraje hlavní roli“, české roubenky jsou důležité, ale jen jako spoluvůrce soukromí a intimity žen, a domov důchodců s ulicí jsou jakýmsi obecnými kulisami, v kterých lze hovořit o tématu. Sedlák (2013: 147) mluví o „tělesnosti“,¹⁵ která se však netýká pouze fyzická, ale také bezprostřední reality, v níž jsou „lidé neodvolatelně fyzicky zakotveni“ a odkud „se nemohou tělesně během svého života [...] nijak vyvázat“. Poukazuje dokonce na „odpor každodennosti“ (tamtéž: 148), tedy na „psychické a fyzické napětí v momentální konstelaci vztahu subjektu a všudypřítomné vnější reality“, které může vytvářet až heideggerovskou „fundamentální úzkost“. Ne každý žije v souladu se svým prostředím a vzájemné působení prostředí a osobnosti může být zdrojem dramatického konfliktu, vhodným pro literární nebo filmové dílo.

Znalost životního prostoru je jak pro vědce, tak pro filmaře nepominutelná podmínka pochopení života v něm. Není-li jasné, kde nebo v čem hrdina žije, snižuje se naděje, že čtenář studie nebo divák filmu příběhu porozumí, natož aby se s hrdinou ztotožnil či do něj vcítil. Tři vy-

brané snímky pracují s prostorem každodennosti svých hrdinů a hrdinek přirozeně a přitom na různých stupních komplexity.

Nejkomplexněji se podařilo prostor představit Rudolfu Adlerovi ve *Ztíšení*, který byl však determinován rozlohou finského ostrova. Film otevírá titulky: „*Jurmo je jeden z nejjihnějších obydlí ostrůvků ve finském Archipelágu. Je podlouhlého tvaru, asi šest kilometrů dlouhý a ve střední části dva kilometry široký. Žije na něm daleko od kontinentu sedm posledních obyvatel, kteří se žijí hlavně rybolovem.*“ Následuje celkový záběr na prázdnou krajinu, další na daleký strom, další na moře. Ve zvuku se vzdáleně začínají ozývat ptáci. Vidíme detail trosky trupu lodi na pobřeží a kosti zvířete. Kolem rozbořeného mlýna prochází člověk. Úvodní pasáž tak zřetelně vymezuje prostor samoty a vykořenění, v němž ale také žijí lidé. V průběhu snímku přechází kamera z exteriérů pobřeží do interiérů lidských obydlí, čímž vzniká přirozený kontrast. Zde je navíc posílen tím, že svět vně domova je představen jako bezútěšný, plný kamení, holých stromů, vraků a různě pozapomenutých lidských výtvarů (valník, kotva, rozbitá okna, prázdné plechovky od alkoholu apod.). Působí až apokalypticky. Zato uvnitř je teplo (lidé mají lehčí oděvy), vidíme s každodenností spojené předměty jako stůl, židle, talíře, pec na pečení chleba, lopatu na jeho sázení, bidlo, ošatky nebo okov, ale i dýmku, funkční televizor a gramofon. Tyto dva světy se téměř neprolínají, snad jen tím, že občas někdo vyjde ven pověsit prádlo na šňůru. Za velmi zdařilou lze považovat scénu, kdy kameraman sedí v houpacím křesle a natáčí subjektivní pohled člověka, jak vnímá ztichlou místnost při tomto pohybu. Rekvizita každodennosti je tu nejen funkčně využita, ale inovativní filmový nápad přináší prostoru nový rozměr. Je to dlouhý záběr, který však neprezentuje nudu ani čekání, ale spíše smíření, klid a vyrovnanost s osudem.

Špatův film *Respice finem* se spíše než na prostředí samotné zaměřil na osudy žen skrze jejich výpovědi, nicméně s ním pracuje s jako přirozenou součástí jejich života. Ženy bydlí v chaloupkách na kraji vesnice, mají nadýchané kanafasy na dřevěných postelích, sošku Ježíše Krista nad postelí, drží ve vrásčících rukách své modlitební knížky nebo růžence, zadělávají kopistem těsto v díži, na polici stojí hmoždíř, opálka, žena drtí něco v pernici, u kachlových kamen stojí přidavačka. Staré dámy nosí fěrtochy a papuče. Na došky přší a z jejich konců kape

voda. Špáta sám k tomu řekl: „Silně jsem vnímal útulnost těch světnic a dobřela vydrhnutých podlah. Vůně tím mýdlem navoněných světnic mě ve vzpomínkách provázela celým životem. Když jsem byl třeba v Americe a řeklo se slovo domov, zjevila se mi venkovská světnice s nízkým stropem, kamna s lavicí a kamnovcem...“ (Špáta 2002: 101). Z dnešního hlediska je to unikátní etnografický průhled do života na Náchodsku, téměř simuluje návštěvu národopisného muzea, přitom je ale autentickou realitou Československa roku 1967. Autentičnost tohoto prostředí byla základním předpokladem, aby osudy zde žijících žen byly věrohodné, uvěřitelné a emočně silné. Díky těmto „rekvizitám“ autor pozval diváka nejen do jejich domovů, ale do jejich intimního světa, jejich myšlení, pochyb, radostí a moudrosti.

Proti oběma filmům s prostředím zcela jinak pracuje Jindřich Fairaizl v *Císařských poddaných*. Nestaví jeden prostor, naopak se snaží postihnout téma stáří z mnoha úhlů. Lze těžko srovnávat soukromí v domově důchodců nebo u starého člověka doma či „domov“ bezdomovce na ulici. Nicméně tato tři základní prostředí autor buduje velmi invenčně a opět je zaplňuje různými „rekvizitami“. Domov bývalé učitelky klavíru, staré ženy, dcery zpěváka Národního divadla Bohumila Benoniho a herečky Hany Benoniové, je typický městský byt, zařízený starosvětsky, s těžkým dřevěným nábytkem. Ona mluví na kameru, stojí ve svém pokoji a je hrdá, že se nezpronevěřila sama sobě. „Z majetku nezbylo nic. Já jsem nebyla spolumajitelka. Nikdy. A otec mi peníze nedal. Dával mi pouze apanáž, on byl strašná držgrešle, můj otec. Nemám nic, jen co si vydělám. A mně to nevadí. Nikdy jsem od nikoho nic nechtěla. Všechno jsem ztratila, ale čest jsem neztratila!“. Fairaizl střídá pouze dva typy záběrů – na stojící hrdinku a velký detail starých rukou hrajících na klaviatuře. Těmito krátkými intermezzy odděluje výpovědi od sebe, a zároveň drammatizuje. Celkový prostor je vymezen pouze jedním obrazovým celkem a jedním detailem. Nebo dále: domov důchodců, několikaposchodová novostavba, kam téměř násilím přesídlili staré muže a ženy z předchozího bezbariérového místa, je představen jako vězení. Jsou tu mříže, dlouhé chodby, lidé stojí na balkonech. To není ani analogie, to je přímočarost sama. „Nežije se jim v tom dobře. Na pohled to vypadá hezky. Není to pro ně,“ říká autor v komentáři. A paní v malém pokojíku navazuje: „Dyť jsme jako v kriminále. Tam to bylo lep-

ší. Tam jsme před snídaní seděli na lavičce.“ Vrcholem absurdity je autorův rozhovor s mužem bez jedné nohy, který se neobejde bez kolečkového křesla, ale který je umístěn do nejvyššího patra bez výtahu. A třetím prostorem je ulice, kterou autor sleduje nejčastěji dlouhým objektivem – je to opět autentický obraz pražských ulic konce 60. let, a to se zaměřením na staré občany, kteří táhnou tašky, jsou zmateni na přechodech, ztrácejí se v davech lidí a aut, nebo bezcílně bloumají či jen vybírají odpadkový koš.

Všechny tři filmy budují a) jiný prostor a b) budují ho jinak. Zatímco *Ztišení* představuje uzavřený konkrétní svět, *Respice finem* staví nekonkrétní místo (není to jedna vesnice), ale provázané jedním typem „kulis“ a „rekvizit“. Pro *Císařské poddané* není místo tak důležité, naopak ve snaze o komplexní postižení problému jich volí spoustu, a to i ve vzájemném kontrastu.

Každodennost jednání

Zatímco venku bučí býci přivázaní na řetězu, v ostrovní chatrči se připravuje chleba. Žena válí těsto, sází ho do pece. V tutéž chvíli muž plete rybářskou síť. Žena otevírá pec, vyjímá bochníky, ze kterých se kouří. Slyšíme hudbu z harmonia, připomínající chrámovou hudbu. Přes bílou prolínačku se za zvuku ptáků přesouváme do ztichlého dřevěného kostelíka a sledujeme, jak kamera se v ruce kameramana přibližuje k malému oltáři, který však stojí před velkým oknem, takže scénou proniká intenzivní světlo. Slyšíme kameramanovy kroky na dřevěné podlaze.

Takto Rudolf Adler pracuje s jednou z nejtypičtějších činností svých hrdinů: pečení chleba a pletení sítí. Pouhou skladbou záběrů a významově nosnou hudbou i zvýrazněnými přirozenými ruchy dosahuje nejen představení činností samotných, ale staví je do kontrastu, a prolnutím do kostelíka čapkovsky povyšuje práci na modlitbu. A to vše beze slov. Je to krystalicky čisté filmové přemýšlení, v němž se funkčně kloubí prostředí s činností, resp. jednáním filmových hrdinů.

Ani historici, ani kulturní antropologové či etnologové se při studiu každodennosti neomezují pouze na popis a historický vývoj prostředí a předmětů denní potřeby. „Kulis“ a „rekvizity“ ožívají jejich používáním, činnostmi, které se v těchto kulisách a s těmito rekvizitami odehrávaly. Oprávněně vnesl kněz, historik, filozof a sociolog Michael Certeau do zkoumání odívání, stravování či

bydlení základní otázku, **proč** tak lidé činili, a apeloval na studium „praktik a životních strategií jedinců realizovaných v každodenních všedních situacích, tedy jako projev dobového zaujímání a přebírání sociálně žádaných, resp. nekonformních norem, postojů a hodnot, trendů apod.“ (Sedlák 2013: 132) Zde má dokumentární film doširoka otevřené pole působnosti, neboť je **svědkem** každodenních i výjimečných situací člověka a na otázku „proč“ se může zeptat svých hrdinů přímo. Jde vlastně také o typickou otázku sociologa-filmaře, jak ostatně dokazují anketní filmy 60. let – např. film *Proč?* (1963) Evalda Schorma o klesající porodnosti.

Důležitým aspektem těchto činností jak pro vědce i filmaře je vazba na **časovost**. „Repetitivnost, opakování a rutinizace činností“ byla základním východiskem studia pro Alfa Lüdkeho, což Sedlák rámuje rozdělením časovosti na „cyklické a lineární plynutí času“. Píše: „Každodenní pohyb odvíjející se jakoby v kružích je základním stabilizačním zdrojem, neboť dodává existenci člověka uklidňující rytmus, nakolik jej rutina a stereotyp zároveň utvrzují v jeho dosavadní znalosti a zkušenosti. Takto rytmizovaný člověk je schopen si vytvářet pravidelné návyky a strategie, byť tak v každodenní praxi činí spíše automaticky a nereflektovaně, dalo by se říci cestou nejmenšího odporu.“ (Sedlák 2013: 149)

Opakované představování těchto činností je jeden z hlavních nástrojů výstavby motivu filmového vyprávění. Ve *Ztišení* se v průběhu filmu vracíme ke starci, který se šine do stodoly s těžkým kýblem, a stává se tak leitmotivem námahy i pomalu ubíhajícího času. Nebo výše zmiňovaný autorský nápad natáčet místnost z rytmicky se houpacího křesla vytváří právě efekt „uklidňujícího rytmu“ a utvrzuje diváka ve smířeném permanentním klidu a míru soužití ostrovanů. V *Respice finem* ženy sice činnosti neopakují, ale zabývají se těmi nejobyčejnějšími pracemi jako metení zápraží pometlem, drcení v hmoždíři, kosení trávy, sbírání kletí, krmení kozy, ale také „volnočasovým“ mazlením se psem nebo pro ně duchovně podstatným modlením. Tato soustava činností dohromady je skládkou každodenních rutin, opakujících se s železnou pravidelností. Tyto činnosti svojí „nevýjimečností“, tj. i prvoplánovou „neatraktivitou“, sestavují divákovi obraz žité každodennosti v cyklu času. Odkazuje k němu i rámování filmu, tvořené na začátku rakví vynášenou z domu a otevřeným prázdným hroben na samotném konci. U *Císařských poddaných* se

s cykličností nepracuje, neboť se neodehrávají v jednom prostředí. Výrazným, opakujícím se motivem filmu je však shon a ruch pražských ulic, v nichž kamera vyhledává téměř skrytou kamerou staré lidi v různých, ne příliš lichotivých situacích. Tato zdánlivá ilustrace však má svoji pointu – vrcholí v lidové jídelně na pražském Můstku v době vánočních svátků: kamera, ukrytá ve větracím okénku Automatu Koruna, sleduje „v přímém přenosu“ sociální „experiment“. Autor Fairaizl stojí u stolku a má před sebou talíř se slepicí na paprice. Ani se však jídla nedotkne a nenápadně od něj odejde. U téhož stolu stojí starý muž, který jídlo nemá a už podle vzhledu na něj ani nemá peníze. A trvá (podle komentáře) 8 minut, co se muž rozhlíží a marně čeká Fairaizlův návrat, poté talíř vezme a odejde s ním k jinému stolku. „Ted!“, praví komentář. „Na druhé straně bufetu nikdo nebude moci dokázat, že kostnatá slepice není jeho.“

Stejně dramatizujícím stavebním prvkem je **časovost lineární**. Nejen, že film je komunikace (tvorba-umění) probíhající v čase a má tedy svůj začátek, prostředek a konec, ale v lineárním čase vypráví též příběh či skládá osudy hrdinů od začátku do konce. Nemusí jít vždy o linii narození a smrti (jako tomu není ani v jednom z analyzovaných snímků), nicméně s cílem přesáhnout běžnou linearitu se autoři často vztahují k nadčasovým tématům jako víra, bolest, utrpení, odpuštění, láska, konečnost života, které pak staví do konfliktu právě s všednodenností svých hrdinů. „Člověk si je vědom své smrtelnosti“, píše Petr Sedlák, „tedy toho, že směřuje od bodu narození k bodu smrti. Je tudíž schopen se v čase ohlédnout nazpět do minulosti i podívat se vpřed do budoucnosti, přehlédnout svůj život jako celek.“ (Sedlák 2013: 151) Na tomto principu „ohlédnutí“ stojí drtivá většina historických dokumentárních filmů, kde se podařilo zachytit pamětníky, nebo kde lidé vzpomínají na průběh svého života, ať už se dotýkal velkých, nebo malých dějin. K tomuto účelu pak slouží nepřeborné množství tzv. archivů, tedy záběrů z nesčetných snímků realizovaných ve 20. století, které vyjmuty z původních filmových tvarů slouží svojí dokumentační hodnotou jako forma důkazu, ilustrace nebo dramatizujícího prvku. Sedlák pokračuje: „Člověk se průběžně snaží své každodenní břímě nahlédnout jako součást celku, aby v jeho rámci mohl ukotvit svou přítomnost, ujasnit si, z čeho vyrůstá a kam směřuje, zastavit se a bilancovat, případně věci přehodnotit a začít znovu.“ (Sedlák 2013: 152)

S linearitou času pracuje Rudolf Adler opět ryze filmovými prostředky: přiznaným pomalým tempem vyprávění a „neúměrně“ dlouhými záběry. Zvoleným tempem postupně vtahuje diváka do temporytmu ostrovního života, kombinuje rovinu vnějšího neutěšeného světa a pomalých, rutinních činností uvnitř domků. Zdály se ozývá řezání pily, cinkají o sebe kýbly s vodou, dveře vrznou, někdo brousí sekeru, motor malého nákladáku pokojně vrčí, voda bublá, koza mečí, býci dupou a frkají, hrnec bublá na plotně, line se hudba z televize nebo z gramofonu. Titulek: „*Budoucnost je černá. Všichni se stěhují pryč. A nikdo tu nezůstane. A za několik let bude celý Archipelág vyliďněný.*“ Adler se snaží naladit diváka na prožitek prázdnoty a neznámé budoucnosti pomalu ubíhajícím lineárním časem a nutí ho to čekání spolu-prožít.

Jan Špáta pracuje s linearitou formou mikropříběhů. Návštěvy u jednotlivých babiček v chaloupkách jsou vlastně uzavřenými scénami, byť se k nim v průběhu filmu vrací. Jedna zadělává těsto a hovoří o tom, jak po nástupu komunistů o všechno přišli a jak museli znovu po konfiskaci svou chalupu koupit: „*Museli jsme šetřit a dělat a šetřit. A když jsme to vyplatili a ušetřili, tak nám to vzali. A šetřila jsem na novo. Dobře, že to je na náma. Všecko. Všeelijakejch chyb napáchali, že to nemuseli dělat.*“ Jiná rekapituluje svůj život a nechce se jí věřit, jak těch 85 let rychle uteklo: „*Já si to sama nedokážu představit a vždycky si říkám, když tuhle sedím na tom baráku, a říkám si: Kde ty leta jsou? Kde to je? Představte si, to máte dýlku! A tej práce! A člověk to všechno vydržel. Jsem jako hrábě suchá, pořád stejná, co jsem se jenom napracovala!*“ A další v scéně posílá svého psíka se vzkazem do vedlejší vesnice za mladými: „*Mám čtyři děti, jenže jsou roztroušený po světě. Ale jeden syn je v Hlásce, sousední vesnici. Když něco potřebuju, tak napíšu psaníčko, a Šmudla už běží.*“ Uváže psíkovi psaníčko a psík skutečně běží – kamera sleduje dlouho ten heroický výkon psa, který ví, kam má tryskem běžet. Pointou scény je otevřené psaníčko, na kterém je však napsáno: „*Jarko, přijď hned dolů, je mě moc špatně. Bába.*“ Špáta tedy pracuje s mikrolinearitou a staví pointované scény, které mu umožňují celkem svobodně přecházet od hrdinky k hrdince, z chalupy do chalupy, z prostředí do prostředí. Jindřich Fairaizl postupně diváky seznamuje s různými aspekty stáří a možnosti jeho prožití. Jeho publicistické návštěvy u jednotlivých

hrdinů jsou vlastně také mikropříběhy, ale dané pouze tím, co mu oni sami sdělí. Nevytváří je sám. Pán u karet lamentuje nad měnovou reformou, která ho připravila o všechny úspory: „*Tak jsem si připojistil na tisíc korun. A třiapadesátý rok udělal škrt, a dali mě 50 korun. Takže mám 750 korun. To stačí k živobytí. Ale nestačí k životu!*“ Vedle těchto miniaturních průhledů do uplynulého života však i Fairaizl zapojuje lineární časovost zejména dvěma prostředky: opakujícím se otevíráním starého alba s rodinnými fotografiemi, pořizovanými na přelomu 19. a 20. století, a explicitně pojatým komentářem: „*Stařeny a starci. Tak je známe. A byli to řemeslníci, prodavačky a modelky, obávaní šéfové a vyhledávaní mistři. Hospodyně, milenky, a výtečné kuchařky. [...] Jejich osudy začaly na přelomu století, ale bylo by pošetilé si myslet, že je to tak dávno.*“ V kontrastu k tomuto textu v obraze pracuje s technicky zastavovanými obrazy starých lidí, jak stojí u popelnic, jedí housku, leží na lavičce, táhnou těžké břímě po ulici apod. „*Na konci svého usilování je každý člověk stařenou či starcem. Neodvolatelně. Bez výjimky. I my budeme. Oni už jsou. Žijí naplnění vírou, že jejich životní práce jim dala právo žít.*“ Autor staví do přímého kontrastu fakt celého lineárního života člověka s konkrétní neutěšenou situací na jeho konci, která se však projevuje v jeho každodennosti – v malém životním prostoru, ve vytržení z přirozeného prostředí, v malém důchodu, ve snaze získat jakoukoliv stravu, ztrátě pocitu bezpečí a nakonec i naděje.

Až k transcendentnu

Sledovali jsme, že autorům vybraných dokumentárních filmů, resp. dokumentaristům obecně, nestačí dokumentační hodnota jejich záběrů. Přemýšlejí o jejich užítí v systému filmové řeči, budují stavbu, emoční účinek, pracují s kontrastem na všech úrovních. Strukturují příběhy, vedou je k pointám a snaží se přesáhnout dokumentační popis k dokumentárnímu vyjádření reality. Často tak „kulisám“ každodennosti i „rekvizitám“ přisuzují posunuté významy, a to s cílem dosáhnout metafor, hyperboly, náznaku nebo uměleckého přesahu. „Film není objektivní,“ tvrdí vizuální antropolog Coling Young, což potvrzuje drtivá většina evropského tzv. autorského dokumentu. „Může objektivizovat, ale to je něco jiného,“ dodává Young (1973: 101) a potvrzuje to celá zdánlivě opačná tradice observačního i participačního dokumentu zrozeného v 50. a 60. letech zejména v USA. Režiséři

jako Richard Leacock, Robert Drew, Donn Alan Pennebaker, Federick Wiseman a mnozí další sice na několik kamer natáčeli realitu zdánlivě bez autorského zásahu¹⁶, nicméně vybírali z ní a řadili filmový materiál k sobě tak, aby divák měl pocit přímého účastníka dění a došel ke katarzi, typické pro dramatické umění.

Ačkoliv o katarzi sociálním vědcům nejde, i v tomto bodě lze nalézt styčný bod s výzkumem každodennosti. Paul Schrader hovoří o každodennosti, jež podle něj představuje „detailní reprezentaci nejbanálnějších situací všedního života, která připravuje realitu pro vstup transcendentna.“ (Schrader 1972: 13) To se jistě týká průběhu a uspořádání života každého člověka a jeho možného dotyku s něčím, co ho přesahuje, ale totéž lze říci i o audiovizuálním vyjádření této každodennosti.

Na příkladech vybraných filmů jsme viděli, že „reprezentace“ „nejbanálnějších situací“ musí být tak „detailní“, aby divák viděl, jak protagonistův život probíhá – ale povýšili-li autor tyto „nejbanálnější situace“ do roviny metafory, může jimi pomoci divákovi tuto nadstavbu pochopit, procítit, dotknout se „transcendentna“ uměleckého zážitku. V ostrovním *Ztišení* se po křížích na hřbitově objeví na břehu pohozená přelomená lodní kotva. Následuje intimní scéna, jak obyvatelé poslouchají v malém dřevěném domě gramofonovou hudbu. Kolem gramofonu s klikou sedí starci s vráscitými rukama a jeden mladší, jediná jejich naděje. Nekomunikují, jen sedí a poslouchají. Starý pán bafá z dýmky. Hudba vzdáleně pokračuje a obrazově sledujeme celek holého stromu v neutěšené krajině a nakonec detail kůry jeho kmene. Adlerovi se podařilo beze slov vyjádřit konec života, ale zároveň naději v tradici, v pevnosti sice holého, ale stromu, který všechny přežije. U Špátova *Respice finem* patří k nejsilnějším okamžikům upřímná výpověď babičky o čekání na smrt („A víte, že se za to modlím, Vám řeknu? To se mně smějte, nebo ne. Aby se to už ukončilo. [...] A právě když člověk by chtěl umřít, tak ta smrt nepřijde. A přijde pro takový lidi, který tady ještě jsou tak strašně potřeba. Copak se mnou už? Ale musím čekat, až to přijde. Až ta svíce má dohořít.“) a nakonec otevřený, připravený, prázdný hrob,

poslední scéna filmu, již však nedoplňuje smuteční hudba, ale detailní zvukový záběr zpěvu ptáka, naděje jara. Tento dramatický kontrast vyjadřuje smíření s koloběhem života a to těmi nejprostšími audiovizuálními prostředky. U *Císařských poddaných* Fairaizl neustále stupňuje svůj kritický tón vůči systému péče o přestárlé, až si jako jednoho z hrdinů zvolí bývalého kata, „mistra popravčího“. Ten na své povolání vzpomíná se služební hrdostí, bez slitování i nostalgie. Na otázku „*Nebylo Vám jich někdy líto?*“ odpovídá bez zamyšlení: „*Ne.*“ Ale – aby sám přežil, jezdí po Praze s vozíkem a sbírá starý papír. Fairaizlův komentář tento výjev glosuje: „*Městem jde kat a není to hrůza. Po ránu nepije, až s končícím dnem. Stále usilovněji zahání hrůzu v očích svých oběšenců. Je to starý kat.*“ A dodává: „*Bylo by pošetilé vzpírat se rytmu zrození a smrti. Vzpírám se nelidskosti, nastolené člověkem.*“

Závěr

Každodennost, její „kulisy“ i „rekvizity“ jsou přirozeným předmětem bádání historiků, filozofů a antropologů a stejně tak přirozeným obsahem dokumentárních filmů. Vědecké a filmařské analytické metody nejsou tytéž, stejně jako cíle, jichž chtějí obě skupiny dosáhnout. Kde jde historikům o přesnost a mnohost kontextů pro patřičné pochopení „způsobů každodennosti“, filmařům jde o dotek s obecně platným tématem, kterého však mohou dosáhnout například skrze co nejkonkrétnější příběhy lidí v jejich nejjednodušším prostředí. Proto princip každodennosti se stává společným polem obou disciplín: prvky, které vědci zkoumají (repetitivnost, tělesnost, časovost cyklická i lineární, taktiky každodennosti apod.) využívá filmař jako stavební prvky dramatu všedního dne. V „kulisách“ a s „rekvizitami“ každodennosti tak těmito prostředky může autor vybudovat kontrast plný dramatického napětí, neboť hrdinové se své každodennosti vzpírají, chtějí jí uniknout a vzepnou se často k činu, který je přesahuje – k činu, k myšlence, která ohromí nebo dojme. Adler, Špáta i Fairaizl dokázali, že filmové myšlení a řeč jsou sice jiným, ale rovnocenným způsobem zkoumání života a jeho každodennosti.

Text vznikl v rámci programu Progres Univerzity Karlovy Q18 – *Společenské vědy: od víceoborovosti k mezioborovosti* a v rámci *Projektu historické a teoretické analýzy televizní tvorby České televize.*

POZNÁMKY:

1. Tato studie navazuje na předchozí autorův výzkum autenticity filmů 60. let – in Štoll 2009a: 254–262.
2. Mezinárodní konference o vizuální antropologii se konala na University of Illinois v Chicagu.
3. Film vytvořili: produkce Máša Charouzová, střih Marie Křížková, hudba Luboš Fišer, zvuk Zbyněk Mader, dramaturg Václav Borovička, asistent kamery Vladimír Vízner. Námět, kamera, režie J. Špáta. Krátký film Praha 1967. Stopáž 14:45 minut. Snímek samotný byl mnohokrát analyzován, např. Sommerová 2000: 58–65.
4. Jan Špáta (1932–2006) byl kameraman a režisér dokumentárních filmů a pedagog FAMU. Jeho pozitivní přístup k realitě, skrze nějž zjevoval tíhu lidských osudů, byl inspirací pro generace jeho obdivovatelů a žáků, mluvíme o tzv. Špátově škole. Jako kameraman spolupracoval s desítkami režisérů 60.–90. let, z nichž Olga Sommerová se stala jeho druhou ženou. Natočil přes 100 autorských dokumentů, často ověřovaných cenami. O jeho životě a tvorbě existuje řada studií, viz zejm. Hádková – Brdečková 1991 nebo Štoll 2007.
5. Film vytvořili: kamera Pavel Mošna, hudební spolupráce Radislav Nikodém, střih Jiřina Fairaizlová, zvuk Jaroslav Kolář, spolupracovali Josefina Mikešová, Miloš Novák, Jindřich Koloušek, Václav Filip, Jiří Vydra, výroba Antonín Vomáčka. Scénář a režie J. Fairaizl. Československá televize Praha 1969. Stopáž 52,22 minut.
6. Jindřich Fairaizl (1934–1993) byl zakladatelská osobnost české televizní publicistiky a dokumentaristiky. Byl od počátku vysílání zaměstnán v Československé televizi, v průběhu 60. let otevřeně tepal do nejrůznějších bolavých míst společnosti. Po roce 1968 byl z ČST propuštěn, během normalizace nemohl působit pod svým jménem, v době tzv. přestavby byl zaměstnán v Krátkém filmu jako asistent režie, kde točil zakázkové filmy. V roce 1990 byl rehabilitován a instalován do pozice ústředního ředitele ČST. Ani ne po dvou měsících ze zdravotních důvodů rezignoval a až do konce života se věnoval opět dokumentární tvorbě. Byl o něm natočen dokument *Pravda Fairaizlova* (2005, režie Pavel Křemen). Blíže viz Jarmila Cysařová in Štoll 2009b: 118–119.
7. Šlo o třídílný cyklus *Starci* s díly *Císařští poddaní*, *Čas pro tři milióny* a *Starci*, z čehož poslední díl již nebyl odvysílán, resp. měl premiéru až v lednu 1990. Celkově šlo o Fairaizlův širší koncept, když před tím natočil triptych o dětech *Inzerát* (s díly *Vítání neviňátek*, *Million ve zvláštní péči*, *Inzerát*) – „volil dvě krajní období života, v nichž jsou lidé bezmocní, závislí na druhých a kde se projeví kvalita společnosti, středu, který má vše v rukou,“ píše J. Cysařová (in Štoll 2009b: 118).
8. Rudolf Adler (*1941) je dlouholetý pedagog FAMU, v letech 1990–1994 byl vedoucím katedry dokumentu a je autor řady teoretických textů. Vedle dvou hraných celovečerních filmů, množství rozhlasových her, baletního libreta se soustředil na všechny typy a žánry dokumentární tvorby. Těžiště jeho tvorby lze spatřovat v audiovizuální etnografii a antropologii. Kamerou zkoumal proměny živé lidové kultury a významně přispěl do pokladnice toho nejlepšího z českého etnografického filmu. Blíže viz Štoll 2009b: 31–34.
9. Film vytvořili: kamera Ivan Koudelka, střih Jiřina Skalská, hudební vedení Jiří Šust, zvuk Karel Cajthaml, produkce Květoslav Radimský, dále spolupracovali: Zuzana Müllerová, Zdeněk Picmaus. Námět, scénář, režie – Rudolf Adler, Bohuslav Blažek, Pentti Riuttu. Vyrobila Československá televize Praha a Oy Yleisradio ab Helsinki 1969. Stopáž 17 minut.
10. Už od dob amerického dokumentaristy-zakladatele Roberta Flahertyho a teoretika-zakladatele Johna Griersona.
11. To u nás předvedl první Karel Plicka, když ve spolupráci se střihačem Alexandrem Hackenschmiedem a hudebním skladatelem Františkem Škvorem vytvořili nejoceňovanější československý poetický dokument *Zem spieva* (1933).
12. Michail Michajlovič Bachtin, Peter Berger, Joffre Dumazedier, Michael Gardiner, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Vladimír Ira, Karel Kosík, Carola Lippová, Thomas Luckmann, Alfred Schütz a mnozí další.
13. Od školy Annales, přes Petera Burkeho, Michela de Certeau, Sheilu Fitzpatrickovou, Alfa Lüdtkeho, Hanse Medicka, Martina Sabrowa, až po české představitele Martina France, Tomáše Jiráňka, Jiřího Knapika, Milenu Lenderovou, Marii Mackovou, Martina Nodla, Michala Pullmana, Matěje Spurného, Miroslava Vaňka a mnohé další. Jako orientace základního shrnutí různých přístupů poslouží text Petra Sedláka, ze kterého i zde vycházíme (Sedlák 2013: 120–157).
14. „Každodennost je bezprostředně prožívaný svět člověka, omezený jeho tělesným bytím, svázaný s plynutím času a vpletený do sítě sociálních vztahů, jež je utkána z významů. Každodennost je jedinou možnou půdou, na které je nám dáno žít, jednat, myslet, vztahovat se ke světu a utvářet svou osobnost, a to v neodbytné touze uspokojovat své rozličné potřeby. Činíme tak periodicky a ustavičně, úplně saturovat tyto potřeby se nám ale nikdy nepodaří, neboť nelze zcela překonat bezprostřední odpor okolní reality. Je to ale opět naše každodenní realita, v níž a pro níž upínáme významy do nadčasových příběhů, abychom se jejich prostřednictvím identifikovali s tím, co přesahuje naši smrtelnost, a dali tak smysl našim životům jako celku. A ovšem je to zase neodbytnost a často nesnesitelná tíže každodennosti, co neustále prověřuje a ohrožuje naši identitu a smysl existence, nutí z něj slevovat a přehodnocovat ho, dokud za každým naším dnem bude následovat další.“ (Sedlák 2013: 156–157)
15. Sedlák v témže textu přináší i vlastní teoretický přístup ke studiu každodennosti, ovšem pro „účel dějepisného studia rozličných historických skutečností“ (Sedlák 2013: 147). Charakterizuje jej čtyřmi řezy, jakými znaky, která navrhuje v každé historické etapě zkoumat: tělesnost, časovost cyklická, časovost lineární a socialita. Všechny čtyři body lze podle nás využít i ve zkoumání reprezentace každodennosti dokumentárním filmem, v tomto textu aplikujeme pouze první tři. Socialita by zasloužila jinou studii.
16. Wiseman tomu říká „etnografie v první osobě“ (Grant – Sloniowski 1998: 238).

PRAMENY A LITERATURA:

- Aumont, Jacques 2005: *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Baran, Alexander – Baran Ludvík 2007: *Obraz jako dialog s časem*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu.
- Česálková, Lucie 2014: *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv.
- Česálková, Lucie (eds.) 2015: *Film – náš pomocník. Studie o (ne)užitelnosti krátkého filmu 50. let*. Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita.
- Deleuze, Gilles. 2000: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv.
- Deleuze, Gilles 2006: *Film 2. Obraz – čas*. Praha: Národní filmový archiv.
- Grant, Barry Keith – Sloniowski, Jeannette 1998: *Documenting the Documentary*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hádková, Jana – Brdečková, Tereza 1991: *Jan Špáta – dívej se dolů*. Praha: Filmový ústav.
- Hockings, Paul (eds.) 1973–2003: *Principles of Visual Anthropology*. 3. vydání. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Klímeš, Ivan – Wiendl, Jan 2017: *Kultura a totalita IV. Každodennost*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Lenderová, Milena – Jiránek, Tomáš – Macková, Marie 2009: *Z dějin české každodennosti*. Praha: Karolinum.
- Michalovič, Peter – Zuska, Vlastimil 2009: *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Moulis, Ladislav 2016: *An audiovisual record in the specific conditions of Alaska and Northern Canada*. In: Soukup, Martin: *Conditions of Fieldwork*. Praha: Národní muzeum, s. 72–89.
- Petráň, Tomáš 2011: *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Sedlák, Petr 2013: Každodennost jako předmět a koncept dějepisného poznání. *Soudobé dějiny* 20, s. 120–157.
- Schrader, Paul 1972: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Sommerová, Olga 2000: *Filmový esej*. Praha: Malá Skála.
- Soukup, Martin 2016: *Conditions of Fieldwork*. Praha: Národní muzeum.
- Špáta, Jan 2002: *Okamžiky radosti. Rozhovor Martina Štolla s Janem Špátou*. Praha: Malá Skála.
- Štoll, Martin 2007: *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála.
- Štoll, Martin 2009a: Hodokvas autenticity v českém dokumentárním filmu v letech 1967–1969. In: *Pražské jaro 1968. Literatura – film – média*. Praha: Literární akademie, s. 254–260.
- Štoll, Martin a kol. 2009b: *Český film: režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri.
- Štoll, Martin 2019: Dokumentární film jako prostředek (sebe)výchovy. In: Ditrichová, Dagmar – Mojžišová, Zuzana (eds.): *Přednášky o filme. Inaugurační a habilitační přednášky pedagogů Filmovej a televizní fakulty VŠMU*. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, s. 79–93.
- Valkola, Jarmo 2004: *Cognition and Visuality*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Young, Colin 1973: *Observational Cinema*. In: Hockings, Paul (eds.): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, s. 99–113.

Summary

Everyday Life as a Building Element of the Documentary Authenticity: about Scholars' and Film Makers' Common Paths

Everyday life is a natural subject-matter of historians', philosophers' and anthropologists' research as well as a natural content of documentaries. Scholars' and film-makers' analytic methods are not identical, however their objectives are similar: to describe and to express what the world is and what it was. The study shows that the results of the research into everyday life can also be applied to the audio-visual material, and even to compact dramatic films and TV works. The author of the text proceeds mainly from Petr Sedlák's approaches and he innovatively extends the terms "the scenery of everyday life", introduced by Milena Lenderová, by the term "the props of everyday life". He substantiates his arguments with three documentaries which are linked together by the theme and time of their origin (late 1960s). The films also represent three different approaches of their authors when working with the environment visualisation and with dynamics, rhythmisation, repetitiveness, and motivation of their principal characters' lives. With the films "Ztištění" by Rudolf Adler, "Císařští poddaní" by Jindřich Fairaizl, and "Respice Finem" by Jan Špáta, the author proves that everyday life and mainly its audio-visual presentation is used by documentary-makers as the basic ingredient of credibility, truth-resemblance, and building of their works' authenticity.

Key words: Czechoslovak Television; Krátký film Praha; documentary; everyday life; 1960s; Rudolf Adler; Jindřich Fairaizl; Jan Špáta.

AUTOŘI STUDIÍ A ČLÁNKŮ NR 4/2019:

PhDr. Katarína POPELKOVÁ, CSc. (* 1965), vystudovala etnologii na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě. Od roku 1987 působí v Ústavu etnologie a sociální antropologie SAV v Bratislavě. Orientuje se na urbánní studia a dějiny vědeckého myšlení v etnologii, na problematiku vinohradnického města, postsocialistické transformace a regionálního rozvoje. Od roku 2011 vede projektový tým zaměřený na výzkum současné svátkové kultury. **Kontakt:** katarina.popelkova@savba.sk

Prof. PhDr. Zuzana BEŇUŠKOVÁ, CSc. (* 1960), vystudovala etnologii na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě a od roku 1983 působí v Ústavu etnologie a kulturní antropologie SAV v Bratislavě. Od roku 1996 zároveň vyučuje na Filozofické fakultě Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. V letech 2005–2011 zde zastávala funkci vedoucí katedry etnologie a etnomuzikologie. Zaměřuje se na výzkum kulturních regionů Slovenska, obyčejovou kulturu a dějiny etnologie. **Kontakt:** zbenuskova@ukf.sk

Prof. MgA. Martin ŠTOLL, Ph.D. (* 1973), vystudoval FAMU, nejprve dokumentární tvorbu a následně teorii filmu a multimédií. Natočil 56 dokumentárních filmů a působil jako vedoucí dramaturg v České televizi. Vyučoval na řadě škol u nás i v zahraničí, zejm. na FAMU, na Literární akademii (Soukromé vysoké škole Josefa Škvoreckého) a na VŠMU v Bratislavě. Od roku 2014 je akademickým pracovníkem Institutu komunikačních studií a žurnalistiky Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, od roku 2019 vedoucím katedry. Zabývá se dokumentárním filmem a televizí, jejich teorií a historií. **Kontakt:** martin.stoll@fsv.cuni.cz

Mgr. Marek ŠEBEŠ, Ph.D. (* 1978), vystudoval filozofii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a sociologii, mediální studia a žurnalistiku na Fakultě sociálních studií téže univerzity. Od roku 2009 působí na Katedře společenských věd Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Zabývá se především problematikou mediální výchovy a mediální gramotnosti, rolí médií v životě dětí a dospívajících, temporálními aspekty mediální komunikace a sociologii času. V letech 2005–2009 působil jako dramaturg dokumentárních filmů v České televizi. **Kontakt:** msebes@pf.jcu.cz

PhDr. Helena BERÁNKOVÁ (* 1956) absolvovala etnologii a dějiny umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1993 pracuje jako kurátorka fotografické a grafické sbírky Etnografického ústavu Moravského zemského muzea. Je autorkou či spoluautorkou výstav věnovaných národopisné fotografii, lidovému oděvu a lokální historii, publikuje především práce z dějin národopisné fotografie. Je hlavní redaktorkou časopisu Folia ethnographica. **Kontakt:** hberankova@mzm.cz

Národopisná revue vychází v tištěné černobílé podobě; pdf verze s barevnými fotografiemi jsou od roku 2016 zveřejněny na internetových stránkách časopisu v sekci Archiv <<http://revue.nul.k.cz/obsah-cisel-archiv.html>>.

NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2019, ročník XXIX

Vydává Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

Národopisná revue je odborný etnologický recenzovaný časopis, vychází čtyřikrát ročně, vždy na konci příslušného čtvrtletí. Pravidla recenzního řízení i veškeré další informace pro autory příspěvků i pdf verze jednotlivých čísel jsou zveřejněny na internetových stránkách časopisu <<http://revue.nulk.cz>>.

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích Scopus, ERIH (European Reference Index for the Humanities), AIO (The Anthropological Index Online of the Royal Anthropological Institute), CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities), GVK (Gemeinsamer Verbundkatalog), IBR (Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur) + IBZ (Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Ulrich's Periodicals Directory.

REDAKČNÍ RADA: PhDr. Jan Blahůšek, Ph.D., doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D., PhDr. Hana Dvořáková, doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc., doc. PhDr. Petr Janeček, Ph.D., doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc., PhDr. Jan Krist, PhDr. Martin Novotný, Ph.D., doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D., doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc., PhDr. Martin Šimša, Ph.D., doc. PhDr. Zdeněk Uherek, CSc., PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., doc. PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA: prof. PhDr. Anna Divičan, CSc. hab. (Maďarsko), Dr. László Felföldi (Maďarsko), Mag. Dr. Vera Kapeller (Rakousko), prof. Dragana Radojičić (Srbsko), prof. Mila Santova (Bulharsko), prof. Dr. habil. Dorota Simonides, Dr.h.c. (Polsko), Dr. Tobias Weger (Německo)

Šéfredaktorka: Lucie Uhlíková
Redaktorka: Martina Pavlicová
Tajemník redakce: Petr Horehled
Překlady: Zdeňka Šafaříková
Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 20. 12. 2019
ISSN 0862-8351 (Print)
ISSN 2570-9437 (Online)
MK ČR E 18807

N Á R O D O P I S N Á

revue

4/2019

