

Inscenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu

Miloslav Kučera

Mezi „pravdou“ a „lží“?

Filmový a televizní divák je zvyklý přijímat děj hraného filmu jako fikci. Naproti tomu, dokumentární film považuje zpravidla za realitu. Toto jednoduché divácké schéma dnes už neplatí a je otázkou jestli vůbec někdy platilo. Dělicí čára mezi realitou a fikcí neprobíhá na hraně dokumentárního a hraného žánru, ale spíše v daleko subtilnější a vnějšími znaky těžko postižitelné oblasti, které se říká autorská serióznost a etika. Ještě před několika desetiletími bych mohl napsat: „probíhá mezi pravdou a lží“, ale v době postmoderní relativizace se pojmy „pravda“ a „lež“ už příliš nenesou. V následujících řádcích jsem se pokusil ukázat režijní a inscenační metody, které jsou běžně používány v televizních a filmových dokumentech s historickou tematikou. Nepokouším se zde žánr historického dokumentu přesněji časově vymezit. Pro moji úvahu je to stejně tak událost, která se odehrála před rokem, jako před stoletím. Mnohé, dodnes užívané postupy vznikly už ve filmových počátcích, proto často cituji příklady z prvního půlstoletí existence filmu.

Děj před kamerou se musí režírovat!

Ať už sledujeme zpravodajské šoty, nebo koncipované dokumenty, málokdy si uvědomujeme větší, či menší míru manipulace s realitou před kamerou. Pro tuto manipulaci se v dramatických žánrech ustálil pojem „režie“. V divadle a v hraném filmu ji považujeme za něco samozřejmého; bez čeho by to ani nešlo. Méně si existenci této „manipulace – režie“ uvědomuje ve filmech dokumentárních.

U zrodu režie dokumentárního záběru nepochybně stála těžkopádná filmová technika. První filmové kamery byly uváděny do chodu otáčením kliky, což vyžadovalo umístění aparátu na masivní stativ. O ručních kamerách mohli tehdejší kameramani jen snít. Zásobníky pojaly pouze jednu až dvě minuty filmového materiálu. Citlivost suroviny i světelnost objektívů nedovolovala pracovat jindy než za plného slunce. Tato omezení příliš nevadila při výrobě hraného filmu. Od němých grotesek až dodnes se nezměnil obrázek, který skýtá filmový štáb náhodnému pozorovateli: kolem kamery stojí shluk soustředěně se tvářících osob, v pozadí osvětlují natáčenou scénu desítky reflektorů. To, co nevádí u hraných filmů a co vždy vytvářelo určitou magii filmového světa; to velmi omezuje možnosti reportážního

natáčení. Pokud kameraman snímal jen běžné exteriérové záběry, bylo vše v pořádku: postavil kameru na stativ, zakomponoval obraz a začal točit klikou v okamžiku, kdy nastala pro něj vhodná situace. Proto jsou také nejlépe zachycenými událostmi z počátků filmu především oficiální slavnosti a pohřby. Průběh velkých pohřebních průvodů býval totiž obvykle dopředu přesně znám. Vědělo se kudy smuteční průvod půjde, kde budou zastávky apod. Potom záleželo jen na tom, kolik kamer a schopných kameramanů měl producent k dispozici a jak rychle se stačili přesouvat z jednoho místa na druhé. Tak už v roce 1901 natočili britští dokumentaristé pohřeb královny Viktorie. Velmi poutavě a majestátně je zachycen i pohřeb císaře Františka Josefa I. 30. listopadu 1916, který prochází ulicemi tehdejší Vídně. Styl snímání těchto oficialit se dodnes nezměnil. Rozdíl je jen v tom, že dnes sledujeme zpravidla přímý přenos; tehdy se musel všechny materiál vyvolat, vykopírovat a sestříhnout do podoby, kterou pak viděli diváci v kině.

Horší situace nastala, když měl dokumentarista k dispozici kameru jen jednu. Ještě horší, když měl zachytit situaci neopakovatelnou a vůbec nejhorší, když se stalo něco zcela neočekávaného. A tak ve filmu o atentátu (28. června 1914) na arcivévodu Ferdinanda a jeho manželku Žofii Chotkovou v Sarajevu vidíme záběry slavnostně vyzdobených ulic, přivítání na radnici, nástup do automobilů, potom místo nejdramatičtějšího okamžiku atentátu se diváci dočkají jen titulku, který jim tragickou událost popíše. Ústřední moment atentátu žádný operátor zachytit nestačil. A tak u vědomí vlastní nedostatečnosti i omezení techniky, přistoupili brzy filmaři k ovlivňování situace před kamerou. Příkladem mohou být často používané záběry z bojišť první světové války. S velkou mírou pravděpodobnosti a se znalostí tehdejších snímacích možností dokážeme dnes oddělit inscenované záběry od těch „autentických“. Reálně snímané bývají obvykle celky bojišť. Ale tam, kde kamera sleduje útočící vojáky, kteří v palbě přebíhají kolem kameramana, je nutná nejvyšší míra opatrnosti. Známe záběr, kde útočící voják padá přímo před kamerou, bodák pušky přitom zůstane efektně zabodnutý do země. V konečné kompozici pak leží mrtvý muž na zemi vedle vztyčené zbraně. Nemusím snad ani dodávat, že takový záběr by nebylo možné natočit ve skutečné bitvě. Při troše černého humoru můžeme konstatovat, že takový kamerový úhel by si vyžádal životy několika kameramanů a zničení značného počtu přijímacích přístrojů. Propaganda obou válčících stran však potřebovala a vyžadovala heroické válečné záběry, a tak je dokumentaristé inscenovali. Pro filmovou kameru se točili fiktivní útoky na nepřitele. Vojáci znovu a znovu vybíhali ze zákopů a hrdinsky „umírali“ na přesně označených místech. Opakovali to tak dlouho, až byl kameraman spokojen. Takto režírované scény se při sestřihu zkombinovaly s autentickými. Dnes je velmi těžké je od sebe rozeznat, jelikož stáří filmového materiálu dodalo všem záběrům patinu autenticity.

Po uplynutí určitého času je jen málokdy možné rekonstruovat, jak proces režie filmu probíhal. Podařilo se mi dostat do rukou materiál (dnes uložený v NFA), kde jsou neseštěřované originální záběry z Pražského povstání pořízené 5. až 9. května 1945. Odpovědní pracovníci týdeníku *Aktualita* považovali materiál za tak zásadní, že se rozhodli ho zachovat v podobě tzv. denních prací (vyvolaný a vykopírovaný materiál tak, jak vyšel z kamery bez jakýchkoliv střihových úprav.) Technicky vyrobily duplicitní kopii, protože záběry, které zde v syrové podobě vidíme, byly potom často používány v jiných sestřizích. Naskytl se tedy velmi vzácná možnost nahlédnout do kuchyně tehdejšího tvůrčího štábu. Pro názornost popíši scénu příjezdu sovětské armády do Prahy, tak jak ji známe z definitivního sestřihu: Tanky a nákladní auta projíždí ulicemi města. Pražané je nadšeně vítají. Lidé strhávají symboly nacistické moci. Bota sovětského vojáka šlape na plechovou tabuli s německým orlem, která se válí na dlažbě. Rozbíjení Hitlerovy busty. Pálení vlajky s hákovým křížem.

Na zemi leží padlý sovětský voják. Nad ním se sklání mladá česká dívka a hladí mrtvého po vlasech. Sovětští vojáci tančí s Čechy kozáčka... atd.

V původním materiálu můžeme vidět několik stojících Pražanů. Na pokyn režiséra začnou mávat do kamery na fiktivní sovětské vojáky, zopakují mávání několikrát, až je režisér se záběrem spokojen. V jiné části vidíme jak, lidé rozbíjejí Hitlerovu bustu, dále, jak dva lidé čekají s hitlerovskou vlajkou v rukách až se kamera připraví, potom ji položí do ohně, vlajka shoří, voják projde několikrát za sebou přes orla v blátě; dokonce i ona hezká dívka hladí padlého vojáka (snad je skutečně mrtev) na kameramanský pokyn. Vyložene komponovaná je scéna tančení kozáčka. Filmaři shromáždili přihlížející Pražany okolo ústřední dvojice tanečníků a výstup zahráli. Kromě režírovaných scén obsahuje originální materiál samozřejmě i množství autenticky snímaných záběrů. Jsou to především pohledy na armádu vstupující do hlavního města a mnohé další reportážní záběry. Autoři sestřihu z nich vybrali kompozičně a technicky nejzdařilejší a zkombinovali je s režírovanými scénami. Tak vznikl stříhový celek, který je od roku 1945 až do současnosti stále používán jako autentický obraz povstání. Každé další filmové zpracování vybírá z původního sestřihu trochu jiné záběry a obraz doplňuje dobově podmíněným komentářem, ale o věrohodnosti archivního materiálu se v podstatě nepochybuje. Dá se říci, že se časem autentizoval. Když byl později realizován dokumentární film k výročí povstání, dotočily se do něj i další scény, které v průběhu povstání zachyceny nebyly. Jsou to okamžiky, kdy dva německé obrněné transportéry pronikají na Staroměstské náměstí. Tato sekvence působí velmi sugestivně a je samozřejmě zaznamenaná technicky dokonale, takže není divu, že ji autoři stříhových dokumentů často používají. Výše uvedené příklady nemají dokázat, že kameramani s nasazením vlastního života pořizující záběry z pouličních bojů divákům lhalí. Situace, které narežirovali, se pravděpodobně několik okamžiků předtím opravdu odehrály, a byla to tedy jediná cesta, jak je divákům přiblížit. Chtěl jsem jen poukázat na fakt, že režijní postupy se vyskytují i tam, kde by je divák nehledal.

Ale v dokumentárním filmu se uplatňovaly režijní metody i v situacích daleko nenápadnějších. Tak ve filmových týdenících, které po několik desetiletí tvořily nedílnou součást každého filmového představení, by ani poučený divák nehledal postupy spojované s filmem hraným; a přece bývalo obvyklé, že i týdeníkové šoty se běžně režírovaly. Jak vypadalo ještě hluboko do šedesátých let natáčení typického šotu pro týdeník? Vezměme si za vzor prostředí, které se v československých filmových periodikách vyskytovalo nejčastěji: reportáž z továrního provozu. Režisér a kameraman se dohodli na počtu a velikosti záběrů. Osvětlovači začali do příslušné výrobní haly stěhovat praktikáblý, na ně stavět mohutné reflektory s tisíciwattovými příkony a natahovat k nim kabely. Toto zasvětlování scény mohlo trvat hodinu i déle. Byl to čas pro režiséra k seznámení s pracovním kolektivem, o kterém měl jeho šot vydat svědectví. Pracovníci se většinou museli převléknout do čistých a nepotrhaných pracovních oděvů. Pro natáčení musel být prostor také řádně uklizen – to se dělávalo už minimálně den předtím, jelikož by se to za onu hodinu, či dvě určitě nestihlo. V některých případech se „dekorace“ tovární haly ještě dále upravovala. Například se barvou nastříkávaly rezavé stroje, či nevzhledné části interiéru. „Dekoraci“ bylo nutné natočit tak, aby v popředí stál nejmodernější stroj. Další stroje, které byly často několik desetiletí staré se všelijak umně zakrývaly a umísťovaly do pozadí. Nejnáročnější byl celkový záběr tovární haly. Složitý byl nejen proto, že se pro její zasvětlení musel při tehdejší citlivosti filmových materiálů použít opravdu mohutný osvětlovací park, ale zejména proto, že takový záběr musel působit dynamicky. Návštěvník, který za normálních podmínek nahlédl do haly, pravděpodobně mnoho pracovního úsilí nezaznamenal. Při natáčení bylo všechno jinak.

Na povel se rozjel velký nákladní jeřáb uprostřed haly, který zcela nesmyslně přesouval jakési břemeno z jedné strany na druhou. Někde v popředí pracovala parta svářečů. Ohnivě jiskry létající na všechny strany byly vždycky efektní a nesměly v žádném takovém šotu chybět. V záběru se zpravidla vyskytovalo nesmírné množství statistů, kteří bušili kladivý do nýtů, šroubovali a převáželi díly sem a tam. Několik vedoucích pracovníků šermovalo rukama a diskutovalo nad projektovou dokumentací. V dalších záběrech se režisér soustředil na hlavní postavu, což býval zasloužilý pracovník, nebo hrdina socialistické práce. S ním někdy bývala potíž, většinou ho vybral stranický výbor podniku a režisér musel zařídit, aby dobře vypadal a vystupoval přesvědčivě. Řešil to často krátkými detaily na obličej, oči a pracující ruce. Pokud byl pracovník opravdu velké poleno, mohl si dokumentarista pomoci záběry na další členy kolektivu, které už mohl sám vybrat. Většinou to byla mladá hezká děvčata. Šot končil ukázkou finálních výrobků, či celkovým záběrem na továrnu. To už filmařům žádný problém nedělalo. I když by se zdálo, že tento modelový šot byl poplatný budovatelské ideologii padesátých let, uvedené schéma přežívalo ještě hluboko do osmdesátých let.

Dokumentární nebo hraný?

Od vědomého režírování reality před kamerou je jenom krok k myšlence, že událost, kterou se z různých důvodů nepodařilo autenticky zachytit, je možno zrekonstruovat a zinscenovat. Této problematice jsem se už dotkl v předchozím textu, jelikož mezi režii a inscenováním je v dokumentu jen tenká dělicí čára. Za „objevitele“ žánru rekonstruovaných aktualit je všeobecně považován geniální francouzský divadelník, kouzelník a autor fantastických filmů Georges Méliès. Jeho nejznámější aktualitou se bezesporu stala *Korunovace krále Eduarda VII.* (*Couronnement du roi Édouard VII.*) z roku 1902. Už na tomto snímku z filmového pravěku si můžeme ukázat většinu otázek, které provázejí dokumentární rekonstrukce víceméně až do dnešních dnů.

Devátého srpna 1902 se konala ve Westminsterském opatství korunovace anglického krále Eduarda VII. a královny Alexandry. Aby však nebyl ceremoniál ničím rušen, vydala vláda naprostý zákaz fotografování (na filmování tehdy ještě nepomyslela), takže nebylo ani pomýšlení, že by se tam Mélièsovým kameramanům podařilo nějak propašovat velké a hlučné přijímací kamery. Nebylo by to ostatně ani vedlo k cíli, poněvadž v temném interiéru katedrály nebylo na reportážní záběry ani pomýšlení. Méliès se rozjel do Londýna a pořídil tam přesné nákresy nejdůležitějších částí katedrály, kde se měl korunovační akt uskutečnit. V dílnách svého ateliéru v Montreuil-sous-Bois u Paříže dal pak podle nich namalovat velmi přesné dekorace, z nichž sestavil na zahradě věrnou kopii slavné katedrály. Stejně si pořídil všechny kostýmy a jiné rekvizity, kterých bylo potřeba. V Londýně natočil jenom pouliční scény, související s historickou událostí, kdežto vlastní korunovací filmoval v ateliéru. Jeho smysl pro věrnost této rekonstrukce se projevil i v tom, že v Londýně angažoval hodnostáře, kteří řídili vlastní korunovační ceremoniál ve Westminsteru a kteří pak přijeli do Montreuil, aby se tu své úlohy zhostili podruhé. Úspěch filmu *Korunovace krále Eduarda VII.* byl senzační. Obecenstvo v Anglii provolávalo králi a královně při projekcích slávu. Tisk přinášel o filmu nadšené posudky. Také královští manželé si vyžádali soukromou projekci. Po představení král údajně řekl Mélièsovu zástupci:

„Nejzábavnější na celé věci je to, že jsem se na filmu docela dobře poznal. Stejně jsem poznal i královnu, a kdybych nebyl přesvědčen o opaku, pevně bych věřil, že jsme viděli své vlastní osoby!“ Samozřejmě, že se musely ozvat hlasy, které film odsuzovaly jako podvod. Citujme pro zajímavost pasáž z dobového tisku: „Eduard II. v Montreuil – Korunovační

trik – Trůnní síň z pomalovaného plátna – Lžimajestát – Historický obřad – Točte klikou!! – Ano, klamou Vás, Londýňané, když Vám oznamují, že můžete v proslulém music-hallu Alhambře viděti ze svého lože korunovaci Jejich Veličenstev, historický ceremoniel, natočený autenticky kinematografem a ihned potom reprodukováný filmem pro vaše potěšení. Zjistěte, ukazují Vám něco. Ale to je – odpusťte mi to slovo – žvanec tabáku, laciný trik předměstského divadla. Eduard VII. a vážná Alexandra jsou jenom herci korunovaní v Montreuil, ve falešném sále, vybaveném pomalovanými plátny a kartonovými křesly...Obecenstvo, které pak vidí na plátně tyto pohybuující se postavy v náležitě upraveném prostředí, je napáleno režii a dekorací. Je přesvědčeno o tom, že vidí skutečnou bitvu v Transvaalu, nebo povstání v Makedonii, či – korunovaci v Londýně.“

Nejde ani o to, že Méliès se žádného faktického podvodu nedopustil. Své filmy nikdy nevydával za autentické, ale vždy jen za rekonstruované aktuality. Ale kritické ohlasy v tisku otevřely otázku, kdy a do jaké míry je v dokumentárním filmu použití inscenačních metod přípustné.

V tomto kontextu jsou zajímavé i případy kombinace dokumentárních a hraných postupů. Jako kuriozita mě zaujal československý film *Za svobodu národa* (režie Václav Bínovec, výroba Weteb) z roku 1920. Film patřil do série filmů vyrobených v prvních popřevratových létech, které využívaly tematiky odboje proti Rakousko-Uhersku a podílely se na formování ideologie nového státu. Film líčí osudy studenta Jiřího Voldána, který je na začátku války odveden do rakousko-uherské armády a bojuje na frontě proti Rusku. Přechází na druhou stranu a vstupuje do československých legií. Zde se zamiluje do slovenské ošetřovatelky Maryši. Dostávají se do Itálie a Francie. Po vyhlášení samostatnosti Československa se vrací zpět do jásající Prahy, ale vzápětí znovu odcházejí bojovat na Slovensko. Tady Maryša nachází smrt v bitvě s Maďary. Její skon není marný. Československý národ zvítězil. Tvůrci se pokusili propojit individuální lidské osudy s událostmi „velkých dějin“. A tak ve filmu vystupuje nejen Jan Amos Komenský, Jan Hus, Jan Žižka, ale také Karel Kramář, Václav Klofáč a Tomáš Garrigue Masaryk. Postavy z dávnověku českých dějin hrají samozřejmě herci. To, co nás v tomto případě zajímá, je „herecké“ obsazení představitelů tehdejší politiky. Ti totiž zahráli sami sebe. A tak například vidíme, jak rakouská policie zatýká protagonisty domácího odboje. Musím konstatovat, že Václav Klofáč se své role zhostil celkem se zdarem: odváděn dvěma policisty působí mírně vzdorovitě, zato Karel Kramář, kterého žalářník posadí do cely a odejde, očividně neví, co má hrát, a tak nervózně kouká přes zamřížované okno a sem tam zašilhá do kamery. Opravdu zodpovědně však natáčení pojal T. G. Masaryk, alespoň podle svědectví režiséra Václava Bínovce. Událost, kterou pro film zahrál, se odehrála roku 1918 v Chicagu:

„Bylo to jednoho krásného červnového dopoledne v r.1920, když jsem u vchodu ,Královské zahrady na Hradčanech v lehkém rozzechvění a snad s trochou trémy očekávali pana presidenta Masaryka... Nejdříve vystoupil pan president na improvizovanou tribunu ozdobenou americkými vlajkami a mluvil k shromáždění československých dobrovolců v Americe. Ty ovšem nebylo vidět, byli později nastřiženi z dokumentárního snímku a byl to tedy dokonalý filmový trik. Pan president počínal si jako starý filmový herec. Neartikuloval, mluvil tiše se svými význačnými gesty. Když byla scéna natočena, podotkl opět s úsměvem: ‚Snad, abychom to natočili ještě jednou, myslím, že to podruhé udělám lépe.‘ A již jsme natáčeli scénu znovu.“ Dobové fotografie z natáčení ukazují Masaryka uprostřed Královské zahrady na podiu z prken, proti němu stojí kameraman a točí klikou kamery. Masaryk si celou válku uvědomoval nesmírnou úlohu propagandy a vědomě v tomto směru působil i jako prezident, proto není až tak kuriózní, že s natáčením souhlasil.

Není třeba připomínat, že právě propaganda hrála ústřední roli v totalitních systémech. Zmínil jsem se už o režií týdeníků. Dva následující příklady z poúnorové produkce využily v různé míře rekonstrukcí k manipulaci s divákem.

Rok po uchopení moci komunistickou stranou byl do československých kin (televize ještě neexistovala) uveden dokumentární film *Vítězný lid* (režie Drahoslav Holub), který měl všem pochybovačům doma i v zahraničí ukázat, jak to vlastně bylo v Únoru. V úvodu spatříme obrazy z běžného dne pracujících lidí. Komentář je veden v tehdy oblíbené patetizující poloze: „Rodí se nový den, den docela obyčejný. Do práce odchází dělnice Ducháčková, stejně tak jako soustružník Slavíček. Co je spojuje s rolníkem Janem Skácelem? Chléb, ocel a chléb a zprůmyslnění Slovenska ovšem!“ Naproti tomu je zobrazen svět nepřátel. Úředník, příslušník vyšších vrstev říká: „Bratři poslanci jistě nedopustí, aby to takhle šlo dál.“ Následují noční záběry automobilů, zastavujících u rozsvícené vily. Komentář praví: „Bratři poslanci skutečně nedopustí. Za temné noci se přišli poradit také o tobě Ducháčková, Slavíčku, Skácele!“ Zahouká siréna, otevírají se brány továren, pracující se shromažďují na Václavském náměstí, účastníci sjezdu ROH zdvihají ruce na podporu Klementa Gottwalda, ve ztichlé tovární hale dostávají dělníci pušky a náboje, městem pochodují oddíly Lidových milicí, projev Klementa Gottwalda poslouchá se zatajeným dechem dělnická rodina soustředěná kolem rádia. Záběr na dítě v kolébce – stříh – pochodující milice. Zástupy dělníků zpívají Píseň práce. Drahoslav Holub přistoupil k realizaci filmu rok po únorových událostech, avšak autentických reportážních záběrů měl k dispozici poskrovnu. Šlo především o filmové týdeníky vzniklé bezprostředně po Únoru. Pro ucelený film byly příliš krátké a neúplné. Proto režisér zvolil metodu dodatečných rekonstrukcí:

„Za pomoci stranických orgánů a vedení Lidových milicí jsme opakovali natočení některých událostí v závodech. Rekonstruovali jsme i část schůze ROH, které se zúčastnili o rok starší tehdejší účastníci jen pro naše natáčení. Chyběly nám také záběry pochodu Lidových milicí večerní Prahou. Zúčastnili se ho skuteční účastníci. Na praktikáblech byly rozsvícené naše uhlíkové lampy, které osvětlovaly prostor před nakladatelstvím Práce. Seběhli se kolem lidí – a když vypochoďovaly připravené šiky milicionářů za rohem v Jindřišské ulici – odměňovali pochodující potleskem, i když nemohli tušit pravý záměr našeho natáčení. Vše proběhlo – jako tehdy v roce 1948. Tato pravdivá rekonstrukce se později stala materiálem, který byl běžně používán a dublovaný do všech dalších dokumentárních filmů. Identifikaci těchto filmových záběrů, které byly rekonstruovány, mohu dnes provést jen já, kameraman, případně vedoucí produkce, který vše organizoval.“

Po více než padesáti letech mně nepřipadá režisérovo sebeuspokojení zcela adekvátní, ale díky neskrývané propagandistické orientaci zde v čistě podobě narážíme na film kombinující reportáž s filmovými rekonstrukcemi. Prvním problémem, za který tvůrci sami o sobě nemohou, je užití jimi rekonstruovaných událostí v dalších filmech. Zde jsou potom prezentovány jako čistě dokumentární. Tyto šoty pak mohou budoucí generace diváků i badatelů uvádět v omyl. Vidí-li například divák rázný krok sevřených milicionářských řad, tváře naplněné odhodlaností a nadšené masy lidu; mohou jej záběry přesvědčit o tom, že lidé tehdy přisuzovali milici div ne roli osvoboditelů. A přece jinak politicky orientovaný dokumentarista by o únorových dnech natočil něco jiného. Zachytil by například nepřilíš vyrovnaný krok dělnických oddílů, které jistě nebyly žádnými dobře vycvičenými jednotkami. V mnoha tvářích by možná objevil obavy i nejistotu a ani v očích přihlížejících by jistě našel jen samé nadšení.

Druhým okruhem problémů je režisérem proklamovaná nerozpoznatelnost scén autentických a inscenovaných. Dnes jsou, totiž – při pozorném sledování – autentické záběry

a rekonstrukce od sebe poměrně dobře rozlišitelné, a to nejen pro rozdílnou technickou kvalitu kopírovaných materiálů, ale především odlišným stylem. Z většiny rekonstrukcí je už dnes silně cítit dobové aranžmá. Jako příklad může posloužit již vzpomenuťý úředník pronášející výrok o bratřech poslancích. V tomto stylizovaném hereckém (nebo možná nehereckém) projevu se tvůrci nadobro rozešli s postupy dokumentaristické rekonstrukce a zaměřili do vod hraného fabulovaného filmu. Myslím, že ani v roce 1949 nemohla většina diváků tyto scény vnímat jako dokumentární. Podobně je tomu u obrazu dělnické rodiny, která nábožně poslouchá Gottwaldův projev. Tady je už přímo znát práci maskérů, kostymérů a osvětlovačů. A sama malebně nasvícená světnička byla také pravděpodobně postavena ve filmovém ateliéru. Tyto rekonstrukce působí dnes natolik uměle, že už nikoho neoklamou, a nejsou tedy tak „nebezpečné“ jako záběry, které dělají dojem reálně natočených záběrů.

Celý film straní natolik jedné ideologii, jedné straně i vládě, že je nakonec jedno, jestli používá záběrů reálných, nebo nahrávaných. Vyznění by bylo určitě stejné, i kdyby se autoři spokojili jen s reportážními postupy. Od oficiálního filmu komunistického režimu se nakonec nic jiného ani neočekávalo. *Vítězný lid* můžeme tedy pokládat za film, který otevřeně propagandisticky obhazuje komunistický výklad nedávných událostí. Je to manipulace, ale konec konců manipulace přiznaná. V první polovině padesátých letech potom překročil dokumentární film v Československu meze pouhé stranické propagandy a v „oficiální“ části tvorby se ocitl na poli fikce, či chcete-li lhaní. Asi nejkřiklavějším příkladem „lži“ jako prostředku propagandy se stal titul *Běda tomu, skrze koho pohoršení přichází* (scénář Jan Kliment, režie Přemysl Freimann, Čs. státní film, Studio dokumentárních filmů) z roku 1950. Film pojednává o tzv. zázraku, který se stal ve vesničce Čihošti. V místním kostele se údajně během mše pohnul kříž na oltáři. Případ vyústil v zatčení faráře Toufara a jeho následné smrti během vyšetřovací vazby. Komunistická propaganda případu využila k útoku na katolický klérus a Vatikán. Okolnosti „čihoštského zázraku“ nejsou dodnes uspokojivě vysvětleny. Je pravděpodobné, že celou věc zinscenovala Státní bezpečnost. Jsme tedy svědky případu, kdy filmová fikce je jen součástí mnohem širší propagandistické kampaně ve službách státní ideologie a politiky. Více nám napoví charakteristická část komentáře filmu:

„Celý případ totiž cynicky nastražil farář Toufar. Z jedné strany upevnil na křížku pružinu, která jej vychylovala z původní polohy, z druhé strany tahal za křížek ocelovým drátem, který skryt vedle drátů elektrického vedení svatých obrazů, vede až na kazatelnu. Zde stačilo nenápadně za drát zatáhnout a křížek se naklonil – vrátil se do původní polohy – a naklonil se na druhou stranu. Aby nespadol z podstavce, byl spodek kříže upevněn gumičkami. Celý tento primitivní mechanismus byl zrakům věřících ukryt za květinovou výzdobou. To jsou fakta o tzv. zázraku v Čihošti. Kam však až vedou nitky v pozadí? Nitky, kterými by náš vysoký klérus chtěl v žoldu Vatikánu a v zájmu Wall-Streetu tahat jako loutkami našimi věřícími spoluobčany? A jdeme-li po stopě této odporné jarmareční komedie, najdeme nakonec špinavou ruku imperialistů Wall-Streetu a jejich náhončrha – vatikánskou politiku.“

I když film měl svého scenáristu a režiséra, skutečnými tvůrci byli pracovníci ideologického aparátu KSČ a pracovníci Státní bezpečnosti. Když jsem se seznámil s okolnostmi vzniku tohoto „arcidíla“, měl jsem pocit, jako bych sledoval absurdní tragikomedii. Jakoby příslušníci StB postupovali podle příručky, která by se mohla například jmenovat: „Jak se dělá amatérský film.“ V první kapitole by se jistě dočetli, že na natáčení se musí pečlivě připravit. Ve věznicích ve Valdicích proto provedli řadu zkoušek s hlavním „hercem“ – farářem Toufarem. Zkoušení jeho „role“ bylo tak intenzivní, že po jejím absolvování farář chodil jen těžce a na obličej měl modřiny. V tomto stavu jej přivezli do kostela v Čihošti.

První záběry filmu natočil fotograf technického oddělení StB Jaroslav Černý: „Uvnitř kostela byli další příslušníci StB a já jsem dostal rozkaz připravit se na filmování..Vzpomínám si, že byl Toufar oblečen do kněžského roucha. Pak si pamatuji, jak stál na kazatelně. Na kazatelně ukazoval, jak měl zázrak provést, já ho přitom filmoval. Provedl to asi dvakrát, třikrát...Negativ filmu jsem musel odevzdat příslušníkům StB, kteří rekonstrukci řídili...“ Tvůrcům z StB se v této fázi realizace přihodila nemilá věc, se kterou většinou příručky nepočítají. Hlavní představitel jim totiž zemřel několik dní po prvním natáčecím dni. V kritické situaci usoudil moudře tvůrčí tým z StB a aparátu KSČ, že je třeba skončit s amatérským filmováním a přizvat profesionály. A tak byli přímo na Hrad pozváni ředitel Československého státního filmu, scenárista a režisér.

O pokračování natáčení pak zanechal zajímavé svědectví prokurátor Karel Čížek: „Tehdy jsem byl ten den a prakticky celou noc přítomen filmování... Byl přivezen autobus komparsu, který hrál věřící. Při této příležitosti filmaři trvali na tom, že jim nestačí záběry s Josefem Toufarem, které měli převzít z filmu vyrobeného při rekonstrukci. Proto se do ornátu převlékl Vladimír Průša, úředník SÚC, který byl rovněž zaměstnancem Ministerstva vnitra. S ním byly záběry provedeny tak, aby mu nebylo vidět do obličeje. Protože došlo k časové tísní, nebyla ani při tomto filmování provedena rekonstrukce celého mechanismu. Pro film bylo křížkem hýbáno tak, že od obou ramen kříže vedly dráty za oltář, kde někdo křížem pohyboval...“

A tak mohl divák v kině spatřit, jak se při bohoslužbě hýbá kříž na oltáři. Vzápětí nás propagandisté detailně seznámili s postupem zhotovení pohyblivého kříže, až to vypadalo, jakoby chtěli divákům poskytnout návod na domácí výrobu podobného mechanismu. Potom film přechází z reálu do animace a ukazuje, jak dráty z Čihoště vedou do New Yorku a Vatikánu, kde za ně tahá kreslený papež a strýček Sam. Dobový recenzent se sice rozplýval nadšením nad působivostí a emocionálním dopadem filmu: „...a diváku, hledícímu v kinu na faráře Toufara, předvádějícího před kamerou rafinovanou manipulaci s křížem, se chvílemi zdá, že na kazatelně stojí středověký nepřítel pokroku a pravdy, který se marně a zbytečně pokouší kupčit s city pracujících lidí.“ Ale dle neoficiálních svědectví neplnil film tak zcela zamýšlený propagandistický efekt: „Film primitivním způsobem rekonstruoval události podrobně popsané v tisku, doplnil je inscenovanými záběry, které měly dokázat spojení katolické církve s temnými imperialistickými silami....Lidé v kinech mlčeli a se zájmem přihlíželi upachtěné snaze s jakou to vše film ‚odhaloval‘, a po východu z kina se smáli.“

Působil-li takto film na diváky už v době svého uvedení, potom je titul *Běda tomu, skrze koho pohoršení přichází* příkladem propagandy, která se zcela minula se svým záměrem. Problém filmu samozřejmě nespočíval v míře profesionality a řemeslné přesvědčivosti, s jakou byl děj inscenován. Ani sebedokonalejší současné digitální triky by asi diváka o pravdivosti nepřesvědčily. Realita tehdejšího Československa byla přece jen hodně odlišná od toho, co se film snažil ukázat. Nic podobného se Státní film v oblasti dokumentárního filmu už realizovat nepokusil. Film byl poučením pro ideology, že lhát se musí přece jen trochu umět a že méně bývá někdy více.

Posuňme se v čase o dvacet let kupředu. Na počátku sedmdesátých let začal režisér Ota-
kar Vávra realizovat sérii velkofilmů mapujících osudy Čechů a Slováků od Mnichova do konce druhé světové války *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974), *Osvobození Prahy* (1976). Tematika hraného filmu by zdánlivě do mé úvahy nepatřila, kdyby sám tvůrce opakovaně neoznačoval jednotlivé části trilogie jako umělecké dokumenty: „O dokumentární formu jsme se snažili s Milošem Kratochvílem už ve druhém dílu husitské trilogie *Jan Žižka*. Stylově čistého uměleckého dokumentu jsme dosáhli s Milošem Fáberou ve *Dnech zrady*. Měli

jsme dostatek materiálu, všechny existující záznamy. Mohli jsme použít i autentické dialogy. Úmyslně jsme se vyhnuli soukromí historických postav, protože to už by autentické být nemohlo.“ Označení umělecký dokument není nepřipadné. Film *Dny zrady* popisuje osudové události ze září 1938, které nakonec vedly k podpisu Mnichovské smlouvy a odstoupení pohraničních oblastí Německu a Maďarsku. Dialogy historických osobností naší i zahraniční diplomacie jsou ve filmu citovány podle stenografických záznamů. Podoba herců byla maximálně přizpůsobena skutečné podobě postav, které hrají. Prostředí, ve kterém se film odehrává, jsou buď autentická, nebo podle dobových obrazových materiálů rekonstruovaná tak, aby odpovídala jejich tehdejší vizuální podobě. Novináři z časopisu *KINO* barvitými slovy popisovali úsilí a objem práce, které autoři museli absolvovat: „....jak namáhavou a vysoce náročnou práci, vyžadující nejen uměleckou, ale i historickou erudici, podstoupili scenáristé a jak vysoké nároky kladl scénář na režiséra. Ani jeden z nich nelitoval námahy při studiu řady historických materiálů, které měli k dispozici, aby co nejdříve zachytili onu pohnutou dobu, spějící k Mnichovu a posléze i k druhé světové válce. V přípravném období filmového díla shlédli tvůrci filmu tisíce metrů dokumentárních záběrů a pořídili stovky autentických fotografií, znázorňujících uzlové scény, které se tenkrát na evropském politickém bojišti odehrávaly.“

A tak vše, co ve filmu uvidíme a uslyšíme je v tomto smyslu opravdu dokumentární. Dokumentární film zde v podstatě pouze používá formu filmu hraného. Z tohoto pojetí můžeme odvodit i vztah tvůrců „uměleckého dokumentu“ *Dny zrady* k historickým materiálům, které měli v sedmdesátých letech k dispozici. Sám Otakar Vávra k tomu řekl: „Vždy mne zajímal osud našeho národa, jeho revoluční tradice. Chtěl jsem vysledovat, čím jsme přispěli k evropské kultuře, čeho jsme dosáhli, jací jsme byli, jsme a kam jdeme... Z historických dokumentů jsem poznal, že když jsme šli cestou pokrokových tradic a myšlenek humanistického ideálu, dosáhli jsme světového významu. Když jsme z nich ustoupili, prohráli jsme všechno a dostali jsme se na pokraj záhuby. To je poučení, které vidím v naší národní minulosti i přítomnosti. Z toho důvodu jsem také později volil zcela zvláštní formu historického filmu; vyhýbal jsem se dějovým fabulacím a snažil jsem se prozkoumat konkrétní dobu a konkrétní osobnosti, jaké doopravdy byly. Abych nic nezakresloval, abych dostal co nejpravdivější obraz naší cesty.“

Toto autorské krédo odhaluje limity tvůrčího a historického usilování našeho předního filmaře. Vávra v našich dějinách vyzvedává revolučnost a pokrokovost. V tomto směru vždy zůstal stoupencem Masarykovy filosofie českých dějin, ať už natáčel v kterémkoliv politickém období. S jeho dějinnými preferencemi je poněkud v rozporu víra v možnost prozkoumat konkrétní dobu, jaká opravdu byla. Při všech tvrzeních o obrovském rozsahu prostudovaných materiálů a pečlivosti realizace jsou *Dny zrady* nakonec především „dokumentem“ o době svého vzniku. Není ani tak důležité, jak velké prostředky mají filmaři k dispozici na jeho realizaci a jestli demonstraci před Rudolfínem natočí s třiceti tisíci staty v dobových kostýmech, nebo ukáží na autentické fotografii. Důležitý je úhel pohledu tvůrců, jejich odborná erudice a v neposlední řadě i míra tvůrčí a ideové svobody. A tak *Dny zrady* jsou film, ve kterém se dozvíme něco o Mnichovu, ale ještě více o ideologii prvního období Husákovy normalizace.

Dosud jsem citoval filmy, které patří do filmové historie. Na závěr bych chtěl uvést i několik současných příkladů zdařilého užití metody rekonstrukce v dokumentu. Vybral jsem snímky, které pracují s rekonstrukcí zcela odlišným způsobem.

Událost, kterou popisuje film *Únos (Otmica; 2002, Srbsko a Černá Hora, r. Ivan Markov)* se odehrála 22. října 1992. Když se tohoto dne vzbudilo srbské městečko Severin, ležící na hranici s Bosnou, do nového rána, nic nenasvědčovalo tomu, že se zakrátko odehraje první

zločin rozbíhajícího se válečného konfliktu. Autobus vezoucí skupinu místních obyvatel do práce byl zastaven polovojenskou srbskou jednotkou, která z něj bez udání důvodů unesla na neznámé místo šestnáct etnických muslimů. Tito lidé zmizeli, nikdy se nevrátili a s téměř stoprocentní jistotou jsou dnes mrtvi. Režisér Ivan Markov podrobil celý zločin důkladné rekonstrukci, nechává kromě příbuzných promlouvat i jediného svědka, který se nebojí o únosu hovořit, a v závěru napínavě poskládaného dokumentu přichází i s šokující pointou. Na pozadí detektivního pátrání po okolnostech tragického únosu snímek věrně evokuje nelidskou krutost, která od samého počátku provázela válku na území bývalé Jugoslávie. I když jsou viníci dobře známi a šéf gangu byl nakrátko zadržen, dodnes nebyl nikdo potrestán. Režisér se mohl po formální stránce spokojit s pouhými výpověďmi lidí, kteří mají k zločinu co říci, eventuálně natočit němohé reálie: místo únosu a prostředí, kde oběti žily. Místo toho zvolil postup filmové rekonstrukce. A tak má divák možnost sledovat, jak lidé nastupují do autobusu, jak řidič zastavuje ozbrojené skupině v maskáčích, jak jsou oběti vyváděny z autobusu a následně přinuceny nastoupit do uzavřeného nákladního auta... Nemusím snad dodávat, že tato metoda je v případě události, která se stala teprve před dvanácti roky, velmi riskantní. Diváci mohou tvůrce poměrně dobře kontrolovat. Všimnou si každé drobné dobové nepřesnosti, která potom narušuje pocit věrohodnosti a může zpochybnit i výpovědní hodnotu celého díla. Tvůrcům dokumentu se obdivuhodně podařilo těmto úskalím vyhnout. Celou rekonstrukci natočili jakoby skrytou kamerou, která těká po lidských postavách, ale nezachycuje obličeje zblízka. Řadu záběrů naopak snímali z dálky ve velkých celcích – z pohledu hypotetického skrytého pozorovatele. I když si poučenější divák uvědomuje, že popisované záběry nemohou být autentické, nijak mu to nevadí, naopak, rekonstrukční scény tvoří společně s autentickými výpověďmi jeden celek. Film působí velmi syrovým dojmem a má schopnost udržet diváka v napětí od prvního do posledního záběru. Není pochyb, že na dramatickosti díla se výraznou mírou podílela právě rekonstrukční metoda, která přitom nijak nesnižuje „dokumentární“ hodnotu dramatického filmového svědectví.

Naopak britský televizní pořad *Hitlerova Británie* (*Hitler's Britain*, 2000) popisuje události podstatně starší a k jejich evokaci užívá výrazových prostředků stojících na opačném pólu žánrového spektra. Film se řadí k současnému trendu, který zkoumá alternativní dějiny. Jak je známo z „regulérní“ historie, snaha nacistického Německa dobýt Anglii skončila neslavně v letecké bitvě o Británii. Ve filmu se však rozvíjí alternativa: co kdyby Hitler zvítězil a fašistická armáda Anglii skutečně obsadila. A tak jsme svědky ústupu britských jednotek do Severního Irska, na Skotskou vysočinu a posléze do britských kolonií. Královská rodina se loučí se svými poddanými a odlétá do Kanady. V centru Londýna vlají nacistické vlajky. Z balkonu královského paláce zdraví Hitler německé vojáky pochodující na slavnostní přehlídce. Objevuje se podzemní hnutí odporu... Tato mystifikace je v úvodu vytvářena hlavně pomocí montáže existujících dokumentárních záběrů, které jsou zařazovány do nových souvislostí, ale v dalším ději, jak se film stále více odchyluje od „skutečné“ historie, převažuje inscenování hraných scén. I tady jde tvůrčí záměr a jeho ztvárnění velmi dobře dohromady. Hrajeme-li si na to, co nebylo, nemusíme předstírat autenticitu. A pokud na tuto hru přistoupí i divák, potom se tvůrce nemusí hraných pasáží bát a mohou celkem volně kombinovat prostředky dokumentárního, hraného i třeba animovaného filmu. V pořadu *Hitler's Britain* jsou fiktivní události inscenovány skutečně velkoryse, což si málokterá produkce dokumentárních filmů může dovolit.

Třetí příklad se sice z žánru historického dokumentu tak trochu vymyká, ale jeho prostřednictvím bych chtěl upozornit na výrazové možnosti, které přináší vývoj nových audiovizuálních technologií. Cyklus *Putování s dinosaury* (*Walking with Dinosaurs*, BBC, 2000),

známý z opakovaných uvedení v České televizi, bychom žánrově mohli označit jako přírodopisný dokument. Je celkem vedlejší, že z hlediska výrobní technologie byl téměř celý vytvořen v počítačích. V budoucnu se totiž můžeme docela dobře dočkat přírodopisných filmů, které budou z důvodů obtížné realizace animovány v počítačích místo toho, aby filmaři honili zvířata v dešti, horku a zimě po lesích, vodách a stráních. Kdoví, jestli tak už některé filmy nevznikají.. Časově navazující cyklus *Putování s pravěkými lidmi* (*Walking with primeval people*, BBC, Discovery, 2002) vzniklý obdobnou technologií se už dá označit jako dokument o prehistorii člověka. I v dalších pořadech mapujících starší dějiny lidstva (starověk, středověk) se dnes běžně setkáváme se záběry vzniklými metodou počítačové animace. Zdá se, že není daleká doba, kdy historický dokument může být téměř kompletně vytvořen v počítači. Zatím jsem využil i „zneužití“ historických motivů viděl spíše v počítačových hrách.

Realita v postmoderním digitálním věku

Použití hraných a animovaných postupů v dokumentárním filmu nijak nesnižuje jeho dokumentární (historickou) hodnotu. Záleží jen na tvůrcích a jejich možnostech, jaké prostředky si zvolí. Finanční dostupnost prozatím drahých digitálních technologií pravděpodobně v krátkém časovém horizontu úplně smaže rozdíl mezi záběry natočenými reálně a upravenými nebo kompletně vytvořenými virtuálně. Realita a fikce se prolnou.

Z tohoto hlediska se mi jeví archaicky definice dokumentu jako negace postupů hraného filmu. Daleko spíše je možné pojímat dokument jako žánr, který pracuje pouze s fakty. Jeho tvůrci by se pak neměli zpronevěřit zásadám publicistické a vědecké etiky a pokud fabulují, měli by na to diváka upozornit. Je tedy podružné, jestli zvolí k prezentaci svých „sdělení“ publicistické, hrané nebo animované formální prostředky.