

Úvod

K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let

Lucie Česálková

Film – náš pomocník. Studie k (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let je kolektivní monografií, jež završuje dlouholetou výzkumnou práci editorky této knihy a studentů (přesněji studentek) Ústavu filmu a AV kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v oblasti českého účelového filmu.⁰¹ Celý projekt motivovaly zdravé pochybnosti nad tím, že dosavadní poznatky o zmíněné problematice jsou dostatečné a relevantní. Stály jsme přitom před vyzývacím paradoxem – v Československu vznikaly v 50. letech stovky krátkých účelových filmů ročně, v sekundární literatuře je však možné se o nich dočíst jen málo, zpravidla pak to, že byly schematické, neinvenční, že na jejich kvantitu byl kladen větší důraz než na kvalitu.⁰² Toto tvrzení se navíc v dějinách české kinematografie stalo de facto „tradovaným“ bez toho, aby byly nově kriticky analyzovány dobové prameny. Naše společné badatelské úsilí naopak vycházelo z předpokladu, že úkolem historika není schematická a neinvenční díla jednoduše odmítnout, ale vysvětlit jako specifický trend v jeho komplexní podmíněnosti (politické, ekonomické, technologické, společensko-kulturní, apod.), ptát se, co filmy takovými činí či proč jsou jako takové chápány.

Všechny texty zahrnuté v této knize vznikly přepracováním původních bakalářských prací obhájených v letech 2011–2015 na Ústavu filmu a AV kultury FF MU. S výjimkou studie Kláry Váradi se jednalo o práce vedené editorkou této knihy, Lucií Česálkovou. Téma Filmové lidové university zpracovávala Klára Váradi na témže pracovišti pod vedením Pavla Skopala, pro účely této knihy jej však ve spolupráci s Lucií Česálkovou nově uchopila. Publikace je tudíž v první řadě kolektivním studentským dílem, jež vzniklo jako přirozený výsledek několikaletého

01 Ke konceptu účelového filmu více Charles Acland – Haidee Wasson (eds.), *Useful Cinema*. Durham-London: Duke University Press 2011. Podrobněji v českém prostředí Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014.

02 K diskursu o neoriginalitě a schematičnosti účelové tvorby viz: Lucie Česálková, *Obrazová kronika státu, továrny, rodiny i školy. Illuminace 21*, 2009, č. 2, s. 178.

badatelského úsilí, během školních seminářů a badatelských workshopů. Záměr vydat výstupy v podobě kolektivní monografie byl nicméně koncipován též s vedlejším vědecko-výchovným cílem – aby si studentky vyzkoušely napsat vedle bakalářské práce též odbornou studii a potvrdily si, že i na úrovni bakalářského studia je možné klást si ty nejvyšší badatelské nároky – zpracovat relevantní vědecký výstup, který projde recenzním řízením a přispěje do odborné debaty. Smysluplnost knižního projektu, který by společnou práci završil, navíc průběžně podporovala dílčí uznání oborovou komunitou, jichž se dostávalo některým z prací. Soňa Morgenthalová získala v roce 2011 Cenu České společnosti filmových studií za nejlepší bakalářskou práci filmového oboru v ČR, čestné druhé místo ve stejné kategorii udělila Společnost Elišce Malečkové. Jana Kokešová získala v roce 2011 první cenu za nejlepší studentskou práci v oboru oral history v kategorii vysoké školy, udělovanou Českou asociací orální historie. Veronice Jančové pak byla v roce 2014 přidělena Cena děkana FF MU v kategorii bakalářských prací.

Film – náš pomocník v mnoha ohledech navazuje na předchozí knihu editorky Lucie Česákové, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*, zaměřuje se však specificky na časový segment 50. let a jeho hlavním cílem tudíž není průzkum těch témat, která lze sledovat kontinuálně, napříč různými politickými systémy (jak tomu bylo v *Atomech věčnosti*), ale naopak hloubkový ponor do dominantních segmentů krátkometrážní filmové výroby let padesátých. Martin Štoll *Atomům věčnosti* ve své recenzi vytýkal, že opomíjejí významný proud filmové propagandy a také zpravodajství.⁰³ Ačkoli by si obě tyto oblasti zasloužily zvláštní pozornost, nezahrnuje je ani tato kniha. V případě zpravodajství z prostého důvodu: zpravodajská tvorba (výroba týdeníků a filmových periodik obecně) podléhala jinému typu dohledu a vznikala v jiných organizačních strukturách, s jiným produkčním zázemím, jiným financováním a v jiných intervalech plánování. Je tedy obtížné ji rozebírat na stejné rovině s krátkými filmy, nezajímají-li nás primárně tematické stereotypy reprezentace, ale širší struktury vazeb, do nichž filmy vstupovaly s jinými médii a politikou různých státních institucí, a také jejich formální a stylové ztvárnění.

Otázka propagandy a propagandistické interpretace si žádá podrobnější vysvětlení. Média a komunikační prostředky podléhaly v 50. letech v Československu plně státnímu dohledu. Studovat problematiku krátkého filmu v této době tudíž znamená pochopit vztahy mezi mocí státu a mocí médií, stejně jako vztahy médií s jinými sektory ekonomiky. Dynamice vztahů mezi mediálními a komunikačními průmysly a mocí ve společnosti se od konce 70. let 20. století věnuje politická ekonomie médií a chápe ji jako nezbytnou pro kompletní analýzu komunikačního aparátu.⁰⁴ Právě proud politické ekonomie médií a komunikace,

03 Martin Štoll, *Marginálie, které sahají po věčnosti. Lidové noviny*, 2015, č. 56 (7. 3.), s. 29.

04 Janet Wasko, *The study of the political economy of the media in the twenty-first century. International Journal of Media and Cultural Politics* 10, 2014, č. 3, s. 259–271.

definovaný pracemi Grahama Murdocka a Petera Goldinga,⁰⁵ v 70. letech zdůraznil skutečnost, že média jakožto klíčový zdroj informací o dění ve společnosti a politice fungují též jako klíčový rámec jeho vysvětlování. Jako takové významně modulují chápání společenských a politických procesů. Z toho důvodu se Murdock a Golding domnívali, že „analýza distribuce moci a procesů její legitimizace musí nutně zahrnovat také analýzu masových médií“.⁰⁶ Model propagandy do koncepce politické ekonomie médií zahrnul kanonický text Noama Chomskyho a Edwarda S. Hermana *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*.⁰⁷ Jeho východiskem se stala otázka, v rámci jakých institucionálních struktur a vztahů fungují americká média. Chomsky a Herman se zaměřili na to, že média, vedle jiných svých funkcí, slouží mocenským zájmům těch, kteří je kontrolují a financují, a tvrdili, že pochopit dynamiku usměrňování mediální politiky můžeme za předpokladu, že vysvětlíme ideovou agendu, která ony zájmy „kontrolujících a financujících“ podmiňuje. Proto pokládali za nutné analyzovat, jak politiku médií ovlivňuje to, kdo média vlastní a z jakých zdrojů je financuje, jaká je infrastruktura mediálních průmyslů a jejich organizační hierarchie, jaké jsou vzájemné vztahy mezi těmi, co média vlastní, a těmi, co ze své pozice mohou usměrňovat jejich náplň, a podobně.⁰⁸ Jinými slovy tedy prosazovali přístup, který by zvažil, která interakce mezi mediálním průmyslem a společností, konkrétně dostupnost a spotřebu mediálních produktů a služeb, ovlivňují zájmy těch, co média vlastní, regulační zásahy státu a veřejných institucí.

V českém diskursu je nicméně častější, a potvrdila to i výtka Martina Štolla, propagandu chápat v užším smyslu „záměrného, systematického pokusu manipulovat vnímání, poznání a chování s cílem dosáhnout reakce odpovídající záměrům propagandisty“⁰⁹ a vztahovat ji pouze k fungování totalitních režimů. Namísto analýzy mocenských struktur a zájmů ovlivňujících chod a obsah médií je tedy upřednostňován výklad propagandy jako komunikačního nástroje, a to navíc nástroje klamavého. Náš přístup k tématu nebyl zkreslen předsudkem, že autoritativní politický režim 50. let nutně vytvářel pouze propagandistická díla. Naším zacílením přitom současně nechceme tvrdit, že podobný typ tvorby vůbec nevznikal. Záměrem výzkumu nicméně bylo analyzovat primárně celek oné početné produkce, a to bez ohledu na to, co z něj vyzdvihly esteticky laděné dějiny,

05 Graham Murdock – Peter Golding, For a political economy of mass communications. In: Ralph Miliband – John Saville (eds.), *Socialist Register*. London: Merlin 1974, s. 205–234. Dříve též Herbert Schiller, *Mass Communications and American Empire*. New York: A Kelley 1969. Dallas Smythe, *Communications: Blindspot of western Marxism*. *Canadian Journal of Political and Social Theory* 1, 1977, č. 3, s. 1–27.

06 Graham Murdock – Peter Golding, c. d., s. 205.

07 Edward S. Herman – Noam Chomsky, *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books 1988.

08 Tamtéž, s. xi–xii.

09 Garth Jowett – Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. London: Sage Publications 2006, s. 7.

či to, co bylo klíčové pro výzkumy propagandy. Jak se ostatně ukázalo, obě tyto perspektivy poměrně selektivně upřednostňují výjimečně před běžným – tedy tím, o co zejména šlo nám. Za vysloveně propagandistickou lze totiž v celkovém objemu označit pouze hrstku filmů. Konkrétně jde o snímek *Běda tomu, skrze koho pohoršení přichází*, jež Přemysl Freiman natočil jako lživou diskreditaci faráře Josefa Toufara v roce 1950. Právě ten ve svém textu jako příklad propagandy příznačně uvádí i Martin Štoll a přinejmenším naznačuje, že vedle Freimanova snímku najdeme řadu dalších obdobných.

Studium dobové krátkometrážní produkce nicméně toto tvrzení nepodporuje. V řadě krátkých filmů rozhodně najdeme poznámky negativně se vymezující vůči kapitalismu a západní společnosti a kultuře. Jedná se o několik filmů tematizujících problematiku tzv. amerického brouka, mandelinky bramborové, napojených na štvavou antikapitalistickou kampaň (konkrétně *Škůdce /Václav Jan Staněk, 1949/*, *Boj proti mandelince /Václav Hapl, 1952/*, *Chraňme společný majetek /Milan Tichý, 1953/*), a opět několik málo snímků spjatých s kampaní vědeckého ateismu. Karikování Západu v nich obsažené přitom jako významového pozadí své rétoriky nejčastěji využívalo stereotypů militantního dohledu a zkažené morálky (zejm. otevřené sexuality), v duchu studenoválečné rétoriky se nicméně nebránilo ani různým konspiračním teoriím. Podobné prvky současně nacházíme častěji ve formátech, které komunistická strana pokládala za významnější sdělovací prostředky a které také důsledněji kontrolovala, tedy v informačních kanálech typu týdeníků a zpravodajských filmů. Při vědomí celkového objemu produkce, tedy okolo tří set filmů ročně, byly nicméně pouze výjimečným ozvláštněním snímků krátkých.

Existence zmiňovaných rétorických stereotypů v dílčích krátkých filmech je očekávatelná a důvody jejich vzniku poměrně předvídatelné. Všechny uvedené kampaně patřily k prioritám dobové ideologie a měly přímý politický podtext. Jak ale vyplývá z analýzy celkového objemu krátkometrážní tvorby, rozvinul socialistický stát v Československu již od dvouletky subtilnější strukturu občanské výchovy filmem, již sleduje náš výzkum. Proč stát investoval mnohem více financí do celých sérií filmů instruuujících o tom, jak hrát házenou, jak zabránit úrazům na pracovišti či jak správně stolovat, podle našeho názoru propagandistickou perspektivou neodhalíme, respektive nabídneme pouze dílčí a v mnoha ohledech předpojatý rozměr sledované problematiky.

Období, které sledujeme, je charakteristické řadou rysů autoritativně usměrňované kulturní tvorby a mediální praxe, z nichž zejména jde o centrální dohled státu nad médií, spjatý s prostředky kontroly, regulace či represe médií (cenzura, aj.), teoretickou nedostupnost opozičních mediálních kanálů a propagaci ideologických priorit (v rámci antikapitalistické studenoválečné kampaně). Hannah Arendtová v souvislosti s totalitarismem a pojmem zla chápe funkci určitých rétorických figur vládnoucí strany (klišé, běžné fráze, konvenční způsoby

vyjadřování a chování) jako způsob ochrany proti skutečnosti.¹⁰ K vytváření idylické představy o Československu a budování bariéry mezi reálným a smyšleným stavem poměrů v naší zemi nepochybně přispívaly i filmy, o nichž píšeme v této knize. Tuto skutečnost nezastíráme a naopak ji v daných případech přímo reflektujeme a vysvětlujeme. Nemyslíme si nicméně, že je plodné jednostranné a idealizující filmy plošně vykládat jako propagandistické. Domníváme se, že se i bez tohoto štítkování obejdeme, neboť propaganda sama není tím konceptem, který nám pomůže lépe popsat širší kontext struktur, v jejichž rámci byla uplatňována snaha vychovávat občany. Namísto toho navrhuje přístup odlišnější.

Tématem této knihy jsou filmy průmyslové, zemědělské, branné, sportovní, filmy o umění a historii, o správné výživě a propagující různé aspekty socialistického životního stylu, zaměřujeme se též na platformy jejich prezentace (zejména Filmovou lidovou universitu). Povaze zkoumaného problému jsme uzpůsobovaly i metodiku práce. Texty analyzující vybrané korpusy filmů, shromážděné v této knize, zpravidla kombinují postupy diskursivní analýzy, seriální analýzy a intertextuálně zaměřené analýzy mediálních kampaní k tomu, aby přesněji odhalily nejen filmové, ale také mimofilmové kontexty, v nichž snímky vznikaly a následně cirkulovaly, a přiblížily též jejich formální a stylové aspekty.

V kontextuálně zaměřených částech historického výzkumu vycházíme z kriticky analyzované pramenné základny, která napomáhá identifikovat a popsat interdisciplinární vztahy zkoumané problematiky. Eliška Malečková tak například zkoumá propagační snímky s tematikou zdravého životního stylu ve vztahu k zdravotnicko-osvětovým přednáškám, službám zákazníkům v obchodech s potravinami, k tematicky upraveným výlohám, uspořádaným výstavám, přehlídkám či ochutnávkovým akcím, také k šířeným plakátům, brožurám, článkům či inzerci v novinách a časopisech.¹¹ Podobně i další studentky zasazují svá (na první pohled marginální) témata do širších souvislostí, ať už spjatých s otázkami průmyslové výroby, kolektivizace a mechanizace v zemědělství, kulturní politiky v oblasti výkladu národních dějin a umění, bytové výstavby, sportovní osvěty a podobně. Při studiu politického a sociálně-kulturního kontextu a ideologických významů filmu v kontextu dalších mediálních textů využíváme metod diskursivní analýzy, jež nám umožňuje z velkého množství mediálních textů abstrahovat obecnější strategie oslovení publika, „studovat situace či instituce, ve kterých dochází k artikulaci různých diskursů, a [...] na úrovni sociální praxe [...] analýzu propojit s obecnou sociální teorií“.¹² Jak připomíná Barbara Klingerová, doufá takováto kontextuální analýza „v odhalení bezprostředního vlivu diskursivních a společenských situací

10 Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu I–III*. Praha: Oikoymenth 1996.

11 Yvonne Zimmermannová, Jak zkoumat průmyslové film: Metodologická úvaha. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 12–16.

12 Jan Miessler, *Kritická diskursivní analýza (CDA) a velké množství masmediálních textů*. In: Michal Bočák – Juraj Rusnák (eds.), *Mediá a text II*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove 2008, s. 121.

na filmový význam“.¹³ S ambicí komplexního nahlížení na dobové diskursy, které působily na masovou audiovizuální produkci a zároveň byly zpětnou vazbou těmito produkty samy ovlivňovány, propojujeme hloubkovou diskursivní analýzu se širokou seriální analýzou, umožňující studium velkých korpusů filmů.

Seriální filmovou analýzu pro detailní výzkum průmyslových filmů navrhla filmová historička Yvonne Zimmermannová. Jejím cílem je vytvořit inventář velkého množství (zhlédnutých) snímků, jež badatel analyzuje tak, aby identifikoval společné rysy filmů, formální i obsahové, odlišil zvláštní prvky od typických, a zaznamenal další (např. technické) údaje.¹⁴ Široký korpus analyzovaných snímků umožňuje odpovědět právě na otázky spjaté s tvorbou, již máme tendenci chápat jako schematickou. Jedině porovnáním velkého množství filmů je totiž možné prokázat, zda šlo o díla po stylistické a technické stránce inovativní či jen variující zaběhnutá schémata a vzorce. Přesněji můžeme také pojmenovat konkrétní formy reprezentace a v kombinaci s kontextuální analýzou dále objasnit vývoj či stagnaci jednotlivých filmových prvků napříč časem. „Schematičnost“ jako rys s krátkometrážní tvorbou 50. let spojovaný nejčastěji tak nehodnotíme jako aspekt regrese. Specifikujeme naopak, v čem konkrétně „schematičnost“ spočívala, a vysvětlujeme, jakými okolnostmi byla podmíněna.

V souvislosti s tím, že námi analyzované filmy vznikaly velmi často jako součásti širších propagačních kampaní, se je snažíme rozebírat jako součást takto rámovaného intertextu. K analýze intertextuálního pozadí jednotlivých snímků využíváme tři kategorií textuálních systémů, navržených Robertem C. Allenem a Douglasem Gomerym. Za prvé je to „filmový intertext“, obsahující filmové prvky společné s jinými snímky (např. konvence používání voice-over komentářů v nonfikčních filmech), za druhé „nefilmový intertext“, odkazující na kódy z dalších forem a systémů reprezentací (např. grafické prvky v podobě ilustrativních názorných animací, tedy grafů, map, tabulek, titulků), a za třetí „extra-filmový intertext“, odkazující na praktiky z neestetických oblastí (např. reference na propagované zásady či démonizování neadekvátních návyků).¹⁵

13 Barbara Klingerová, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 87.

14 Yvonne Zimmermannová, Jak zkoumat průmyslové film: Metodologická úvaha. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 12–16.

15 Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw Hill 1985, s. 85.

Všechny snímky, které jsme v rámci našeho výzkumu analyzovaly, chápeme s ohledem na to, že vznikaly nejčastěji na zakázku státu a státních institucí, jako nástroje, které stát využíval k výchově svých občanů. Na výchově krátkým filmem nás tudíž zajímá spektrum aktérů a praktik, v jejichž rámci je formována občanská subjektivita.¹⁶ Na socialistickou společnost 50. let nahlížíme jako na „pedagogizovanou společnost“,¹⁷ v níž vláda, média, pracovní prostředí a systémy vyššího vzdělávání podporují takový typ socializace, jež je charakteristická neustálým učením a upevňuje koncept společnosti vědění. Podobně jako Megan Watkins, Greg Nobel a Catherine Driscoll v jejich práci *Cultural Pedagogies and Human Conduct* nás síť vztahů mezi kulturními artefakty, mediálními sděleními, institucemi a subjekty zajímá jako prostor, v němž je diskursivními a materiálními prostředky usměrňováno individuální myšlení i tělesnost.¹⁸ Pedagogická, výchovná a vzdělávací role filmu byla ostatně na přelomu 40. a 50. let v Československu otevřeně vyzdvižována i domácími filmaři působícími v oblasti krátkého filmu. Již v těsně poválečných nadějích, které do krátkého filmu jeho tvůrci vkládali, se cíle umělecké protínaly s cíly politicky výchovnými. Zkušení filmaři jako Jiří Lehovec, Jan Kučera či Jiří Weiss vítali zázemí v rámci zestátněné kinematografie a službu politickým, ekonomickým i jiným potřebám země chápali jako komplementární umělecké funkci krátkého filmu.¹⁹ Jejich koncepce zřetelně vycházela z důrazu na propojení filmu, výchovy a vzdělávání a občanství, jak jej ve svých projektech razil již klasik filmového dokumentu, John Grierson.²⁰ V českém prostředí se jméno Johna Griersona začalo častěji skloňovat až po válce a domácí filmaři se k jeho odkazu vztahovali velmi pozitivně, s důrazem na význam „griersonovského“ typu filmu v masové výchově, mezinárodním šíření informací, ale také experimentu s filmovou formou, za nějž pokládali zejména kombinaci civilismu a filmového dramatu.²¹

Grierson a filmy britského dokumentu byly v československém tisku komentovány ještě v roce 1948 a dávány do kontrastu k produkci americké (kapitalistické). Na otázku „Proč je v britské produkci tolik kýče?“ přinášely například *Filmové noviny* jednoznačnou odpověď: „Protože výroba i distribuce je

16 Jessica Pykett, The Pedagogical State. Education, Citizenship, Governing. *Citizenship Studies* 14, 2010, č. 6, s. 617–619.

17 Basil Bernstein, From Pedagogies to Knowledges. In: A. Morais – I. Neves – B. Davies – H. Daniels (eds.), *Towards a Sociology of Pedagogy. The Contribution of Basil Bernstein to Research*. New York: Peter Lang 2001, s. 363–368.

18 Megan Watkins – Greg Nobel – Catherine Driscoll (eds.), *Cultural Pedagogies and Human Conduct*. Oxon – New York: Routledge 2015.

19 Jan Kučera, Jde o krátký film. *Svět práce* 1, 1945, č. 5 (9. 8.), s. 13. Jiří Weiss, Krátký film – umění nebo propaganda? *Kulturní politika* 1, 1945, č. 6 (19. 10.), s. 5.

20 Zoë Druick – Deane Williams, Introduction. In: Tiž (eds.), *The Grierson Effect. Tracing Documentary's International Movement*. London: BFI – Palgrave Macmillan 2014, s. 3.

21 Srov. například A. F. Šulc, Cesta k renesanci filmu. *Filmová okénka* 1, 1948, č. 2 (29. 2.), s. 24. Arnošt Vaněček, O krátkém filmu. *Kino* 3, 1948, č. 6 (6. 2.), s. 109.

převážně v rukou kapitalistického podnikání podle amerického vzoru. Tato komerční linie obsahuje i obsah a formu filmů. Romantika, psychopatologie a líbivost – to jsou hlavní znaky mnoha filmů, vyžívající se éry, kterou pomalu, ale jistě překonávají právě dokumentaristé a s nimi všichni pokrokově smýšlející režiséři nových dramát, jejichž slohem i metodou je realismus („civilismus“), poučený dokumentárním hnutím. Tito filmaři bojují proti kýči a získávají stále více půdy.“²² Nadšená víra v osvětově laděný umělecký krátký film se u nás po roce nevytratila, postupně se transformovala a ideově se radikalizovala. Občansko-výchovné poslání opuštěno či zavrženo nebylo. Interpretováno Komunistickou stranou však začalo být naplňováno rétorikou budování socialismu po vzoru Sovětského svazu a podřízeno politickým, ekonomickým a sociálním prioritám, raženým komunistickou stranou.

Krátký film vznikl po roce 1945 v podmínkách zestátněné kinematografie a jeho výroba byla organizována na základě tematických plánů, které ministerstvo informací, jako tehdy klíčový dohlížející orgán, pro dílčí úseky tvorby vytvářelo v komunikaci s dalšími ministerstvy, státními institucemi či národními podniky. Filmařská práce tedy byla primárně zakázková, sloužící záměrům konkrétních zadavatelů (nejčastěji tedy vládních či jiných státních orgánů). Naše práce se zaměřuje na období, během něž podřízenost Krátkého filmu státním institucím sílí. Po roce 1950, kdy dochází k reorganizaci výroby směrem k studiovému systému, je pak krátkometrážní tvorba z hlediska tematického přímo zřetelně usměřována tím, jaký program Komunistická strana Československa razila v dílčích resortech – od průmyslu přes zemědělství, obranu, k zdravotnictví a podobně. Náš výzkum se tomuto trendu metodicky uzpůsobil: v celkovém objemu produkce jsme vytypovaly tematické okruhy, které byly kvantitativně nejvíce zastoupeny, a sledovaly je v dílčích sondách.

Veronika Jančová se zaměřuje na problematiku průmyslového filmu, v němž jako stěžejní sleduje linii snímků s tématy mechanizace průmyslu a bezpečnosti práce. Rozebírá širší komplex vztahů filmu a průmyslu a dílčí snímky vztahuje k dalším propagačním prostředkům sloužícím domácímu průmyslu.

Barbora Rudinská sleduje téma filmu zemědělského, využívaného jako nástroje propagace kolektivizace a družstevnictví, stejně jako zavádění nových metod práce. Analyzuje, jak kolektivizační rétorika pronikala do narativu zemědělských filmů, a všimá si jejich bezprostřední ho sepětí s prioritami dobové zemědělské politiky.

Kateřina Šardická se věnuje otázkám branné výchovy a role krátkých propagačních filmů v kampaních Svazarmu. V analýze formální a stylové stránky filmů přitom zdůrazňuje, že ani v militantně laděné produkci nebylo schematické pojetí a ideologizace tématu jednoznačným pravidlem.

22 Otázky a odpovědi. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 52 (24. 12.), s. 7.

Eliška Malečková se ve své studii zaměřila na šíření zásad správné výživy, vhodných forem stravování a principů hygienické životosprávy prostřednictvím filmů a dalších mediálních propagačních prostředků v rámci širší kampaně. Případová studie na exempláři nerealizovaného filmu o působení mezinárodní podpůrné organizace UNRRA v Československu, vznikající jako zakázkový projekt hned pro několik ministerstev najednou, demonstruje předprodukční praxi, zahrnující schvalovací postup financování, zajištění garanta kontrolujícího výrobu, volbu námětu či délky filmu.

Tématem textu **Dominiky Bäuchelové** je v nejobecnějším pojetí film kulturní – s tematikou umění, kultury, národní historie a podobně. Bäuchelová se zaměřuje na to, jak byly priority tohoto typu produkce navázány na kulturní politiku prosazovanou ministrem školství a osvěty Zdeňkem Nejedlým, zejména z hlediska jeho výkladu národních dějin a lidovosti. Zejména se pak zaměřuje na film folklórní a poukazuje na to, jak lze právě na jeho příkladě sledovat vývoj pojetí lidového prvku v české kultuře před a po roce 1948.

Soňa Morgenthalová věnovala svou studii propagaci sportu a tělovýchovy krátkým filmem. Zabývá se sletovými a spartakiádními filmy, ale též sportovními instruktážemi, reportážemi z dobových sportovních akcí a portréty sportovců, přičemž propagaci sportu klade do souvislosti se socialistickým ideálem tělesnosti, jenž individuální tělo chápal jako prvek kolektivní a usiloval o jeho disciplinaci ve prospěch efektního výkonu.

Barbora Ligasová rozebírá, která se v krátkometrážní filmové produkci odrážely proměny životní úrovně a životního stylu. Postupuje chronologicky celým obdobím prvních patnácti poválečných let a na základě obsahové analýzy ukazuje, jak se vize ideálního životního stylu postupně posouvala od rekreačního vyžití k materiálním aspektům života, zejména vlastnictví bytu. Poslední dva texty se od předchozích metodologicky odlišují, neboť na základě archivního v prvním a orálně-historického výzkumu v druhém případě rekonstruuji podmínky distribuce a recepce krátkých filmů.

Klára Váradí s Lucíí Česálkovou se věnují projektu Filmové lidové univerzity, přehlídce, jež byla chápána jako klíčová distribuční platforma pro to, aby se vzdělání prostřednictvím krátkých filmů putovním způsobem dostalo k co největšímu množství diváků. Autorky analyzují zájmy dílčích institucí, které se na organizaci Filmové lidové univerzity podílely, i to, zda a jak byly naplňovány.

Dalším distribučním okruhem, v němž měly krátké filmy najít své uplatnění, byla kina nepřetržitého provozu Čas. V případové studii zaměřené na návštěvníky brněnského kina Čas se **Jana Kokešová** ptá, jaké funkce toto kino ve vztahu ke svým divákům plnilo. Dokládá přitom, že tento typ kina nebyl primárně navštěvován kvůli promítanému programu, ale z celé řady jiných důvodů, a relativizuje tak význam jeho propagační, ekonomické a zpravodajské funkce oproti funkci zábavní a společenské. Zvolený orálně-historický přístup Kokešové umožňuje rekonstruovat, jak byly proklamace a plány kulturní politiky realizovány a jak se uplatňovaly v žité praxi – poměřuje tedy strukturu s jednáním, oficiální

zadání a jeho naplňování. Jako taková dovoluje její studie nahlédnout debaty okolo krátkého filmu a jeho užitečnosti jako komplexní celek, včetně uplatnění krátkých filmů v každodenním kulturním provozu a volném čase běžných obyvatel Československa.

Všemi texty se tak prolíná několik klíčových obecnějších poznatků o roli krátkého filmu v politice, společnosti a kultuře Československa 50. let. Předně to, že krátkometrážní filmovou tvorbu zcela zásadně ovlivňují zájmy a představy nefilmových institucí a jejich mediální aktivita silně usměrňuje zaměření filmové práce. Dílčí texty analyzují, z jakého mandátu, proč a s jakými výsledky se o krátký film zajímala ministerstva průmyslu, zemědělství, zdravotnictví, tělovýchovy a sportu, školství a osvěty, Československá armáda a Svazarm a další, a pro jaké účely a jak úspěšně jej využívala. Na dílčích případech podrobně odhalují, jak filmovou tvorbu ovlivňovala politika těchto institucí i širší ministerské či vládní programy a záměry. Upozorňují přitom, že i přes programovost a plánování se většinu záměrů nedařilo v praxi uplatnit tak, jak se předpokládalo. Bilancují ideologický, ekonomický a zábavní potenciál krátkého filmu, a dokládají, v jakých případech se který z nich prosadil, a tedy i to, do jaké míry snímky chápané jako užiteční služebníci skutečně užitečné byly.