

MARTIN PLEŠTIL / 17. 1. 2024

Kořeny osobité řeči v sevřeném formátu: poetika dokumentární tvorby Františka Vláčila

František Vlášil během svých brněnských studentských let tvořil ve studiu kresleného a loutkového filmu, kde postupně pracoval jako kolorista, konturista, fázař a animátor. Zužitkoval své výtvarné nadání a svůj cit zdokonaloval studiem estetiky a dějin umění. Roku 1949 bylo brněnské studio zavřeno a většina tvůrců se přesunula do pražského studia Bratří v triku. Vlášil zůstal v Brně a začal působit u Studia populárně vědeckých a naučných filmů (SPVNF). Zatímco u animované tvorby lze kvůli absenci relevantních materiálů a malého množství dochovaných filmů jen zřídka určit, na čem se Vlášil podílel, z jeho čtyř režijních počínů pro SPVNF si můžeme udělat jasný obrázek o kořenech lyricky vytříbené filmové řeči, pro kterou je svými celovečerními hranými tituly známý.

Strhni, varuj, oslavuj!

Ve studiu si Vlášil vyzkoušel pozici dramaturga i asistenta produkce. První snímek, pod kterým je jakožto režisér podepsán, nese název *Lék č. 2357* (1950). V něm na základě scénáře Vladimíra Síse zaznamenal vývoj nového farmakologického léku a jeho testy na zvířatech. Následovala režie dvojice snímků o elektřině, u prvního se podílel i na psaní scénáře. *Hospodaření s elektřinou* (1950) představuje moralistní poselství, abychom v domácnostech šetřili s elektřinou, a zároveň nabízí východisko pro továrny, které se mohou vysoké spotřebě přizpůsobit. Vznikl na zakázku Československých energetických závodů. Drtivou většinu snímku tvoří hraná linka, sledující uvědomělého protagonistu, jenž se rozhodne kolegy přesvědčit, aby se změnil systém výroby.

Pracuje i doma a se zápalem se snaží o osvětu i u svého otce, jenž plýtvá puštěným přímotopem. Fiktivní linka je protkána ilustračními záběry z továrny, vysvětlujícími popisky a grafy a hlasem vypravěče, jenž příběh obohacuje o fakta, přibližuje problémy spojené s přehlčenou továrnou a lakonicky komentuje chování postav.

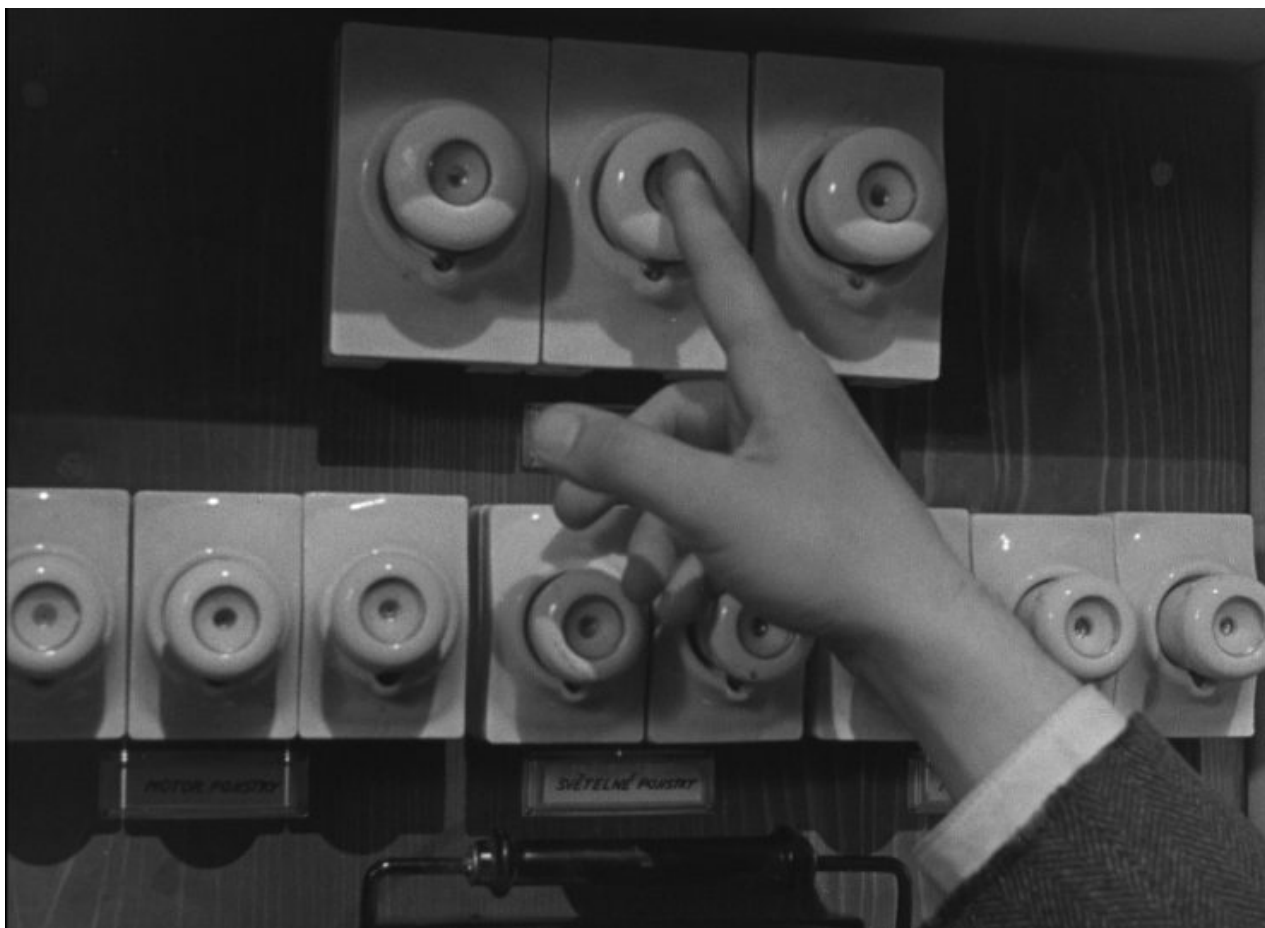
Již zde je vidět Vláčilův výtvarný cit pro kompozici. Režisér využívá hloubky prostoru a střídá dlouze inscenované záběry se změnou rámování a statické obrazy, v nichž dává na odiv individuální i kolektivní sílu. Závěrečná sekvence, kdy pracovníci továrny rozhodují o nových postupech ve snaze zefektivnit práci, je pak dokreslena dramatickým a kontrastním svícením, vyzdvihujícím důležitost momentu. Pracovníci stojí v potemnělém prostředí fabriky, ve tvářích se jim skrze ostré stíny mísí rozpaky a odhodlanost. Když si změny odhlasují, jsou nasvícení měkčeji bez ostrých stínů, což zdůrazňuje světlejší zítřky a pevné rozhodnutí, stejně jako sílu davu, když kamerová jízda snímá nekončící zástup odhodlaných dělníků.

Vláčil rovněž pracuje s dynamikou střihové skladby v propojení se stupňující se hudbou. Střídá záběry přetížené továrny a probouzejícího se města, jež představuje vysoký nápor na výdej elektřiny. Skrze dynamickou montáž, ve které využívá estetiky pracujících a vařících se strojů, a silící dramatickou hudbu zpřítomňuje nebezpečí a nápor, v jehož tempu elektrárna již nemůže pokračovat. Efektivně pracuje s měnícím se rytmem a skrze obraz, střih a hudbu dosahuje napětí a důležitosti, aniž by využil mluveného slova, což je pro jeho budoucí tvorbu typické. I přes jasně didaktické sdělení dokázal moralitku obohatit o čistě filmovou řeč a dosáhl tak silnějšího efektu. Přesně vystihl burcující náplň a stylistické prostředky jí podmínil.

Úrazy elektřinou v průmyslu (1950) mají naopak odstrašující a varovnou funkci. Film si objednal Československý ústav práce, který Vláčilovi dodal námět a posléze i zasahoval do scénáře. Hlavní úlohu má nezúčastněný vypravěč, jehož výkladu režisér uzpůsobuje inscenované záběry. Hlas postav neslyšíme a snímek působí, jako bychom listovali bezpečnostním manuálem. Vláčil ve filmu recykluje několik ilustračních záběrů z předchozího titulu, tentokrát je však využívá v jiných souvislostech. Snímek začíná výjevem monumentálně nasnímané elektrárny a elektrických drátů. Díky pokřivenému rakursu elektrický proud vyobrazuje jako užitečnou sílu, která je při špatném zacházení nebezpečná. Posléze vidíme širokou paletu případů, kdy pracovníci nedbale zacházejí s bezpečností při práci s proudem, ať už se jedná o stroj, zásuvku či lampu.

Výjevy doplňuje ironický komentář, jenž se nedbalému pracovníctvu vysmívá. Vláčil za sebe klade ostré kontrasty a po odstrašujících příkladech plynule stříhá na názorné ukázky, jak s věcmi zacházet správně.

Do filmu vnáší i stop motion sekvence a nediegetické popisky, na nichž vysvětluje fungování elektrického proudu a proč dochází k závadám. Na rozdíl od předchozího snímku jde – i kvůli absenci tradičního děje – o stylisticky umírněnější počín, Vláčil na druhou stranu naprosto precizně naplňuje varovný koncept v odlehčeném tónu a stále vykazuje s ohledem na ostatní produkci obdobného ražení vytříbený cit pro výtvarno a kompozici. Především se dokáže adaptovat na nepříznivé lokační podmínky. Vypráví skrze statické obrazy a volí detailní velikosti záběrů, kdy z průmyslových strojů vytváří fotogenické objekty. V obou filmech o elektřině kombinoval svět strojů a lidí, jimž dopřával stejný prostor a vyobrazoval jejich neoddělitelné soužití v moderním světě.



Úrazy elektřinou v průmyslu

Vláčilovou čtvrtou a zároveň poslední režijní prací pro brněnské studio byla *Tepelná revoluce* (1951), v níž oslavuje technologický pokrok a největší pozornost směřuje ke strojům. V centru stojí město a fabriky jako takové, záběry na jednotlivce jsou

omezeny na minimum. Film je stylisticky vrcholnou syntézou všeho, co Vláčil v populárněvědecké kinematografii představil. Mnohými aspekty připomíná sovětskou montážní školu, především pak tvorbu Dzigy Vertova. I tady si však zachovává vysvětlující komentář a animovanou vsuvku, na níž vysvětluje výhody nového způsobu tepelného spalování. Hudební podkres je rozmanitější a propojený s poezií pohybu strojů. Důraz na snímání dokonalosti strojů a mechaniky je dalším prvkem, jež *Tepelnou revoluci* stylisticky přibližuje k Vertovově tvorbě. Vláčil byl tohoto přístupu schopen díky tomu, že film již nebyl externí zakázkou a tvořil jej tak s relativní uměleckou svobodou.

Snímek se drží v osvětovém a naučném tónu, nalézáme zde však sílu samotných obrazů, které mnohokrát slouží pro čistě estetické potěšení. Střihová skladba je nápaditější a má dva hlavní účely. Vláčil záběry střídá na základě kompoziční podobnosti a nebojí se je následně spojovat pomocí vertikálního pohybu kamery. První funkce je tedy čistě estetická a posiluje záběrovou kontinuitu. Druhá opět spoléhá na sílu kontrastů, kdy za sebe Vláčil klade zastaralé komíny s vysokým znečištěním a nízkou efektivitou, načež střihává na budoucnost v podobě úspornějších komínů. Ty zároveň snímá z podhledu a dodává jim na majestátnosti, zatímco technologický přežitek snímá z nadhledu, v rámu mu dává méně prostoru a umenšuje tím jeho vizuální účinek.

V závěru se upíná k záběrům oblohy, které budou pro jeho budoucí tvorbu příznačné. Poslední minuty mají blízko k Vláčilově typické poetice hrané tvorby, stále se však drží náplně dokumentu. Režisér vyobrazuje dělníky stavící novou budovu, která přinese další tepelný pokrok. Díky promyšlené výtvarné kompozici však nesklouzne k prvoplánové agitaci. Tři rozebírané filmy ukazují dílčí znaky rozvíjející se poetiky, vždy však v jiném významu. Vláčil v brněnském studiu rozpracoval ještě několik scénářů, roku 1951 však přišlo nečekané povolání do armády, čímž končí jeho první tvůrčí období.

Imaginace a poezie armádního filmu

Vláčil byl přidělen do čerstvě restrukturalizovaného Československého armádního filmu. Počítal s tím, že v Praze zůstane jen několik měsíců, nakonec ve studiu tvořil osm let. V ČAF postupně prostřídal tři hodnostářské pozice. Začal jako režisér v

čerstvé hodnosti poručíka, v pozici kapitána pokračoval jako vedoucí režisér v instrukčně výcvikové skupině a posléze byl civilním zaměstnancem. Ačkoli z Brna měl již četné filmařské zkušenosti, o film měl stále spíše teoretický zájem. Léta strávená u ČAF později označoval za svá „tovaryšská léta“, kdy se filmařskému řemeslu naučil nejvíce. To je bezpochyby pravda, nicméně s ohledem na rozebíranou tvorbu populárně-naučných filmů je zcela na místě tvrdit, že do ateliérů armádního filmu šel již jako svébytný umělec s citem pro filmovou řeč. Když se totiž podrobně podíváme na některé z Vláčilových snímků z armádního období, kterých vytvořil na různých pozicích okolo třiceti, lze sledovat jasné paralely a dílčí aspekty, s nimiž pracoval již ve svém začátečnickém brněnském období.

Jeden z jeho první režijních počinů pro ČAF s názvem *Létání bez vidu podle systému OSP* (1951) je podnětnou ukázkou toho, jak i v didakticky sevřených podmínkách instruktážního filmu dílo obohatit o podnětnou stylistiku a imaginaci. Snímek začíná relativně výpravnou hranou černobílou sekvencí. V dešti a mlze sledujeme letecké operátory, kteří se snaží navigovat letoun k úspěšnému přistání. Vláčil kombinuje záběry ze stísněné operační kabiny s výjevy běsnící přírody a na nebi zmítajícího se letounu. Vypráví především skrze detailní záběry a chytře pracuje s mimoobrazovým prostorem. Katastrofální vyvrcholení, kdy letoun havaruje, pak vyobrazuje z prostředí kabiny, kdy snímá operační pult. Dosavadní statické kompozice rozbíjí chaotickým pohybem kamery, jenž simuluje zmatení a havárii, společně s jejími ruchy. Brání se explicitnímu ztvárnění havárie a pozornost nechává na bezmoci operátorů. Sekvenci symbolicky uzavírá přelomenou anténou.

Posléze však zjišťujeme, že sekvence je promítaným snímkem ve třídě budoucích operátorů a letců. Zbytek filmu už je snímán na barevný materiál. Kamera vystoupí z projekčního plátna a odhaluje učebnu, což může asociovat například úvodní sekvenci *Občana Kanea* (1941). Divák se tak ihned cítí jako součást skupiny. Posloucháme výklad lektora, jenž budoucí generaci učí o bezpečné navigaci letu při špatném podnebí. Lektor je styčným bodem, podle něhož se řídí kamerová jízda. Jeho pozice v rámu zdůrazňuje autoritu a vůdčí osobnost. Nenápadný, leč zásadní detail přichází, když na tabuli pověsí ilustrační obrázek přistávací dráhy. Kamera opět opouští prostředí třídy a ponoří se do ilustrace, v níž Vláčil využívá stop motion animace k vysvětlujícím popiskům a znázornění geometrických linií. V dalším stříhu už opět vidíme třídu, nicméně na ilustračním obrázku dráhy zůstaly popisky vyobrazené v animované

části. Snímek tak ukazuje jistou formu hravosti a přináší prvky, které fungují nad rámec pragmatického sdělení čistě díky filmové řeči. Z na první pohled nediegetických prvků vytváří prvky diegetické.



Létání bez vidu podle systému OSP

To pak Vláčil pečetí dlouhou sekvencí, kdy posluchači u instruktážního pultu sledují miniaturu krajiny, na které lektor ukazuje dráhu letadla. Režisér miniaturu detailně snímá a opět přepíná do stop motion animace objektů. Ukazuje letící model letadla a triky vyobrazuje rádiové vlny. Poté přechází k dynamicky střiženým sekvencím, kdy v reálu ukazuje probíranou látku v praxi. Klade důraz na detaily přístrojů a ukazatelů, jež kombinuje se záběry letadel na obloze či z kokpitu. Vláčil se tak opět drží předem dané šablony, kterou ztvárňuje nově a svébytně. Především však variuje to, co známe z jeho dřívějšího období: animované sekvence, kombinace mimoobrazového výkladu a ilustračních obrazů, esteticky vypilované kompozice a hlavně kladení kontrastů. Ukazuje, jak se věci dělat nemají, aby je pak ztvárnil tím správným způsobem. To jsou všechno prvky, jež si osvojil již v brněnských studiích.

Létání bez vidu podle systému OSP je instruktážním a inscenovaným titulem, na rozdíl od barevně snímané reportáže *Posádka na štítě* (1956), kterou realizoval již jako civilní zaměstnanec. V ní Vláčil sleduje posádku meteorologické stanice, pracující v extrémních podmínkách observatoře Lomnického štítu. Zaměřuje se na její každodenní, náročný život uvnitř malinké kabiny. Opět za sebe klade kontrasty otevřených a monumentálně nezakrotných hor, tentokrát však nikoliv didaktické a podmíněné instruktážnímu, popisnému či ideologickému záměru. Zdůrazňuje tím lidskou malost ve světě přírody, ke které můžeme pouze s úctou vzhlížet a monitorovat její sílu. Díky bohatým exteriérům měl Vláčil možnost nechat naplno promluvit výtvarné síle obrazů a podmínit tomu i doplňující komentář. Ten sice popisně komentuje aktivity družiny a přibližuje její práci i každodennost, paralelní záběry však již nejsou ilustrační. Komentář oslavuje těžkou práci posádky, zatímco obraz se ho nijak nadržuje a hlavním objektem se stává krajina.

Vláčil se vyhýbá také detailnímu vyobrazení technologií. Pozornost upírá k tyčícím se horám protínajícím mraky a nebesa. Ve snímku prostřídá hned několik podnebí. Od slunce přes promrzlou noc po nezadržitelnou sněhovou vánici. Důležitost a estetickou nedosažitelnost přírody v závěrečných minutách stvrzuje kontrastními záběry s lidmi a chaosem přeplněného města, jež by bez přírody nemohlo existovat a fungovat.

Posádka na štítě je pomyslným estetickým vrcholem Vláčilovy reportážní tvorby a silně asociuje jeho nejslavnější snímek armádního období – fikční poetické dílo *Skleněná oblaka* (1958). To je čistě vizuální básní a už jen možnost jeho vzniku zdůrazňuje, jak vážené postavení Vláčil ve struktuře ČAF měl. Poprvé měl možnost se skutečně otevřít. Vývoj režisérovy poetiky v armádním filmu jde tak ruku v ruce s tím, v jaké tvůrčí skupině a na jaké pozici se zrovna nacházel.

Z Vláčilova působení pod hlavičkou ČAF můžeme zmínit ještě dokument *Vzpomínka* (1953), v němž sleduje místa, v nichž tvořil prezident Klement Gottwald. Snímek není oslavným pomníkem, ale melancholickou básní. Režisér rovněž realizoval jako objednávku pro Svazarm dvojici titulů z mezinárodních střeleckých závodů v Pekingu – *Střelecké závody v Pekingu* (1956) a *Naši sportovní střelci v Číně* (1956), z nichž druhý jmenovaný je poskládán ze stejných či nepoužitých záběrů toho prvního. Roku 1958 pak Vláčil přešel na Barrandov a započal svou nejvýznamnější etapu, kdy se etabloval jako vrcholný básník filmového plátna. Stvořil lyrická hraná díla, v nichž uplatnil veškeré osvojené stylistické postupy. Právě díky vrcholné tvorbě, jež

disponuje signifikantní autorskou řečí, jsme schopni její dílčí znaky najít a rozpoznat i v raném Vláčilově díle. Do světa dokumentu však vkročil ještě jednou, již za zcela diametrálně odlišných okolností.

Nejšťastnější tvůrčí období

Vláčil se po realizaci *Adelheid* (1969) ocitl v nepřízni představitelů Barrandova a ačkoli nebyl vyhozen, nebylo mu umožněno pracovat (dramaturgie postupně zamítala všechny jeho předložené náměty). Pomyslný azyl tak našel v Krátkém filmu, kam byl Barrandovem „zapůjčen“ a kde působil pod vedením Kamila Pixy, jenž do svých řad angažoval tvůrce, kteří byli v nelibosti režimu. Mezi lety 1972 až 1976 natočil dva středometrážní hrané filmy a tři krátkometrážní dokumenty zasvěcené umění a milované architektuře. Na toto období později vzpomínal jako na to vůbec nejšťastnější. V dokumentárním portrétu *V síti času* (1989), natočeném jeho dvorním kameramanem Františkem Uldrichem, zmiňuje, že v kinematografické tvorbě vychází především z hudby a architektury. V dokumentech pod hlavičkou Krátkého filmu, kde byl osvobozen od potřeby vyprávět příběh, tak mohl syntézu dvou oblíbených světů umění převést na plátno v té nejčistší formě. Získal uměleckou svobodu a mohl tak dokumenty poprvé tvořit bez předepsaných ideologických šablon.

Hned první snímek *Město v bílém* (1972) je symfonií města, ačkoli se konceptuálně a stylisticky zcela liší od městských filmů dvacátých let. Snímek začíná výjevem loďky, která svou přídí rozráží zamrzlou řeku a proniká do struktury Prahy. Vláčil bez hudebního podkresu snímá moderní architekturu socialistického rázu. Využívá jízdy kamery, simulující projíždění sídlištěm. Po pomyslném kamerovém vnoření se do rozestavěného tunelu přechází do románského interiéru. Otevírá nám bránu do jiného světa a skrze záběry kamenných soch a rozpadajícího se kostela odkazuje k návratu ke kořenům. S až staromilským přístupem portrétuje výtvarné krásy zasněžené Prahy, kterou propojuje s hudbou svého dvorního skladatele Zdeňka Lišky.

Kromě estetické krásy přidává však i další vrstvy. Opět klade za sebou kontrasty, tentokrát mezi novou, chladnou architekturou a pečlivě vykonstruovanou gotikou a barokem. Především ho zajímá život starého města a propojení dvou odlišných civilizací. Pojícím tématem je pak život lidí ve městě, které nám zanechali naši předci. Vláčil vyobrazuje řemeslníky, kteří rekonstruují most, ale i jazzový koncert probíhající

v kostele. Jedna ze sekvencí pak střídá tváře lidí a soch. Po vzoru *Markety Lazarové* (1967) vytváří Vláčil z omamného sněhu hlavní výtvarný prvek, tentokrát již na barevný materiál. Zároveň se však vyhýbá pohlednicovým a ke kýči sklouzávajícím kompozicím a obrazům.



Město v bílém

Následoval portrét *Karlovarské promenády* (1972), v němž se zase zaměřil především na celkový kolorit města a lidskou práci – od uklízeček po skláře, mezi nimiž vytváří plynulé zvukové přechody. Zvuk zde obecně drží celek pohromadě, ať už ruchy či tradiční hudbou. Vláčil Karlovy Vary ztvárňuje obecnější perspektivou a dočkáme se i ironického humoru, jenž byl u něho naposledy přítomen v populárně-vědeckém snímku *Úrazy elektřinou v průmyslu*. Dokumentární triptych pro Krátký film pak završil barevnou *Prahou secesní* (1975), během jejíž realizace paralelně pracoval na hraném středometrážním válečném dramatu *Sirius* (1974). V rámci rešerší se tak trochu navrátil do studentských let a hojně navštěvoval galerie a muzea.

Ve výsledném dokumentu demonstruje veškeré stylistické postupy. Často stříhá ohniska, rozmanitě variuje hloubku ostrosti a neváhá stříhat ze statických obrazů do kamerových jízd. Vyhýbá se strnulosti a statická výtvarná a architektonická díla předkládá živelným způsobem, neboť jsou i po letech stále podnětná a působivá. Stříhové montáže doplňuje o ornamentální vyobrazení rostlin, z nichž secese čerpá. Oproti jiným snímkům se obejde téměř zcela bez lidských prvků. Košatost výrazových prostředků doplňuje mluvené slovo Lud'ka Munzara a Rudolfa Hrušínského, které však není didaktické a popisné a balancuje na hraně poezie. Vláčil mísí ruchy s bohatým využitím hudebních skladeb. Zachycuje atmosféru titulního uměleckého směru, přičemž jeho cílem není vyzdvihnout výrazných děl či tvůrců. Překlopil esenci secese na filmový pás. *Praha secesní* je obecně považována za jeden z nejhodnotnějších dokumentů tuzemské tvorby, což potvrzuje jeho četné uvádění na festivalech a přehlídkách, stejně jako množství ocenění.

Básníkův epilog

Po působení v Krátkém filmu se František Vláčil vrátil na Barrandov a až do konce osmdesátých let opět tvořil hrané filmy. Lehce posmutnělým a melancholickým epilogem nejen jeho dokumentární dráhy, ale kariéry celkově je pak krátkometrážní portrét *Pražský Odysseus* (1989), který pojednává – jak jinak – o umění, konkrétně malíře Jana Baucha. Režisér se opět vnořil do oblasti kunsthistorie a na základě malířových vzpomínek pečlivě prolíná množství témat. Do distribuce se však snímek dostal až po revoluci, kdy diváctvo vyhledávalo zcela odlišnou tematiku a Vláčilovo poslední dílo tak zcela zapadlo, jak z hlediska návštěvnosti, tak odborné a publicistické reflexe.

V kontextu Vláčilovy filmografie je jeho dokumentární tvorba sice méně nápadná, o to více však působivá a důmyslná. Mezi jeho fikčními a dokumentárními snímky nelze z hlediska poetiky klást tlustou čáru. Spousta prvků se prolíná a i v sevřených formátech instruktážních filmů či dokumentů o umění lze naprosto jasně rozpoznat autorský jazyk. Ať už byla Vláčilovi látka přidělena, nebo si ji vybral sám, vždy díky hlubokému zájmu a rešerším dokázal podmínit filmovou řeč danému tématu a konceptuálně jej uchopit. V tom je jeho dílo unikátní. A právě díky nenápadným dokumentárním pokladům se o autorově rukopisu a způsobu práce dozvídáme mnohdy víc než z jeho vyzdvihovaných děl, patřících do zlatého fondu tuzemské

kinematografie.

Použitá literatura:

Petr Gajdošík, *František Vlácil: život a dílo*. Příbram: Camera obscura 2018.

Lucie Česálková (ed.), *Film – náš pomocník: studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2015.

Václav Šmidrkal, *Armáda a stříbrné plátno: československý armádní film 1951–1999*. Praha: Naše vojsko 2009.

Alice Lovejoy, *Experimentální dílna. Československá armádní kinematografie od 20. do konce 60. let*. Národní filmový archiv 2021.