

Klíčovými východisky se staly

- koncept filmu-pravdy, respektive autentického filmu,¹ (a)
- koncept autorského filmu jako filmu osobní vize a s osobním ručením.²

Film-pravda je překladem francouzského pojmu „cinéma vérité, který se původně vztahoval k dokumentárnímu filmu (direct cinema). U nás byl používán v souvislosti s hraným filmem k označení metody, jež využívá autentizačních postupů; odtud pochází alternativní termín **autentický film**.³

Autorský film: režisér = autor (kontroluje celý proces vzniku filmu; režisér vs. producent); místo žánru – autor/režisér (identifikace filmu podle autora/režiséra, nikoli podle žánru).

Tato východiska nebyla formulována na úrovni nějakého společného manifestu, nicméně byla příležitostně komentována různými filmaři, a to způsobem, kterému lze přisoudit povahu **programových tezí**.

¹ Film-pravda je překladem francouzského pojmu cinéma vérité, který se původně vztahoval k dokumentárnímu filmu. U nás byl používán v souvislosti s hraným filmem k označení metody, jež využívá autentizačních postupů; odtud pochází alternativní termín autentický film. Srov. Rajnošek, Leo (1973): Od autenticity k pravdě. In: Závodský, Artur (1973): *Otázky divadla a filmu*. Brno: UJEP, s. 253–260.

² Místo žánru – autor; identifikace žánrem vs. Identifikace autorem.

³ Srov. Rajnošek, Leo (1973): Od autenticity k pravdě. In: Závodský, Artur (1973): *Otázky divadla a filmu*. Brno: UJEP, s. 253–260.

Věra Chytilová:

„**Lež v umění by se měla postavit pod zákon.** A nezodpovědnost. Za čin i slovo. Každý musí za svým činem stát. Pod každým slovem se musíme podepsat. [...] Jedině tak se nám podaří vrátit naší práci ztracenou čest“.⁴ [tamtéž: „Myslím, že film-pravda je spíše cesta než cíl.“]

Evald Schorm:

„Tvůrce musí stát jako tvůrce a tak také jednat a ne jako ochotný aranžér ve výloze. Musí volit a pak nést a unést svoji odpovědnost až do konce. **Být v pravdě a řádu.**“

Miloš Forman:

„Mluvíme o tendenci film-pravda jako o metodě, zatímco snad jde o to, aby slovo ‚pravda‘ znamenalo, že se má ve filmu vyvracet lež. [...] Předcházel tomu asi takový vývoj: před mnoha lety se říkalo ‚to je jako ve filmu‘ (jako že to je neuvěřitelné), pak přišlo ‚ten to ale nafilmoval‘ (jako že někdo někoho oblafnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se z plátna říká. [...] Pravda jako taková nestačí. Musí to být pravda překvapující.“⁵

⁴ Kopaněvová, Galina (1963): Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. Hovoříme s Věrou Chytilovou. *Film a doba*, IX, č. 1 (leden 1963), s. 44.

⁵ Janoušek, Jiří (ed.) (1965): *Tři a půl*. Praha: Orbis, s. 86.

Ivan Passer (zaměřil pozornost k tendenci nového filmu o postižení obyčejného života):

„Dnešní **zájem o všednodennost a banalitu**... Za prvé je to, jako když vás zavřou do kriminálu, ve kterém je tma, tak **si to nejprve ošaháváte**. Jak je to velké, jestli se tam dá dýchat, pohybovat se... a konečně taky, jestli se nedá nějak uniknout. Za druhé je to jako ve fyzice. **Bud' se zabýváte makrofyzikou, zkoumáte kosmos, anebo mikrofyzikou a hrabete se v molekulách**. Ve skutečnosti je to relativní a poměr vzdálenosti atomu od jádra je podobně velký jako vzdálenost Slunce od Země. Člověk může prožít velké události, důležitá setkání, která ovlivní jeho život. Ale příliš často se to nestává. Spíš nás všechny ovlivňují všední, banální situace. A tyto situace přece nemohou nebýt zajímavé, to jest hodny zájmu, když nakonec jsou to ony, z nichž se skládá lidský život. Já myslím [...], že ta **fyzika elementárních částic dává odpovědi i na otázky, které se týkají hvězd**.“⁶

„Jsem přesvědčen, že **nejzajímavější věci se dějí pod pláštěm všednosti**.“⁷

„Mám rád ty **,malé' filmy, které jakoby náhodou jsou závažné**.“⁸

⁶ Janoušek, Jiří (ed.) (1969): *Tři a půl podruhé*. Praha: Orbis, s. 110 a 112.

⁷ Ivan Passer in Kopaněvová, Galina (1967): Náhody Ivana Passera. *Film a doba*, XIII, č. 3 (březen 1967), s. 145.

⁸ Ivan Passer in Janoušek, Jiří (ed.) (1969): *Tři a půl podruhé*. Praha: Orbis, s. 109.

Citovaný průměr výstižně zachycuje dobový příklon k **fenoménu každodennosti**, který představoval noeticko estetické východisko zejména veristické větve české nové vlny.

Vpád každodenní reality tu fungoval jako ozvláštňující faktor:

- proti ideologické abstrakci se postavila konkrétní empirie (a)
- proti statické typizační koncepci „velkého příběhu“ se prosadilo fragmentární pozorování všední lidské existence.

Společné východisko nové vlny

umělecký princip / styl / sociologicky orientovaná reflexe

Strop a Pytel blech (1961 a 1962, Věra Chytilová)

Konkurs (1963, Miloš Forman)

Křik (1963, Jaromil Jireš)

Proč? (1964, Evald Schorm), film-anketa

Styl malého realismu zvláště pěstovala tzv. formanovská škola,⁹ a to v žánru komedie.

⁹ Tento pojem v užším smyslu zahrnuje Formanovy filmy a formanovský tým se spoluscenáristy Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem a kameramanem Miroslavem Ondříčkem. (Za svou scenáristicko-režijní spolupráci obdržela „tvůrčí trojice“ Forman, Passer, Papoušek výroční cenu Filmového a televizního svazu Trilobit 1965.) V širším smyslu pak zahrnuje proud veristické komedie, k níž se počítají také samostatné filmy Ivana Passera, Jaroslava Papouška nebo Jiřího Menzela.

Narace (klasický vs. modernistický styl nové vlny)

- klasický (hollywoodský) film – erotematický narativní model (sekvence-otázka, sekvence-odpověď); **modernistický film: otázky bez odpovědí** [Noel Carroll in Sb. filmové teorie I: 69]; kauzalita, linearita x víceznačnost.
- Námět/téma: **současnost, traumatická minulost, mladý člověk kritická reflexe**, bezprostřední zachycení autentické (osobní) zkušenosti.
- Postava: **antihrdina** (člověk z ulice, současný mladý člověk), **všední život** (banalita), **privátní sféra** (konflikt se přenáší ze sféry společenské a dějinné do sféry soukromé, individuální, niterné)
- **Dedramatizace: pozorování** (x příběh), **sled událostí** (x dramatická stavba)
- **Fragmentarizace**: otevřená narativní struktura,, otevřený konec, epizodičnost, časový výsek (*Fádní odpoledne*, *Hoří, má panenko* – jeden večer, *Křik* – jeden den, *Intimní osvětlení* – jeden víkend)
- **Složitá formální struktura** (prostupnost): dějová pásma, časové roviny, různé reality (sen vs. skutečnost)
- **Nové techniky**: kamera, montáž, neherci (**ukázky**).
- **Tragikomedie** – ojedinělý žánr (jinde dominuje konvence bezvýchodných existenciálních dramát [Zdena Škapová in *Démanty všedosti*: 62])

Konkurs (Miloš Forman, 1963)

Démanty noci (Jan Němec, 1964)

Proč? (Evald Schorm, 1964, 28 min.), film-anketa

Integrace dvou zásadních komplementárních impulzů:

- Sociologicky orientovaného dokumentarismu
 - Reflexivního autorského typu hraného filmu
- Z mezinárodní izolace
- Festivalové úspěchy
- Průlom do západní (komerční) distribuce (krátce kolem poloviny 60. let)

