

MARTIN ŠRAJER / 22. 7. 2021

Česká dokumentární klasika II. 1945–1968

Ještě v roce 1945 došlo ke znárodnění filmové výroby. Dekretem ministra informací byla 23. května založena Československá filmová kronika. Výrobu zahájil Československý filmový ústav, sdružující Bařův zlínský ateliér i nově zřízené brněnské studio. Klíčovou zastřešující organizací se stal Krátký film vedený Elmarem Klosem. V roce 1947 pod něj spadalo pět výrobních skupin, jimž šéfoval Jiří Lehovec.

Znárodňovací dekret z 11. srpna 1945 vytyčil nové úkoly dokumentárního filmu a stal se příslibem stabilních ekonomických podmínek. Zestátnění zároveň přispělo ke zrovnoprávnění hrané a dokumentární kinematografie. Filmy obou kategorií měly dle nově prosazované kulturní politiky stejnou měrou sloužit lidu, státu a socialistickým ideálům. Jejich výroba byla tím pádem podle sovětského vzoru podřízena jednotné ideové koncepci.

Dokumenty už neměly pouze ukazovat, jak se co dělá, ale také vysvětlovat, jaký má co význam pro stát, podílet se na obnově hospodářství a (pře)výchově společnosti. Na zakázku Ministerstva informací i dalších ministerstev, úřadů a institucí vznikalo množství informačních filmů, u nichž byla zvláště po únoru 1948 účelovost, tedy šíření osvěty a apelování na občany, zřetelně nadřazena estetické funkci.

V bezprostředně poválečných letech představoval stejně jako v hrané tvorbě upřednostňované téma odboj, válka a utrpení v koncentračních táborech. Zdrojovým materiálem těchto filmů byly snímky z domácích i zahraničních archivů, čímž byly de facto položeny základy českého stříhového filmu. Následně přišly na řadu filmy budovatelské. Do jejich natáčení se ze známých tvůrců zapojili Jiří Krejčík, Kurt Goldberger nebo Jiří Weiss.

Během předúnorového období nadále vznikaly filmy populárně vědecké, instrukční a výchovné (*Nevíme dne...*, *2x kaučuk*, *Cukr*, *Věstonické mysterium*, *Bílá Telč*) nebo fejetony o lidech a jejich mravech a zájmech (*Čtenáři a jejich svět*, *Lidé a párky*). Svou dynamickou stříhovou skladbou upoutal půlhodinový film *Jeden tisíc milion*, dokumentující přípravy na XI. všesokolský slet.

V padesátých letech došlo k reorganizaci Krátkého filmu a vzniklo Studio zpravodajského a dokumentárního filmu a Studio populárně vědeckých a naučných filmů. Sice se rozšířil prostor pro popularizaci vědy filmem, ale rozvoj dokumentárního filmu jako takového byl přerušen. Z prostředku k poznávání sociální reality se definitivně stal nástroj k inscenování představ o utopické společnosti. Ne analýza sociálních vztahů a chování jedince v komunitě, ale jen výklad, autoritativní popis a názorová uzavřenost.

Za sebe řazená fakta byla vytrhávána ze souvislostí a doprovázena hesly a frázemi, která nereflektovala reálné dobové dění. Nonfikční tvorba se sice v padesátých letech těšila bezprecedentní státní podpoře, ale za cenu plného podřízení umělecké hodnoty výrobním a ideovým plánům. Jedním z nejostudnějších propagandistických filmů padesátých let je manipulativní rekonstrukce tzv. číhoštského zázraku *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, realizovaná v rámci rozsáhlé proticírkevní kampaně.

Organizovanou výrobu školních a instrukčních filmů po reorganizaci Krátkého filmu v roce 1950 zajišťovalo Studio populárně vědeckých filmů, předně jeho gottwaldovská jednotka. Jedním z poslání těchto filmů bylo upevnit význam vědeckého bádání, přiblížit vědu lidu a upozornit na propojenost vědy s rozvojem společnosti a národního hospodářství.

Témata byla zadávána mimo jiné podle toho, které průmyslové odvětví bylo zrovna potřeba posílit. Nezanedbatelný výsek dokumentární produkce tak tvořily zakázkové filmy o mechanizaci průmyslu (*Automatisace v československém automobilovém průmyslu*). Žádoucí byla též propagace výhod vyplývajících optikou státu z kolektivizace zemědělství (*Výroba sladu*). Zdravé ale nemělo být jen hospodářství, ale také občané Československa. Vedle portrétů slavných sportovců (*Emil Zátopek*) je o prospěšnosti fyzického pohybu přesvědčovaly snímky propagující určité sporty, obvykle kolektivní, shora řízené (*Hrajete házenou?*, *Turistika*).

Na důležitost zdraví a chování prospěšného pro kolektiv upozorňovaly filmy o zdravotnictví (77777) nebo životosprávě (Chemie v kuchyni), jejichž uvádění bylo často spojeno s větší osvětovou kampaní. Po zajištění materiálního blahobytu a tělesné pohody zbývalo oblažit ducha. Filmy věnované životnímu stylu slibovaly světlé zítřky (Mezinárodní přehlídka odívání), filmy o umění přispívaly k národní hrdosti a prezentovaly nové umělecké vzory (Hudební jaro, Národní umělec Josef Lada, Ladovi furianti, To jsou Bratři v triku, Umění kovolitců).

Značné divácké oblibě se těšily sportovně-reportážní filmy, které pro Studio zpravodajských filmů natáčel František Papoušek. S osvěžujícím nadhledem ke sportovním událostem přistupoval také šéfredaktor sportovního týdeníku Jindřich Ferenc. V Armádním filmu vznikla první díla Vojtěcha Jasného a Karla Kachyni, v brněnském studiu populárně naučných filmů sbíral počáteční filmové zkušenosti František Vlášil (Posádka na štítě). Jako kameraman debutoval v dokumentu Jaromil Jireš. Jejich neschematické, výtvarně podmanivé dokumenty byly prvním příslibem oživení tuzemské dokumentární tvorby.

Příliv nových osobností a témat nastal v šedesátých letech. V roce 1961 byla na FAMU založena samostatná Katedra dokumentární tvorby. O rok později zaznělo na XII. sjezdu Komunistické strany několik projevů kritických ke stávající sociopolitické situaci, z čehož vyvstala mimo jiné potřeba sociálně analytického dokumentárního filmu, který bude zobrazovat živé problémy a kriticky, případně ironicky interpretovat fakta.

Průkopníky úsilí o pravdivost a autentičnost byli Jiří a František Papouškoví a Václav Táborský, kteří ve Studiu dokumentárního filmu založili skupinu ČAS. Nezůstávali v pozici tichých pozorovatelů. Stali se aktivními svědky doby. Vycházeli přitom z principů filmu-pravdy, využívali skryté kamery a metod sociologie. Ta byla v šedesátých letech rehabilitována jako vědecká disciplína, což se projevilo i vyšším počtem anketních filmů zapojujících se do výzkumu veřejného mínění.

Novinkou ve filmech „časistů“ byla také satirická nadsázka, narušující strnulou vážnost předchozích let a tvořící nedílnou součást především rukopisu Václava Táborského (Václavské náměstí). Humorně koncipované dokumenty z uměleckého, zejména divadelního prostředí pak natáčel Radúz Činčera.

Výkladovou formu, inscenované sekvence a výchovný mimoobrazový komentář předchozích desetiletí nahradila v šedesátých letech postupně práce s živým materiálem, bezprostředními reakcemi natáčených lidí a ruchy prostředí. Filmování mohlo díky lehké přenosné záznamové technice probíhat v reálných lokacích.

Kamera již nebyla neviditelnou entitou kdesi v pozadí, ale v rámci větší transparentnosti dokumentaristické práce upozorňovala na svou přítomnost. Autoritativní mimoobrazový komentář byl využíván jen minimálně. Častěji se jednalo o osobněji laděné monology, které nesdělovaly hotové pravdy, ale vybízely ke spolupřemýšlení.

S rostoucím vlivem televize odpadl požadavek, aby dokumenty plnily publicistickou, reklamní či propagační úlohu. Přiblížení ke skutečnosti tak probíhalo současně s preferencí esejistického pojetí, které umožňovalo využít konkrétních fakt jako východiska k úvaze nad nadčasovými společenskými a filozofickými otázkami. To byl zejména případ plodné spolupráce Evalda Schorma s Janem Špátou.

Z jiných velkých osobností českého filmu na sebe poprvé upozornila Věra Chytilová, která svůj polodokumentární debut *Pytel blech* natočila ve Studiu populárně vědeckého filmu. Již na konci padesátých let zahájil portrétem malíře Kamila Lhotáka svou kariéru Karel Vachek. Větší pozornost vzbudila jeho reportáž parodující pseudolidovou kulturu *Moravská Hellas*, za kterou si vysloužil zákaz natáčení.

Unikátním filmem je stříhový dokument Rudolfa Krejčíka *Všední dny velké říše*, hledající skrze činnost henleinovců v Sudetech během třicátých let kořeny českého nacionalismu. Krejčík jinak stejně jako mnozí jeho kolegové využíval možnosti volněji cestovat a točil cestopisy ze zahraničí (*Hrst kamínků z Brazílie, Butantan, Země královny Dagmar...*).

Vědě a medicíně se nadále věnoval Kurt Goldberger. Ve stříhovém filmu *Před startem do vesmíru*, natočeném ve spolupráci s útvarem československého vojenského letectví a s laboratořemi letecké fyziologie Univerzity Karlovy v Praze, ukázal výcvik kosmonautů a pohyb ve stavu beztlíže. Na naléhavou problematiku upozorňují Goldbergerovy *Děti bez lásky*, zkoumající příčiny deprivčního syndromu u malých dětí.

Filmem uzavírajícím krátké období, kdy čeští dokumentaristé a dokumentaristky točili o skutečných problémech skutečných lidí, je Vachkovo živé svědectví o atmosféře pražského jara a volbě nového prezidenta *Spříznění volbou*. Vachka zajímaly víc neformální aspekty než výsledky zákulisního vyjednávání. To se ale změnilo o pár měsíců později, kdy s nástupem normalizace angažované zkoumání a hodnocení skutečnosti opět ustoupí do pozadí ve prospěch opatrné popisnosti a lyricismu.