

MARTIN ŠRAJER / 16. 11. 2022

Rudolf Krejčík

„Myslím, že sympatie, s nimiž se film-pravda u nás setkal, vycházely převážně z jiných důvodů než odborně kritických. V konkrétní historické situaci totiž film-pravda znamenal, že drsná realita současného projevu lidí, říkajících namnoze velmi nepokrytě, co si opravdu myslí, otevřela okna do tvůrčí dílny dokumentárního filmu vybavené nakadeřenými, dobře zasvícenými obrázky a napomádanými umluvenými komentáři. Film-pravda se tak stal zároveň platformou pro vyznání autora, který na základě zobecnění jistých zkušeností dospěl k názoru.“^[1]

Po reorganizaci Krátkého filmu v padesátých letech vzniklo Studio zpravodajského a dokumentárního filmu a Studio populárně vědeckých a naučných filmů. Prioritu měla populárně vědecká produkce. Sociálně analytický dokument stagnoval až do začátku následujícího desetiletí, kdy zároveň došlo ke konstituování československé sociologie a rozvoji sociologického bádání. Obměnu přinesl na přelomu padesátých a šedesátých let příliv nových témat i osobností, vesměs absolventů FAMU.^[2] Důvodem oživení byla celková změna kulturně politické situace, nástup nových možností filmového záznamu i trendy světové kinematografie (zejména cinéma vérité), o nichž ve výše citované pasáži mluví Rudolf Krejčík, ústřední aktér tohoto textu.

Tvůrci jako Kurt Goldberger, Radúz Činčera, Bruno Šefranka, Evald Schorm, Václav Táborský, bratři Jiří a František Papouškovi nebo právě Krejčík usilovali o bezprostřednost, pravdivost a autenticitu výrazu. Současně v opozici ke schematičnosti a myšlenkové strnulosti dosavadní dokumentární produkce prosazovali griersonovskou ideu „tvůrčí interpretace faktů“. Již pouze nereprodukovali názory strany, ale vyjadřovali vlastní, často kritický pohled na zkoumanou problematiku a dávali nahlédnout, jak dí Krejčík, do zákulisí dokumentárního natáčení.

Vznikala tak díla odvážná jak politicky, tak esteticky. Nezanedbatelný byl rovněž přínos Československého armádního filmu, který se v šedesátých letech pod vedením

několika liberálních dramaturgů (např. Romana Hlaváče) osvobodil od čistě vojenské tematiky. Z dokumentaristů zde svou vojenskou službu absolvoval například již třikrát zmíněný Rudolf Krejčík, kterého by se nyní konečně slušelo představit blíže.

Krejčík se narodil 13. prosince 1934 v Praze. Po maturitě pracoval dva roky v chemičce jako dělník. V roce 1954 nastoupil na FAMU, kde se zaměřil na dramaturgii dokumentárních filmů. Již během studia pracoval pro Studio populárně vědeckých filmů. Nejprve jako řidič a asistent produkce, pak i coby scenárista a asistent režie. Po absolvování filmové školy a povinné službě v armádním filmovém studiu byl nastálo zaměstnán jako režisér Krátkého filmu Praha. Poprvé se představil instruktážním filmem o nešvarech cestujících na železnicích *Půl zdraví na kolejích* (1959).^[3] Následně spolu s Radúzem Činčerou realizoval stříhový dokument *Tanec kolem tance* (1960). V něm oba kolegové za využití archivních záběrů a ironického komentáře, což budou i nadále Krejčíkovy oblíbené výrazové prostředky, mapují vývoj společenských tanců. Film obdržel cenu na Dnech krátkého filmu.

V následujících třech stříhových filmech, z nichž první dva natočil během základní vojenské služby v armádním studiu, se Krejčík zaměřil na nacismus, který bude představovat jeden z hlavních tematických okruhů jeho tvorby. *Pohádka o zámečku, dětech a spravedlnosti* (1961) je jednak jízlivou obžalobou někdejšího mluvčího Sudetoněmeckého krajanského sdružení Hanse-Christoha Seebohma, volajícího po spravedlnosti vzdor vlastní temné minulosti, jednak obhajobou poválečného odsunu sudetských Němců a znárodnění jejich majetku. Komentář imitující tón pohádek na dobrou noc namluvil Vlastimil Brodský, jehož hlas si tehdejší publikum spojovalo s rozhlasovými pohádkami se skřítkem Hajajou. Film obdržel Cenu Československého armádního filmu.

Silný resentment vůči Němcům charakterizuje i středometrážní dokumentární film *Pátá kolona* (1961). Krejčík v něm za využití autentického, dříve nevyužitého archivního materiálu odhalil zločineckou minulost bývalých poslanců Henleinovy sudetoněmecké strany, kteří si po válce dál spokojeně žili jako bezúhonní a vážení občané SRN. Dokonce jim byly přiděleny významné funkcionářské posty. Písemné a filmové archiválie, z nichž Krejčík čerpal, však ukazují, že šlo o válečné zločince, horlivé nacisty oddané sloužící hitlerovskému Německu. V prozkoumávání možností stříhového formátu Krejčík pokračoval ve svém nejproslulejším protinacistickém filmu *Všední dny*

velké říše (1963), vyznamenaném Cenou 20. výročí osvobození Československa.

Všední dny Krejčík sestříhal z filmových materiálů z doby od zrodu německého nacismu a henleinismu v Československu až po porážku Hitlera. Krejčík tentokrát oproti předchozím dvěma filmům neodhaluje nová fakta. Na Sudety ale pohlíží z jiné perspektivy, než bylo zvykem. Nezůstává u jednoduchého odsudku. Ze sociálních a psychologických pozic zkoumá, jak žili a mysleli lidé, kteří se rozhodli sloužit Říši. Na čem se zakládala jejich filozofie, psychologie a morálka? Podstaty historické skutečnosti se snaží dopátrat skrze subjektivní uzpůsobení občanů. Opět k tomu využívá ironického komentáře a montáže umožňující nahlížet jedno téma v různých souvislostech.

Zamyšlení nad genezí příklonu k nacismu představovalo labutí píseň Studia populárně vědeckých filmů. Po další reorganizaci Krátkého filmu v roce 1964 byla totiž samostatná studia zrušena a místo nich vznikly dramaturgicko-výrobní skupiny.

Mezi tehdy populární anketou a svědectvím o tvorbě mládežnických amatérských divadel se pohybuje *Generace bez pomníků* (1964). Ukázky z představení Kladivadla z Kadaně, mosteckého divadla V podloubí a souboru Kruh z Mariánských Lázní napovídají, jakými problémy žijí mladí. Jejich bezprostřednost kontrastuje s pokryteckými výpověďmi dospělých, kteří na otázky nastolované mladými divadelníky nabízejí jednoznačné odpovědi. Stejně tak mají jasno ohledně mládeže a kultury a její (ne)potřebnosti. Na podobně příkré soudy, postavené na předsudcích víc než na přímém kontaktu s kulturou, podmínkami, v nichž vzniká, a lidmi, kteří ji tvoří, lze v tuzemsku narazit dodnes.

Přestože film vznikl v poměrně uvolněné společenské atmosféře, o čemž svědčí i provokativní náboj ochotnických vystoupení, Krejčík později vzpomínal, že cenzura vyžadovala vypuštění řady scén: „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 figuríny přitom stojí na stejném místě.“^[4]

S Janem Špátou za kamerou natočil Krejčík *Na konci republiky*, epizodu pro povídkový film *ČSSR roku 20* (1965), která vyprávěla o přeměnách východního Slovenska.^[5] Stejná dvojice dostala příležitost vycestovat do Švédska, kde natočili dokument

Slunce zvané Lucie (1965), zachycující atmosféru předvánočního Stockholmu.

Další pracovní cesta zavedla Krejčíka do Brazílie. Pro Propagační film tam natočil krátký snímek o přehradách na řekách Tiete a Paranaíba, budovaných ve spolupráci s československým Technoexportem. Během sedmitýdenního pobytu pořídil také záběry, z nichž po návratu do vlasti sestříhal dva barevné dokumentární filmy.

Butantan (1966) byl natočen v Ústavu pro výzkum přírodních jedů, který chová vysoce jedovaté hady a z jejich jedu vyrábí sérum. Středometrážní film *Hrst kamínků z Brazílie* (1966) je přehlídkou brazilských kuriozit a turistických atrakcí v Rio de Janeiru nebo São Paulu.

V roce 1966 se Krejčík vrátil jak k tematice života německé minority v Československu, tak ke stříhovému formátu. Film *Cesty k sousedům* sleduje představitele německé inteligence, kteří v předválečných letech emigrovali do Československa, kde v originále i překladech vydávali vlastní knihy a časopisy zakázané v Třetí říši. Přísahu Československé republiky tehdy složil mj. Thomas Mann, laureát Nobelovy ceny. Krejčík opět nezůstal u suchého konstatování faktů. Staví do kontrastu filmové materiály, fotografie i dokumenty z Německa s výpověďmi a citáty z děl vědců, spisovatelů a publicistů. Film získal Cenu na MFF v Oberhausenu.

Další domácí i zahraniční ocenění Krejčík obdržel za středometrážní *Zákon* (1967), esej o zákonitostech lidských společenství, nebo investigativní dokument *Stopa vede k A-54* (1967) o spolupráci československé rozvědky s příslušníkem NSDAP. Na konci šedesátých let stejně jako jeho kolegové využíval možnosti svobodnějšího cestování. V srpnu 1967 odjel s kameramanem Vladimírem Skalským do Kanady, aby tam na základě reciproční dohody mezi Československým filmem a National Film Board of Canada natočil dokumentární film. Hodinové *Indiánské léto* (1968) je rámováno oslavami stého výročí založení Kanadské konfederace, jejichž vyvrcholením bylo EXPO 67 v Montrealu. Z natočených materiálů sestříhal Krejčík, resp. jeho dvorní střihačka Milada Sádková, ještě krátký film o setkání hippies *Love in* (1968).

Teprve v roce 1990 mohli českoslovenští diváci zhlédnout kroniku sedmi dnů srpnové okupace Československa v srpnu 1968 *Seven Days to Remember*. Jednalo se o kolektivní dílo Rudolfa Krejčíka, Václava Táborského a dalších dokumentaristů natáčejících tehdy v pražských ulicích. Záběry se podařilo vyvézt do Kanady, kde na

jejich stříhu začal pracovat Krejčík. Ten se ovšem musel vrátit do Československa. Práci za něj proto dokončil Táborský. Emotivní anglický komentář k filmu namluvil Jiří Voskovec. Obdobně mohl Krejčík teprve po revoluci dokončit film *Hledání domova*, sledující osudy Čechů, kteří po srpnové invazi emigrovali do Německa.

V Dánsku Krejčík točil barevný dokument *Země královny Dagmar* (1969), v Africe pak o rok později seriál filmů pro UNESCO. Projekt pod souhrnným názvem Jambo Afrika tvořily tituly *Hic sunt leones*, *Země královny ze Sáby*, *Zebra versus kráva*, *Pod sněhy Kilimandžára*, *Příliš mnoho slonů?* a *Poslední křováci na Kalahari*. Mimo tento cyklus pak Krejčík v Africe natočil ještě *Safari na vodě* (1972) o podmořském národním parku Malindi ve východní Africe.

V Československu v době normalizace se Krejčík věnoval spíš projektům zakázkovým než autorským, které by skutečnost otevřeně a kriticky analyzovaly. Natočil například portrét orientalisty Bedřicha Hrozného *Ptačí stopy na mokřím písku* (1979) nebo filmové medailony Vídně a Varšavy. Opakovaně filmoval spartakiádu, viz filmy *O kráse pohybu* (1975), *Československá spartakiáda 1975* (1975) a *Československá spartakiáda 1980* (1980). Průběh jiné masové sportovní události, populárního lyžařského závodu, přiblížil film *Jizerská padesátka* (1976).

Také ve svých pozdních dokumentech se ovšem Krejčík snažil důvtipně využívat archivních materiálů a alespoň takto, bez pro něj typického sarkastického komentáře, v dílech zanechával svůj autorský otisk. Vlastní tvorbou a uvažováním o dokumentárním filmu inspiroval další generace tvůrců také z pozice pedagoga na FAMU. Výrazně ovlivnil například Helenu Třeštíkovou.

Rudolf Krejčík zemřel v roce 2014. Ještě předtím, v květnu 2001, věnoval část svých písemných archiválií Národnímu filmovému archivu. Jedná se například o jeho dohodu o pracovní činnosti s FAMU, korespondenci nebo scénáře a jiné podklady k populárně vědeckým a zakázkovým filmům, které točil pro Krátký film.

Poznámky:

[1] Z referátu Rudolfa Krejčíka v diskusi Volné tribuny v rámci VI. dnů krátkého filmu v Karlových Varech. Senta Wollnerová, Víme, při čem jsme? *Divadelní a filmové noviny* 8, 1965, č. 19, (14. 4.) s. 3.

[2] Samostatná katedra dokumentární ovšem na FAMU vznikla teprve v roce 1961, do té doby spadal dokument pod režii.

[3] Z dalších Krejčíkových raných vzdělávacích filmů zmiňme alespoň pod čarou *Takovou obyčejnou nemoc* o chřipkových onemocněních, film *Karel za to nemůže*, kritizující úsměvnou formou nedostatky ve stavebnictví nebo populárně vědecký snímek *Věda za našimi humny*.

[4] Rudolf Krejčík, Nekrolog za mého cenzora. *Filmové a televizní noviny*, 1968, č. 7, s. 4.

[5] Na východ Slovenska se Krejčík vrátil v roce 1968, kdy tam s Janem Špátou natočil *Místní rozhlas* o zavádění rozhlasového vysílání v obci Ruský potok v okrese Humenná.