

Hlavní název: Filmový sborník historický  
Druh dokumentu: svazek  
ISBN: null  
Autor: Strana: 31 - [36]

SYSTEM  
♦KRAMERIUS♦  
NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

---

### Podmínky využití

NFA poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny NFA a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny NFA není možné bez případného písemného svolení NFA.

Národní filmový archiv - knihovna  
Bartolomějská 11  
110 00 Praha 1

[kramerius@nfa.cz](mailto:kramerius@nfa.cz)

Jana Hádková

MÝTUS CINÉMA-VÉRITÉ V ČESKÉM  
DOKUMENTU PRVNÍ PŮLE 60. LET

S odstupem let se zdá, že fenomén cinéma-vérité, filmu-pravdy, který poznamenal filmový vývoj v 60. letech, byl něčím víc než jen souborem vyjadřovacích prostředků a metod. Znamenal zároveň názor, byl určitým pohledem na svět, pohledem, který se logicky projevil ve zcela určité době. „Jde spíše než o nový styl režie o nový styl svědectví, o nový postoj k realitě,“ napsal v roce 1963 francouzský kritik a teoretik Marcel Martin.<sup>1)</sup>

Nové metody a postoje při kinematografickém zachycování skutečnosti měly dvojí předpoklad: vnější vycházel z trendu uvolňování světové politiky, k němuž neodlučně patřil požadavek intenzivnější a rychlejší výměny informací než dosud, a také hlad po informacích. Druhý, vnitřní, měl hlavní podnět v touze co nejdokonaleji a nejpravdivěji vypovídat o skutečnosti a o člověku. Touha objevovat svět v nových dimenzích přinesla s sebou přirozeně také nové technické objevy a s nimi netušené dosud možnosti filmového záznamu, který svou bezprostředností a autenticitou zdál se být tehdy nejdokonalejším prostředkem pravdivého vyjadřování (k tomuto pocitu opravňovaly možnosti lehké kamery, objevy v oblasti zvukového záznamu, rychlá montáž). Zatímco v západních zemích (Francie, Amerika, Anglie) okouzlovaly filmaře spíše nové vyjadřovací a výrazové možnosti technických objevů, u nás na přelomu 50. let, tak jak se k nám postupně dostávalo povědomí o dokumentaristických a vůbec filmařských trendech ve světě, vzrušovala dokumentaristy především možnost více se přiblížit pravdě o skutečnosti. Nezapomínejme, že to bylo v době, kdy se poprvé v komunistickém režimu uvolňovala některá dříve tabuizovaná témata. I když požadavek pravdivosti byl jedním ze základních kritérií marx-leninské estetiky, pravda o skutečnosti zůstávala pro umění tabu, skryta v tajných archívech a trezorech státních ministerstev. Dokumentaristé se pravdivě mohli vyjadřovat nanejvýš v oblasti obecně etické a z hlediska marxistického vývoje dějin prověřené – nenapadá mě nic důraznějšího než Bernátův ve své době (i dnes) vynikající esej *Motýlí tady nežijí* (1958) nebo Šefrankovo *Znamení kouře* (1960). Ale vyjadřovat

---

1) M. Martin, *Film-pravda, historie a poučení*. „Panorama zahraničního filmového tisku“, 1963, č. 5, s. 215.

---

se k aktuálním problémům a procesům, které hýbaly dobou, nebylo vůbec možné díky jednotné ideové a kulturně politické linii strany. V tomto smyslu byly tedy možnosti, které nabízelo cinéma-vérité, pro naše dokumentaristy zpočátku skutečně mýtem.

Když si v roce 1957 po první konferenci o dokumentárním filmu (v září 1957) Antonín Navrátil stýskal, že v dokumentárním filmu schází člověk a život, bylo ještě k nové poetice a novému názoru v našem dokumentu dost daleko. Ve filmu všeobecně vládla schematicnost a myšlenková sterilita. „Život současného člověka zmizel z našich dokumentárních filmů, z českého dokumentu se beze stopy vytratil činitel, bez kterého skomírá stejně hrany jako dokumentární film. Člověka nemohou ani v dokumentárním filmu nahradit sebelépe myšlená hesla,“ napsal tehdy kritik.<sup>2)</sup> Bylo to v době mezi dvacátým sjezdem KSSS a banskobystřickou filmovou konferencí. Mrtvý čas...

Povědomí o nových vyjadřovacích možnostech se k nám na přelomu padesátých let dostávalo povětšinou jen jako vzdálená ozvěna z různých zpráv o mezinárodních festivalech nebo v článcích o vývoji té které kinematografie. Významnou roli zprostředkovatele informací měly tehdy časopisy *Film a doba* a více méně interní *Panorama* zahraničního filmového tisku, která přetiskovala velmi operativně nejrůznější materiály ze světového filmového tisku.<sup>3)</sup> Poměrně brzy po natočení k nám přicházela i významná díla světové dokumentaristiky.<sup>4)</sup>

Již v roce 1959 se k nám dostává jedna z prvních informací o francouzské nové vlně ve *Filmu a době*: v *Les Lettres Françaises* uspořádal tehdy Georges Sadoul anketu, v níž se pokoušel definovat tendence francouzské kinematografie. Poprvé, myslím u nás, se zde objevuje termín *nová vlna*; a dále, Sadoul vzpouru francouzských filmařů proti diktátu filmového průmyslu nazývá neoromantismem. Mezi jmény řady režisérů hraných filmů nalezneme i jména Jeana Roucha a Chrise Markera (Markerův film *Dopis ze Sibíře* získal v témže roce hlavní cenu v Oberhausenu).<sup>5)</sup> Plynulo z takových a podobných zpráviček něco podnětného pro český dokument? V té době asi sotva, tím spíše, že přejímání impulsů z hraného filmu ztěžovala u nás tradiční potřeba české kritiky škatulkovat a dělat důraznou dělící čáru mezi dokumentárním a populárně vědeckým, popřípadě zpravodajským filmem, a její názor na neslučitelnost zobrazovacích metod různých druhů a žánrů. Tato tendence byla do jisté míry způsobena také velmi úzkým chápáním podstaty dokumentárních žánrů, jejichž poslání bylo redukováno na ryze účelově propagandistické, vzdělávací nebo výchovné. Ve francouzské kinematografii tomu

---

2) A. Navrátil, *K člověku, k životu*. „Film a doba“, 1957, č. 11, s. 752.

3) Hlavně ročníky 1962, 1963. V roce 1964 také vydal Filmový ústav sborník *Film-pravda*, shrnující názory nejvýznamnějších představitelů a kritiků nového filmu (Reichenbach, Rouch, Leacock aj.).

4) Například Rogosinův film *Na Bowery*, natočený 1955, byl do čs. kin schválen v roce 1960, film *Vrať se Afriko* (1958) v roce 1961, Reichenbachovo *Tak velké srdce* z roku 1961 bylo schváleno v roce 1962, ale promítalo se až v roce 1964. Filmaři mohli nejdůležitější díla vidět na uzavřených projekcích mnohem dříve před jejich přijetím do distribuce, nebo viděli i filmy, které do našich kin nikdy nepřišly (*Lidská pyramida*, Jean Rouch). Nepříjemný osud v čs. kinech potkal jiný slavný Rouchův film *Já, černoch* (1959), který byl u nás sestřihán do krátké verze a promítán jako přípoj pod titulem *Dopis z Pobřeží slonoviny*.

5) „Film a doba“, 1959, č. 4, s. 287.

---

---

tak nebylo, a proto tam probíhala intenzivnější komunikace mezi hraným a nehraným filmem a samozřejmě přejímání metod a postupů.

Postupně k českým filmařům pronikají jména ve světě již uznávaných autorů pokud jde o dokument, je to zejména americký dokumentarista Lionel Rogosin, který filmem *Na Bowery* znovuoživil flahertyovský pohled na skutečnost, ale už v souladu s tehdy rozšířeným zájmem o sociální aspekty. Flahertyovský princip pochopitelně neovlivnil jeho tíhnutí k pravdě, zmiňuji se o něm proto, že fenomén pravdivosti se vyzdvihoval především u tvůrců, kteří se hlásili k názorům Dzigy Vertova a jejichž postupy byly pak nazvány metodou cinéma-vérité, film-pravda. V době, kdy si český dokument uvědomoval omezenost vlastního vyjadřování, mohlo být pro dokumentaristy inspirující Rogosinovo vyznání, kterým začínal článek o něm ve *Filmu a době*: „Pro mě je film především zbraní pravdy.“<sup>6)</sup>

Český (československý) film tedy nebyl v úplné informační izolaci; bylo jen obtížné, někdy nemožné seznamovat se s filmy. Ale impulsy, vzory, úvahy a možnosti, vyzývající k následování, tu byly a čeští filmaři se jich s větší nebo menší intenzitou chápali. Touha po změně vyjadřování se odrazila například v pokusu o konstituování dokumentaristické skupiny Čas, v níž se spojili bratři Jiří a František Papouškové a Václav Táborský v roce 1961. Hlásili se vehementně k pravdivosti, hlásali bezprostřednost zobrazování a autenticitu, již považovali za nejsilnější dokumentaristickou zbraň.<sup>7)</sup> Právě příklad těchto nadšenců ukazuje, jak daleko tehdy měli dokumentaristé od svých představ ke skutečnosti: v roce 1961 natočil Jiří Papoušek film *Berlín, srpen 1961*, reportáž o bezprostředním podnětu a následném rozdělení Berlína a stavbě berlínské zdi. Dodnes je to skvělé obrazové svědectví (kamera Jan Špáta),<sup>8)</sup> ovšem doprovázené tím nejtendenčnějším komentářem. Tady bylo největší omezení dokumentarismu tehdejších socialistických zemí – v rozporu mezi představami o skutečnosti a tvůrčí svobodě, a jejich reálnou podobou. Touha dokumentaristů po pravdě narážela na ideologické bariéry.

I kdyby bývaly existovaly v české dokumentaristice ony technické možnosti, jimiž disponovali západní filmaři, ideologické omezení by zde zůstalo. Ostatně to dokazují nejrůznější cenzurní zásahy, zákazy a omezení promítání v následujících letech (např. *Největší přání*, *Proč?*, *Generace bez pomníku*, *Osudy* apod.). V tomto smyslu je zajímavé např. pozdější svědectví režiséra Rudolfa Krejčíka: „Z filmu *Generace bez pomníku* se vystříhlo 500 m (z původních 850). Bylo tam více závadných míst, sice původně schválených, ale než se film dokončil, tak se situace jaksi změnila. Nevhodnou byla shledána zejména píseň *Je velká hra o malé lidi* a scénka s kolotočem, který se točí stále a nezadržitelně vpřed, ale jehož figuriny přitom stojí na stejném místě. Kdopak by si asi byl býval uměl tohle správně rozšifrovat tehdy, před lednovým plénem?“<sup>9)</sup>

---

6) „Film a doba“, 1960, č. 6, s. 405.

7) Podrobněji viz A. Navrátil, *Cesty k pravdě či lži*. Praha 1968, s. 248.

8) „Čistou reportáž pokládáme za nejpravdivější dokumentární film“, prohlašovali Časisté. Viz c. d. v pozn. 7.

9) R. Krejčík, *Nekrolog za mého cenzora*. „Filmové a televizní noviny“, 1968, č. 7, s. 4.

---

---

Nicméně požadavek pravdivosti, tak jak jej cinéma-vérité formulovalo, bylo přese všechno lákadlem pro autory, kteří se chtěli vyslovovat sami za sebe. „Film-pravda je spíše cesta nežli cíl, /... / dokumentuje naprostý odpor ke lži a dekadenci hlavně komerční kinematografie, dokumentuje lačnost po pravdivosti... V každém případě dokumentuje film-pravda revoluční postoj filmařů ke skutečnosti a k vlastnímu filmovému umění, zabíjí bývalé kánony filmového řemesla, ukazuje nové možnosti v osvobození od konvenčních zákonitostí a zároveň s tím pomáhá vychovávat diváka k novému chápání filmových prostředků,“ tak hodnotila v roce 1963 cinéma-vérité Věra Chytilová,<sup>10)</sup> jejíž *Pytel blech* byl vedle Formanova *Konkursu* považován za první projev českého cinéma-vérité. Právem, neboť více méně oba filmy naplňovaly požadavky nové metody, jak je formuloval v roce 1962 M. Martin v pověstných pěti bodech.<sup>11)</sup>

A dokumentaristé? Rokem obratu nazval tehdy Antonín Navrátil rok 1963, kdy nové impulsy ovlivňovaly český dokument nejpronikavěji. Projevovalo se to nejen v široké škále výrazu podle tvůrčího zaměření a tíhnutí autorů, ale i v žánrové rozmanitosti. Navrátil tehdy uváděl například takové tituly, jako *Děti bez lásky* Kurta Goldbergra, *Moravskou Hellas* Karla Vachka, *Žít svůj život* a *Železničáře* Evalda Schorma, *Reportéra* Pavla Háši a další, z nichž většina ob stojí i dnes. Díky ideologickému uvolnění po XII. sjezdu KSČ v roce 1962 a pod dojmem inspirativního pohybu světového filmu pocítili také čeští dokumentaristé v možnostech svobodnějšího tvoření zvláštní sílu invence a touhy po pravdě.

Inspirativní působení cinéma-vérité bylo dvojí: v prvním případě šli tvůrci po podstatě věci, metoda pro ně znamenala především nový autorský postoj, nový vztah ke skutečnosti, kdy se autor soustřeďoval na pravdivost a navázání co nejintimnějšího, nejtěsnějšího vztahu s objektem. Průkopnickým dílem v tomto smyslu je například Činčerův film *Romeo a Julie 63*. Takto komplexní chápání metody se projevovalo zejména u mladších a začínajících filmařů, kteří brali nové vyjadřovací postupy jako šanci k autorskému sebevyjádření (Chytilová, Schorm, Forman, Špáta...) a týkalo se, jak je vidět, spíš hraného filmu.

Druhý proud těžil více z vyjadřovacích možností filmu; jednu dobu se v českých podmínkách omezil na fetišizaci filmové ankety, která byla zaměňována za celou metodu cinéma-vérité a mnohým režisérům suplovala prvek autenticity, doku-

---

10) „Film a doba“, 1963, č. 1, s. 67.

11) „Mám-li se vyslovit přesněji, jsou charakteristické rysy metody filmu-pravdy tyto:

1. aktivní přítomnost kamery: není tu snaha zastírat její přítomnost ani těm, kteří jsou filmováni, ani divákům (film Clarkové *Spojka*); je tu především snaha vytvořit přímý kontakt mezi předmětem a kamerou (tedy také divákem).
2. práce s „živým“ materiálem: velké místo se ponechává improvizaci, vynoření nečekaného, vyvolávání bezprostředních reakcí, popřípadě jak jsou konstruovány ony události, které nebylo možno zachytit automaticky (např. stávka v *Borinage*).
3. „oddramatizování“: cílem není na počátku vyprávět příběh; je prostě natáčen výřez ze života, tak, jak se právě jeví se svými silnými i slabými okamžiky.
4. odmítání práce v ateliéru a odmítání technik, které jsou s touto prací spojené: umělé osvětlení, postsynchron, líčení, opakování snímání téhož záběru a pod.
5. neprofesionální herci: lidé hrající samy sebe (tak, jak to kdosi jednou napsal, osoba, která je nejpůsobivější k tomu, aby sehrála roli Číňana, je zase jen Číňan...). „Panorama“, 1963, č. 5.



---

mentárnosti a pravdivosti a dle toho s ní také nakládali – bez invence, mechanicky a samoučelně, bez autorského zhodnocování, v naději, že soubor názorů na skutečnost jim odhalí celou pravdu o této skutečnosti. Netušili, co dávno předtím věděl klasik filmové ankety Cesare Zavattini, který upozorňoval na to, že „fakta je třeba chápat ne jako něco na nás nezávislého, ale jako něco proniknutého naší neodbytnou existencí“.<sup>12)</sup>

Dalším extrémem bylo přeceňování autenticity, jež byla ztotožňována s použitím skryté kamery. Zde docházelo přímo ke skandálním nepochopením, například když se Jiří Papoušek na dokumentaristické diskusi v Karlových Varech ztotožnil s názorem, že *Muž z Aranu* není dokumentární film, protože tam skuteční lidé „hrají“.<sup>13)</sup>

Na druhé straně ovšem princip ankety umožnil také rozšíření možností tzv. sociologického filmu i sociálního dokumentu se sociologizující tendencí. Tato skutečnost tehdy velmi úzce souvisela s konstituováním československé sociologie jako vědy a s rozvojem sociologických výzkumů.

V diskusích o cinéma-vérité, jež probíhaly na Volných tribunách tzv. Malých Karlových Varů (hlavně v roce 1963 a 1964) nebo převážně na stránkách Filmu a doby, spolu s možností spatřit některá zahraniční díla, tříbila se postupem času hlediska na novou metodu. Čeští filmaři záhy pochopili, že žádná metoda není samospasitelná, stejně jako sebedokonalejší technika. Ani ta, jak říkával Joris Ivens, nezabrání nikomu lhát. Ve službách světového komunismu to věděl jistě nejlépe, když říkal, že „již od začátku je důležité intenzívně usilovat o pravdu, vyjadřovat ji pečlivou dokumentací a inteligentní analýzou, neboť skutečná pravda je často skryta“.

V druhé půli 60. let, když spory o charakter cinéma-vérité utichly a nové metody a postupy zevšedněly a začlenily se do běžného vyjadřovacího arsenálu dokumentaristů, teprve tehdy se vlastně projevila naplno inspirativnost tohoto fenoménu, například jen namátkou ve filmech *Zrcadlení* (r. Evald Schorm, Jan Špáta), *Respiće finem* (r. Jan Špáta) nebo *Spříznění volbou* (r. Karel Vachek)... Projevila se také v méně striktním oddělování metod dokumentárního a fiktivního (hraného) filmu až zase do doby, kdy se česká dokumentaristika od začátku 70. let stala na dlouhou dobu služkou oficiální propagandy.

---

12) „Film a doba“, 1962, č. 22.

13) *Volná tribuna dnů krátkého filmu v Karlových Varech 1963*. Svaz čs.divadelních a filmových umělců, filmová sekce, s.41.

---

