

ALENA ŠLINGEROVÁ / 25. 10. 2023

Václav Táborský na stopě všednodennosti

Jméno Václava Táborského je spojeno s progresivní dokumentaristikou šedesátých let a s metodou cinéma vérité aplikovanou svérázným autorským rukopisem na realitu socialistického Československa. Zároveň jej čteme v titulcích desítek filmových týdeníků^[1] a krátkých filmů s prefabrikovaným účelovým obsahem, které obvykle nefigurují ve filmařových retrospektivách ani v úvahách o jeho metodě a stylu.

Domnívám se však, že obě tyto polohy Táborského filmové tvorby od sebe nemusíme nutně oddělovat nebo pro jednu přehlížet tu druhou. Lze je vnímat ve vzájemném dialogu, který současně do jisté míry definuje celé jedno období české nonfikční kinematografie. Právě k tomu bude směřovat má úvaha. Vybrala jsem si pro ni několik Táborského snímků, které spojuje jedno dobově příznačné téma, totiž všední život v Československu druhé poloviny padesátých a počátku šedesátých let.

Jednou z linií, o níž se lze opřít, je Táborského práce s kontaktním zvukem a s ní související experimenty s žánrem ankety. První spadají už do padesátých let, kdy v kontextu ostatní domácí produkce působily přinejmenším nezvykle. Formát ankety má i režisérův poslední československý film *Dějiny na 8* (1968), v němž herec Miloš Kopecký na jaře 1968 sbírá od náhodných kolemjdoucích názory na rafinovaně aktualizované události z českých dějin. Další nástroj, který se stal pro Táborského zkoumání všední reality typickým, byla skrytá kamera. Aktivní zásahy do dění před ní přicházejí až ex post ve střižně, kde režisér se střihačem či střihačkou rozvolňují časoprostorové souvislosti záběrů a pomocí asociací nacházejí souvislosti zcela jiné, ať už v pouličním ruchu *Václavského náměstí* (1961), v přeplněném kempu ve filmu *Dovolená* (1963) nebo na staveništi v *Zabláceném městě* (1963).

Při sledování geneze Táborského dokumentaristických postupů se poprvé můžeme zastavit v roce 1955. Tehdy spolu s kameramanem Josefem Čepelákem natočili na

podnět britského klavíristy Leonarda Cassiniho půlhodinový dokument s tématem hudebního festivalu Pražské jaro, určený pro televizní vysílání ve Velké Británii. V dobových pramenech jej najdeme pod názvem *Festival v Praze*,^[2] avšak v české verzi patrně vůbec nevznikl a český název není zcela přesný. Anglický titul zní *Festival Time in Prague* a lépe vystihuje, že Pražské jaro se stalo příležitostí k pořízení snímku, jenž zahraničnímu publiku předvede reprezentativní ukázkou ze života obyvatel Prahy. Autorem námětu a průvodcem byl výše zmíněný Cassini. Film začíná pohledem na zimní Prahu, britskou perspektivu při tom umocňuje ve zvukové stopě vánoční koleda Good King Wenceslas. Praha se tedy teprve velmi pozvolna probouzí do nového jara a festivalové sezóny, jejíž součástí bude kromě mezinárodního hudebního festivalu i I. celostátní spartakiáda. Cassini v prologu filmu, který předchází sestřihu z obou akcí, vede dvě krátká interview. Nejprve zavítá do bytu „průměrné pražské rodiny“. Manželé a jejich syn sedí kolem stolu, věnují se drobným běžným činnostem a mimochodem odpovídají v angličtině na otázky, jak jsou spokojeni se zaměstnáním a bydlením a zda mají v plánu se účastnit festivalu nebo spartakiády. Druhý rozhovor Cassini pořídil s Emilem Zátopkem na Strahově. Vyznívá o něco více autenticky, když Zátopek, vyrušený uprostřed tréninku, hledá anglická slova, kterými by popsal svou aktuální kondici nebo doporučení mladým sportovcům.

Schéma snímku *Festival v Praze* bylo konstruováno pro zahraničního diváka a představuje dosti nadnesenou reprezentaci každodennosti. S blížícím se přelomem dekad a deklarovaným dovršením budování socialismu však rostla oficiální politická poptávka po filmech, které by ukázaly ideál nového života v Československu způsobem akceptovatelným pro domácí publikum. Programově vznikaly ve studiích Krátkého filmu snímky bilancující úspěchy poválečného vývoje a propagující možnosti, které nabízí současný společenský systém. Patří sem i reportáž *Jedné podzimní neděle* (1959), kterou natočil Táborský podle svého scénáře s kameramanem Bohumilem Víchem v západočeském pohraničí. V obcích na Tachovsku se středem pozornosti kamery stávají nové a renovované domky i kulturní zařízení, jejich upravené okolí se zaparkovanými automobily, ale nechybí ani motiv slabých míst, která čekají na zlepšení. Tento konvenční model, kde „co je dnes na plánech, stane se zítra skutečností“, doplňují krátké rozhovory s obyvateli. Respondenti dodávají propagaci života v pohraničí nezvykle rozpačitý tón, byť jejich odpovědi vyznívají i tady trochu strojeně a oproti živému účinkování Cassiniho ve *Festivalu v Praze* navíc otázky jakoby shůry klade hlas

Richarda Honzoviče.



Jedné podzimní neděle

Modelový bilanční formát má Táborského *Patnácté předjaří* (1960), natočené tentokrát s kameramanem Oldřichem Payerem ve středních Čechách. Dialogu se úplně vyhýbá a stojí spíše na observační metodě a montáži. Díky ní z nahodilých útržků, tu z nových Lidic, tu ze stavby přehrady, z Řeže, kde se rozbíjejí atomy, nebo z Příbrami, kde otevřeli nový dům kultury, vznikl kompaktní idylický obrázek života středočeské mládeže. Jiní režiséři tehdy natáčeli jeho ekvivalenty v dalších regionech, namátkou Pavel Hobl *Pět plzeňských*, Jindřich Ferenc *Tam na Vysočině* (oba též z roku 1960) atd. Film *Patnácté předjaří* se promítal mimo jiné i v rámci doprovodného programu výstavy Československo 1960 v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka,^[3] jejímž cílem bylo „ukázat široký a souvislý obraz naší země i perspektivy příštích let – práci a kulturu v epoše vyspělé socialistické společnosti“.^[4]

Po konzervativním příspěvku k začátku nové historické epochy se Táborský vrátil ke tvárnějším látkám, jako bylo téma člověka a jeho práce ve filmech *Dráteníci* (1961) o montérech na železnici nebo *Hodiny za volantem* (1962) o řidičích „stojedenáctek“ v

pískovně u Veltrus. Ze záběrů městského mumraje pořízených skrytou kamerou a glosovaných hlasem Karla Högera vznikl lehce ironický fejeton *Václavské náměstí* (1961). Ve stejné době se ale Táborský zaměřil i na intimnější prostor moderního člověka. V nahrávaném dokumentu *Dva stoly mezi námi* (1961) reflektoval problém rozvrácených manželství. Na něj tematicky zčásti navázal snímek *Čekají každou neděli* (1962) o opuštěných dětech v ústavní péči. Inscenování příběhu už zde ale Táborský opustil a s kameramanem Jiřím Pipkou natáčeli přímo mezi dětmi na zámku Stránov, který po znárodnění sloužil jako dětský domov. Stejně téma v té době otevřeli i další filmaři. Rudolf Adler natočil v dětském domově v Klánovicích snímek *Jaký bude den* (1962) nebo Kurt Goldberger za spolupráce dětského psychologa Zdeňka Matějčka zásadní filmové pojednání o deprivaci jako následku ústavní výchovy *Děti bez lásky* (1963).



Čekají každou neděli

V případě Václava Táborského byl obrat ke stále větší bezprostřednosti při filmování současnosti podepřen i určitými ideologickými závazky. Na počátku šedesátých let založil ve Studiu dokumentárních filmů spolu s bratry Jiřím a Františkem Papouškovými

tvůrčí skupinu Čas. V listopadu 1961 zformulovali volným stylem její pravidla, přičemž operovali především s pojmy „pravda“ a „pravdivost“. „Divák nesmí poznat v osobě, kterou mu v dokumentárním filmu představujeme jako akademika Kvašňáka, svého holiče nebo důchodce odvedle. [...] Jestliže někdo nepozná, že lžu, nestává se z toho, co říkám, pravda.“^[5] Byť nešlo o manifest, který by sám o sobě významně rozčeřil hladinu československé filmové produkce,^[6] ilustruje prohlášení „časistů“ dobový kontext, ve kterém uvažovali o své tvorbě.

Časopis *Kino* v září 1962 informoval, že Václav Táborský natáčí satirický občasník *Stopy*. Jeho náměty se měly stát špatná organizace práce, zmetky a plýtvání v hospodářství.^[7] Dá se tedy tvrdit, že do svého nejznámějšího autorského období Táborský vstupoval s úkolem vybalancovat autentičnost reportáže a angažovanost satiry.

„Rok 1963 byl asi nejplodnější v mém životě točomana,“^[8] vzpomíná Táborský na mezník, který obvykle zmiňují i jeho medailonky a profily jako rok, kdy našel svůj tvůrčí rukopis a kdy začala nejzásadnější, i když bohužel srpnovou okupací roku 1968 ukončená etapa jeho autorské tvorby. Skrytá kamera a asociativní montáž již se staly natolik svébytnými metodami, že se například ve filmech *Dovolená* a *Hostinec* (oba 1963) obešly zcela bez komentáře a dialogů. V *Dovolené* je nahrazuje bezeslovný, ale výmluvný hudební doprovod Ferdinanda Havlíka, v *Hostinci* plynulá montáž autentického zpěvu hospodských odrhovaček a úryvků klasické hudby.

V roce 1963 vytvořil Táborský i dva svoje „zablácené“ tituly. *Zablácené stopy* (1963) dle názvu patřily k jeho satirickému občasníku. Lakonický dobový slogan je charakterizoval jako dokument „o kladech i nešvarech v JZD a státních statcích“,^[9] sám Táborský pak jako „depresivní film o socialistickém zemědělství“.^[10] Ve filmu však nejde v prvním plánu o venkov jako místo, kde se hospodaří, nýbrž podobně jako ve snímku *Jedné podzimní neděle* jako místo, kde se žije či musí nějak žít. Že to není jednoduché, ukazuje už působivá úvodní sekvence, kde kamera za zvuků předválečného šlágru Chaloupky pod horami krouží po zchátralém maloměstském náměstí. S vynaložením určitého úsilí můžeme v ruinách identifikovat dnešní památkovou zónu v jádru obce Úterý na Plzeňsku.^[11] Táborský s Víchem se tedy vrátili na západ Čech, aby kriticky zhodnotili vývoj posledních let. „Nenecháme se však strhnout povrchní satirou“, prohlašuje hlas Richarda Honzoviče a sám Václav Táborský

v roli reportéra zpovídá několik lidí přímo v obcích. Alarmující je třeba odpověď jednoho ze zemědělců na otázku, co dováží pojízdná prodejna: „Potraviny jako žádný celkem, jo. Většinou je to samý víno, samej rum, samý chlast.“ Optimističtější rozhovory s vedením státního statku ve Frymburku a v Hošťce v závěru filmu sice trochu oslabují skeptické vyznění, ale tristní pohledy na zanedbaný venkov už nepopřou.

Dalším Táborského dokumentem z roku 1963, kde hraje hlavní roli bláto, je *Zablácené město*, film s mezinárodním ohlasem a Zlatým lvem sv. Marka z festivalu v Benátkách. Záběry kameramana Eduarda Sigrota z rozestavěného panelového sídliště jako by vyplývaly jeden z druhého. Asociace mezi nimi jsou natolik přesvědčivé, že si Táborský se střihačem Josefem Pejsarem mohli dovolit nakombinovat ve filmovém sídlišti Malešice i Petřiny. Podobně se s iluzí jednoho prostoru pracuje i třeba v *Hostinci*, který točil kameraman Vladimír Skalský a stříhala Marie Křížková.

Plahočení obyvatel sídliště staveništěm v *Zabláceném městě*, podkreslené opět hudbou Ferdinanda Havlíka, je jistě zdrojem humorných momentů, ale zároveň je fascinující tím, s jakou urputností se lidé do neutěšeného prostředí stěhují a jak se situaci pružně přizpůsobují. Nosí si v síťovkách boty na přezutí, děti staveniště inspiruje ke spoustě her. Nabízí se ne zcela ironická otázka, jestli v tomto filmu nejsme svědky autentičtějšího nadšení z „budovatelských úspěchů“ než ve filmech, které k němu o pár let dříve programově povzbuzovaly.^[12]

Období, které jsem zde sledovala, bylo specifické rétorikou „dospívající společnosti“, ale také otevíráním dříve nežádoucích témat, zaměřením celospolečenské debaty na životní úroveň, bydlení nebo negativní jevy, které byly dosud oficiálně spojovány se starými pořádky, ale postupem času bylo třeba přiznat, že jimi trpí i společnost na prahu socialismu. Václav Táborský jako bytostný tazatel a pozorovatel patřil k filmařům, kteří na toto tematické oživení reagovali ve velké šíři.

Poznámky:

^[1] Dle svých vzpomínek natočil Táborský v letech 1955–1961 celkem 220 týdeníkových šotů. Václav Táborský, *Paměti točomana aneb Veselé historky českého filmaře doma i v cizině*. Praha: HAK 2000, s. 67.

- [2] Viz např. Jiří Havelka, *Československé krátké filmy 1945–1970*. Praha: Československý filmový ústav 1977, s. 131.
- [3] Anon., „Výstava ČSR 1960“. *Práce*, 1. 7. 1960, s. 6.
- [4] Výstavy k 15. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Praha: (nakladatelství neuvedeno) 1960, s. 15.
- [5] Z rukopisu zakládací listiny tvůrčí skupiny Čas z listopadu 1961 cituje Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění 2022, s. 221.
- [6] Srov. Antonín Navrátil, Občanská, morální a tvůrčí renesance dokumentárního filmu. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 24; Jana Hádková, Mýtus cinéma-véřitě v českém dokumentu první půle 60. let. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 33.
- [7] M. [Miroslav] Dusil, Film je na stopě. *Kino* 17, 1962, č. 19, s. 2.
- [8] Tábořský, *Paměti točomana*, 77.
- [9] Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 522.
- [10] Tábořský, *Paměti točomana*, s. 225.
- [11] Viz Památkový katalog Národního památkového ústavu. Úterý, cit. 20. 10. 2023, <https://pamatkovykatalog.cz/pravni-ochrana/utery-84483>.
- [12] Srov. dobový rozhovor s Václavem Tábořským v časopise *Kino*: E. [Eva] Šmídová, Stopy vedly do města, a to bylo zablácené. *Kino* 18, 1963, č. 14, s. 3.