

Krátky český film 30. až 50. rokov v piatich hlbokých nádychoch

Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let.*
Praha: Národní filmový archiv 2014.

V súčasnej ére multimédií, digitalizácie a všemožného sprístupňovania neaudiovizuálnych i audiovizuálnych prameňov by sa mohlo zdať, že písať dejiny špecifických filmových žánrov, foriem alebo filmárskych praktík nikdy nebolo vďačnejšou úlohou. Dostupnosť a mnohosť materiálov je obrovskou výhodou, ale môže byť aj pascou. Otázka metódy, ale aj samej štruktúry historiografickej práce potom predstavuje o to väčšiu výzvu a dobrodružstvo. Aký uhol pohľadu zvoliť? Čo skúmať? A v neposlednom rade: ako usporiadať masu údajov, faktov, postrehov a zistení tak, aby nasmerovala čitateľskú pozornosť na skúmané aspekty v ich komplexnosti, a nezahltala ju pri tom množstvom informácií takmer znemožňujúcich vnímanie?

Lucie Česálková pri písaní svojej monografie *Atomy věčnosti* stála presne pred takouto náročnou, a zároveň vyložené dobrodružnou úlohou. Nie náhodou vstup do jej knihy zdobí dvojité motto. Warburgov citát, „Co se ostatním zdá být okrajovou zvláštností, je pro mne tím, co určuje můj směr“, v Česálkovej príhode poukazuje na výskum dosiaľ pomerne často opomínaného fenoménu českej kinematografie — krátkych filmov, tzv. „dodatkov“ a ich formálnych, štylistických a rétorických aspektov, ale aj dobovej recepcie.

Od výskumu „dodatkov“ sa odvíja aj výskum kinematografických inštitúcií, ktoré sa produkcii krátkych filmov venovali. S výskumom účelu týchto „atómov večnosti“ totiž nevyhnutne súvisí

aj štúdium ich poslania, presnejšie ich funkcie, a tým pádom aj posolstva, ktoré do nich chceli vložiť objednávateľia — štát, jednotlivé ministerstvá, organizácie alebo ustanovizne, ktoré v niektorých prípadoch filmy aj samy produkovali. S tým sa ďalej spája skúmanie výchovných a vzdelávacích stratégií štátu, zastúpeného jednotlivými inštitúciami, i skúmanie jeho sociálnych praktík.

Lucie Česálková definuje krátky film v prvom rade ako film „spoločensky zodpovedný“ (s. 19). Je to film s poslaním šíriť všeobecne uznávané hodnoty či apelovať na občianske povinnosti vedúce k prospechu všetkých. Od „okrajovej zvláštnosti“ sa tým dostávame k pomerne zásadným veciam.

Druhý citát z Česálkovej motta, slávny výrok filozofa a matematika Alfreda Korzybskeho „Mapa nie je územie“, sa dotýka samej problematiky vedeckého výskumu a spoznávania predmetu bádateľovho záujmu. Formuluje aj jeho limity — nevyhnutnú filtráciu skutočnosti našimi kognitívnymi schopnosťami a jej redukciu na reprezentáciu, schému, či na zjednodušený (historický) naratív, postavený na vysledovaní všeobecných trendov potvrdených konkrétnymi príkladmi.

Tento sebareflexívny rozmer Česálkovej práce, vedomie redukcie a zovšeobecnenia, ostatne badať aj v neustálom komentovaní a zdôvodňovaní zvolenej metódy a v neustálom znovuzameriavaní (svojej i čitateľskej) pozornosti na sledované aspekty. Napriek relatívne úzkemu časovému intervalu, rámcovanému prvou polovicou 30. a pr-

vou polovicou 50. rokov 20. storočia, a zacieleniu výlučne na krátkometrážnu formu, sa totiž Lucie Česálková v knihe venuje viacerým veľkým témam a nebráni sa odskokom do dejín ideí, reprezentácií a praktík, k pojmom národa a štátnosti či k interpretácii dejín. Zároveň väčšinu svojich zistení neustále kontextualizuje a dopĺňa pramennými zdrojmi, prepája s ďalšími javmi a tieto prepojenia precízne zdôvodňuje.

Nie je preto náhoda, že okrem „Prológu“ je kniha vybavená aj starostlivým, takmer 40stranovým „Úvodom“, v ktorom Česálková predstavuje svoju metodológiu, kľúč k výberu filmov — nakrútených i tých zamýšľaných —, a popisuje prácu so zdrojmi, s termínmi i s konceptmi. Zdá sa, že takáto dôkladná príprava čitateľa na samo čítanie je typická pre brnenskú filmovohistorickú školu (metodologických a sebareflexívnych komentárov, a tiež vôle k dôslednej kontextualizácii, je plná aj kniha Petra Szczepanika *Konzervy se slovy* o počiatkoch zvukového filmu v českom prostredí 30. rokov 20. storočia), respektíve pre každú historiografiu poňatú — povedané s Francescom Casettim — ako teória poľa.

Jadrom knihy *Atomy věčnosti* je päť rozsiahlych kapitol, či skôr tematických častí vymedzených podľa základných funkcií, ktoré boli krátkemu filmu postupne pripisované a ktoré Lucie Česálková zhrňa takto: „výchova k vedění či poznání, výchova k občanství, výchova k práci, výchova ke vkusu a výchova filmových pracovníků“ (s. 28). Päť častí tak predstavuje päť transversálnych rezov viac ako troma desaťročiami českého krátkeho filmu, a s ním nepriamo aj päť sond do československej spoločnosti, jej inštitúcií a ich hodnôt.

Štruktúra knihy nie je primárne podriadená chronológii. Lepšie povedané, nie je to chronologicky usporiadané rozprávanie o vývoji českého krátkeho filmu od dvadsiatych rokov po polovicu rokov päťdesiatych. Ide totiž o päť hĺbkových ponorov do jednej hlavnej témy — o päť sond, ktoré navyše nie sú nevyhnutne vedené paralelne, takže sa v niektorých momentoch môžu stretnúť, preťať, naraziť na údaje relevantné aj pre tematic-

ky trochu inak zameranú sondu. Výsledkom tohto preťatia však nie je zdvojovanie informácií, ale dvojitá kontrola a potvrdenie či upresnenie predchádzajúcich zistení.

V prvej časti, nazvanej Škola oportunizmu, poukazuje autorka na voviazanosť tvorcov krátkych filmov — najmä v časoch obnovennej povojnovej Československej republiky — do rôznych inštitucionálnych vzťahov, takže prípravu a produkciu krátkych filmov definuje v prvom rade ako tvarovanie látky smerom k výslednému tvaru podľa potrieb alebo požiadaviek zadávateľa objednávky. Zároveň filmový materiál definuje ako potenciálne recyklovateľný, ako príspevok k rozširujúcemu sa archívu tematických či motivických záberov. Druhá časť knihy, „Víc vidět — víc vědět“, je venovaná filmu „kultúrnemu“, teda vzdelávaciemu, ale aj vedeckému a populárno-vedeckému filmu, a je z celej knihy najrozsiahlejšia. Na ploche viac ako 80 strán v nej Lucie Česálková prvýkrát zostupuje až k začiatku 20. rokov a sleduje napríklad genézu školského filmu, využitelného ako učebná pomôcka pri výklade. Zároveň sa venuje aj prvým pokusom o spoluprácu súkromných produkčných spoločností so štátnymi alebo verejnými inštitúciami (projekt Národnej galérie filmovej, filmy pre Výstavu súdobej kultúry v Brne v roku 1928), ale aj produkcii filmov samotnými štátnymi inštitúciami, akými bol napríklad Vojenský technický ústav alebo jednotlivé ministerstvá československej vlády od polovice 30. rokov až do obdobia Protektorátu, ale aj neskôr, už v rámci poštátnenej kinematografie.

V tejto časti do popredia významne vystupuje fakt, že sa Lucie Česálková viac sústreďuje na kontinuitu a na pozvoľné, vôbec nie prudké premeny filmu, než na periodizáciu vymedzenú míľnikmi politických dejín, ktorou sa dejiny filmu ešte donedávna často nechávali (z)viest. Zároveň sa pristavuje pri konkrétnych autoroch, ktorí z dnešného, ale i súvekeho hľadiska predstavovali to najvýznamnejšie a zároveň do istej miery to typické, čo charakterizovalo dané obdobie. Takýmto filmármi, ktorým Česálková v rámci kapito-

ly venuje pomerne rozsiahle pasáže, sú napríklad Karel Plicka či V. J. Staněk.

Tretia časť knihy, nazvaná „Jednej správne, občané“, v tomto sledovaní kontinuít pokračuje. Osvetový, výchovný film sa navyše veľmi logicky napája na „kultúrny film“ pertraktovaný v predchádzajúcej kapitole, čo v istom zmysle slúži na krížové overovanie hypotéz z predchádzajúcej časti textu. Zdravotná výchova, výchova k materstvu, k šetrnosti, ale i k vlastenectvu a národnému povedomiu, realizovaná prostredníctvom krátkych filmov, je účelom a často aj formou úzko prepojená s didaktickými zdravotníckymi či historickými filmami, aké by mohli byť zmienené aj v súvislosti so vzdelávaním alebo popularizáciou vedy. Napriek týmto podobnostiam sa v tejto kapitole Lucii Česáľkovej podarilo veľmi presne zachytiť premenu rétoriky zameranej na budovanie národného povedomia od čias prvej Československej republiky, cez obdobie Protektorátu, kde sa český nacionalizmus v rukách nacistov stával nástrojom na germanizáciu (s. 239), ďalej cez obdobie krátko po obnovení Československej republiky, ktorá sa voči Nemcom nevyhnutne vymedzila, až po pofebruárovú éru, ktorá už bola poznamenaná účelovou reinterpretáciou či skôr dezinterpretáciou niektorých období českej histórie.

Aj štvrtá časť, „Písňe práce“, veľmi logicky nadväzuje na tú predchádzajúcu. Od organizácie voľného času mládeže, od tém športu, telovýchovy a s nimi spojenej výchovy k občianstvu v nej Lucie Česáľkovej prechádza k organizácii pracovného času, k pracovnej morálke a k propagácii výsledkov práce od prvej republiky, cez vojnové časy, obdobie po oslobodení, až po budovanie lepších začiatkov. V nich si už sledovaním formálnych a naratívnych riešení niektorých filmov, esteticky sa vymykajúcich dobovým štandardom, pripravuje pôdu pre poslednú časť, venovanú experimentálnym trendom v krátkometrážnom filme, „Pokusy s vnímanosťou“.

V nej jednak prepája krátky film s dedičstvom avantgárd, ktoré v českom prostredí viedli k vzni-

ku viacerých zaujímavých snímok, a zároveň ho vsádza do kontextu viacerých umeleckých médií — najmä poézie, hudby a divadla. Vrcholné obdobie takýto film zažil v časoch prvej československej republiky, v 30. rokoch navyše s podporou Masarykovho ľudovovýchovného ústavu. V období zákazkového modelu výroby iniciovanej ministerstvami sa experimenty presunuli do sféry amatérskeho filmu, no s experimentálnym filmom sa prekvapivo opäť počítalo v roku 1948 (s. 355), hoci experimentovanie s médiom napokon dostalo priestor viac-menej len vo filme animovanom a zostávalo devízou filmu amatérskeho. Zaujímavosťou týchto dvoch častí knihy je, že ich tempo sa zrýchľuje a dĺžka sa v porovnaní s predchádzajúcimi kapitolami skraca. To ma vedie k tomu, aby som sa v závere pozrela aj na spôsob písania Lucie Česáľkovej, na jej štýl, na narábanie s príkladmi, skrátka nielen na makroštruktúru textu, ale aj na jeho mikroštruktúru.

Jednotlivé časti totiž pozostávajú z tematických podkapitol, v ktorých sa odhaľuje aj chronologický a vývojový aspekt krátkeho filmu. Každá z piatich veľkých častí obsahuje zhrnutie, ktoré skondenzuje najdôležitejšie zistenia a vnáša tak poriadok do inak trochu digresívneho spôsobu písania Lucie Česáľkovej. Toto digresívne myslenie štruktúruje aj zaraďovanie tzv. „fokusov“, kde je „odbehnutie“ k inej alebo k čiastkovej téme ujarmené grafickým rámcom. Fokusy Česáľkovej umožňujú poukázať na špecifické prípady, ktoré ilustrujú, prípadne sa dokonca vymykajú bežnej praxi, no ktoré svojou názornosťou dotvárajú celkový obraz nielen krátkometrážneho filmu, ale aj Česáľkovej myslenia. Jej štýl totiž stojí za zmienku. Analytické pasáže sa v ňom striedajú so syntetickými, a zovšeobecnenia podložené výskumami zase so zaujatím jednotlivosťami. Je doslova fascinujúce sledovať, ako sa z informačne hutného popisu produkčného kontextu didaktických filmov 30. a 40. rokov presunie k detailnému skúmaniu „výnimky“ — estetických atribútov filmov Karla Plicku (s. 126–138), prípadne ako sa od všeobecných charakteristík protektorátnych fil-

mov nabádajúcich k recyklácii surovín dostaneme ku krásnej mikroanalýze metaforiky filmu Huga Huška *ZÁŘÍCÍ TVÁŘ* (1943).

Lucie Česálková má dar použiť konkrétny príklad ako metonymiu, ako názornú ilustráciu všeobecného trendu či zabehnutej praxe. Tieto metonymické príklady jej pomáhajú otvoriť tému, skočiť do nej doslova „po hlave“ a prudko potom pokračovať do väčších hĺbok či v ústrety rozľahlejším priestorom. Kapitulu „Škola oportunistu“ takto otvára rozhorčenie režiséra Jana Kavana nad zásahmi do jeho filmu *JÍZDA KRÁLŮ* (s. 59), kapitolu „Víc vidět — víc vědět“ zase otvorí lovecká metafora charakterizujúca okrem iného prácu vedca, ornitológa a filmára V. J. Staňka (s. 103), kapitolu „Jednej správně, občaně“ zase slová Františka Ledvinku z roku 1948 o podiele osvetového filmu na politickej výchove k občianstvu (s. 196). Konkrétnosť si žiada kontext, a tak zaostrenie na detail zväčša vystrieda sled veľkých celkov.

Česálkovej písanie má teda vnútorné členenie podobné záberovaniu alebo montáži viacerých, niekedy rôznorodých celkov. Vo veľkej väčšine prípadov je takáto „dramaturgia“ šťastná. Jediným nie celkom vydatým „strihom“ je zaradenie „Školy oportunistu“ hneď za „Úvod“. Keďže ide o kapitolu výrazne postavenú na povojnovej organizácii výroby krátkych filmov, čitateľom môže chýbať prvorepublikový kontext, ktorý sa detailne rozoberá až v nasledujúcich častiach. Tie však na seba tak výrazne nadväzujú, že akékoľvek vsunutie „Školy oportunistu“ inde do textu monografie by bolo násilné. Na samostatný fokus je táto kapitola zase priveľmi zásadná, vzhľadom na to, že poukazuje na časté kompromisy pri príprave a realizácii krátkych filmov, na ich recyklovateľnosť a zároveň na jednu z funkcií krátkeho filmu (výchovu budúcich filmárov). A tak zostáva jediným menej efektným skokom do vôd českého krátkeho filmu.

Celkový výsledok Česálkovej hĺbkových ponorov do českej krátkometrážnej tvorby je však viac než potešujúci. Napriek tomu, že mu z môjho po-

hľadu chýba aspoň jeden fokus na fungovanie slovenského krátkeho filmu, v ktorom napokon v sledovanom období pôsobilo aj viacero českých filmárov — nielen Karel Plicka, ale aj Karel Skřípský či pomerne krátko, v rokoch 1946–1949, Walter Sent —, a trochu monumentálnejší záver, sa Lucii Česálkovej podarilo vytvoriť v podstate celkom nový obraz československej audiovizuálnej krajiny 30.–50. rokov 20. storočia. Tento obraz neprotirečí tomu, na ktorý sme boli dosiaľ zvyknutí — neruší, ani nezatieňuje obraz, v ktorého centre stojí „veľký“, dlhometrážny, produkčne i tvorivo celkom inak vznikajúci film. Mimoriadne dobre ho však dopĺňa, vytvára mu iný, nový kontext a v istom zmysle ho aj trochu inak nasvecuje. Kniha *Atomy věčnosti* je cenná nielen vďaka výskumu, ktorý sa sústreďí na množstvo širokej verejnosti takmer neznámeho filmového materiálu, ale aj vďaka tomu, že autorka zdôrazňuje kontinuitu a sleduje pretrvávajúce praktiky, ktoré jednoducho „podplávali“ medzníky politickej histórie. Česálkovej pohľad, zaostrený na zóny a rozhrania, tak hľadá a nachádza paralely a styčné body tam, kde sme mali tendenciu ich prehliadať. Obraz krátkeho českého filmu je vďaka nemu svieži, nový i pôsobivý.

Mária Ferenčuhová