

KAROL PLICKA

a jeho filmová tvorba

MARTIN SLIVKA



Dielo národného umelca prof. Karola Plicku, nositeľa Radu práce a Národnej ceny SSR, je tematikou autorského záujmu neobyčajne široké, pričom jednotlivé odvetvia jeho tvorby sa ako farby v oblúku dúhy vzájomne dotýkajú, prelínajú, splývajú. Prvým zo základných tónov tejto mnohofarebnej škály tvorivého záujmu je činnosť hudobno-folkloristická. Vinie sa v mohutnom oblúku od aktívneho muzikanta, zberateľa ľudových piesní, k autor-ským činom vo sfére odborných pojednaní z hudobnej folkloristiky a s citom dôverného znalca a umelca komponovaných piesňových zbierok a antológií. K tejto palete tvorivej činnosti — jej spoločným menovateľom je hudba — na druhom póle farebnej škály tematického záujmu sa vinie paralelný oblúk obrazu. Opäť siaha v širokom rozpätí od dokumentárneho fotografického záznamu cez fotografiu ako výtvarný artefakt k syntéze filmu. Tam, kde sa tieto dva protipóly — obraz a hudba — stretli vo zvukovom filme, zákonite došlo k najbohatšiemu výrazu, lebo tu prehovoril Plicka-hudobník i Plicka-výtvarník.

Vzácná bipolarita jeho talentu nejestvuje vedľa seba izolovane. Obidve sféry sa navzájom podnecujú, obohacujú a zjednocuje ich príznačný „plickovský“ prvok. Cez túto zjednocujúcu prizmu Plicka sa nám javí predovšetkým ako umelec, ktorý sa snaží postihnúť a objaviť tú pravdu o živote ľudu a jeho umeleckom prejave, na ktorú nestačí vedecké poznanie, ale ktorá je vyhradená umeniu tónov a obrazu. Preto už od svojich prvých zberateľských ciest v študentských rokoch celkom podvedome zachytáva kresbou všetko, čo s piesňou súvisí: krajinu, človeka i jeho prácu. Fotografia je výtvarnou skratkou týchto snáh. Sprevádza ho na všetkých zberateľských cestách, dopĺňa prostredie piesne a zároveň je aj akýmsi dialógom medzi výtvarným faktom a piesňou.

Plicka nezachytáva fotograficky len dokumentárny záznam skutočnosti. Jeho výtvarné videnie je podmieňované, či znásobované hudobným cítením, ktoré nachádza svoj odraz v poetizácii výtvarného výrazu. Tento príznačný prvok, v paradigme ktorého je akési spojenie hudby s obrazom, poznačuje celé jeho fotografické a filmové dielo. Ak sa z ciest po Slovensku v službách Matice slovenskej hromadia piesňové zápisy, tak úmerne s nimi



Ján Koterec z Čičmian a Karol Plicka pri
nákrúcaní filmu *Po horách, po dolách*

Prvé stretnutie s kamerou. Z nakrúcania
filmu *Zem spieva na Poloninách*

rastie aj počet fotografických motívov, akýchsi výtvarných melódií s nimi zviazaných. Lebo jeho fotografie zachovávajú síce svoje dokumentárne zázemie, ale súčasne sú výtvarnou poetizáciou života. Vybraná časť takto ponímaných snímok z bohatého obrazového archívu vychádza najprv ako kolekcie pohľadníc, potom vo forme fotografickej zbierky *Slovensko* (1937) a v doplnenom a prepracovanom vydaní s názvom *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* (1949). Kniha je extraktom Plickovho fotografického diela na Slovensku. Vo svojom výraze je to optická báseň písaná štetcom svetla a tieňa, poznačená osobitným svojiským pohľadom autora na krajinu i na človeka v jej lone.

Kým Plickovi-výtvarníkovi stačilo fotografické zobrazenie sveta, Plicka-hudobník a folklorista od začiatku svojich zberateľských ciest cítil potrebu filmu ako dokumentárneho prostriedku etnografických a folklorických javov. Film ho zároveň lákal svojimi možnosťami vyjadriť hudobno-výtvarné cítenie kinetickou formou. S veľkým odhodlaním vstúpil do tohto nového priestoru — do sveta filmu. Nebol to však krok do prázdna. Zberateľské cesty tvorili bohaté skúsenostné zázemie pre filmovú tvorbu. Fotografická zdatnosť bola základom jeho budúcej kameramanskej práce. Príznačné prvky jeho fotografie tvorili východiskové konštanty scenáristického a režijného ponímania snímaného objektu a predmetu filmového záujmu vôbec.

Prvým podnetom ku kinematografickému záznamu deja — ako spomína sám Plicka — boli detské hry na Heľpe. Akiste nie náhodou. Už samy o sebe sú tieto hry synkretickým tvarom, v ktorom fenomén hry spája do jednoty tanec, spev, dialóg, gymnastické prvky, scénický rozvrh, hereckú kreáciu a ďalšie zložky. Zložitý tvar folklorného javu nemohla plne zaznamenať fotografia ani verbálny popis — priam si žiadal kinematografický záznam.

Okrem popudov národopisnej dokumentácie túžbu po filmovaní znásobovalo aj spoločensko-kultúrne postavenie filmu v tej dobe. Na začiatku dvadsiatych rokov film definitívne vyrástol zo svojich detských liet — z formy jarmočnej atrakcie — a konštituoval sa ako kronika života a moderný spôsob umeleckého vyjadrenia.

Plicku-folkloristu lákal film ako jeden z najdokonalejších prostriedkov národopisnej dokumentácie a Plicku-fotografa a hudobníka vábil film ako moderný, prudko sa rozvíjajúci prostriedok umeleckého výrazu. Vo sfére umeleckých podnetov bol to predovšetkým mladý sovietsky film, ktorý vtedy stál na čele kinematografického diania vo svete. Plicka bol nadšeným obdivovateľom avantgardných sovietskych filmov a mnohú svoju myšlienku nachádzal v nich uskutočnenú a schopnú života. Autentický dokumentarizmus i metóda práce s nehercami vo fabulovanom filme upevňovali metodologické zázemie jeho práce a súčasne podnecovali odvážne tvorivé plány.

Pre potreby odbornej dokumentácie i v dôsledku umeleckých ambícií zakrátko po ná-

stupe Plicku do funkcie zberateľa ľudových piesní na prelome rokov 1924/25 sa v Matici slovenskej uvažuje o zadovážení filmovej kamery. Kúpou kamery vstúpil Plicka do sveta filmu. Bolo to na jar roku 1925. Od asistenta optiky na Českom vysokom učení technickom Karla Smrža (neskôr historika filmu a pedagóga FAMU) zakúpil pre Divíziu Československého Červeného kríža v Turčianskom Sv. Martine kameru značky Pathé. Odborné školenie budúceho filmového autora, národného klasika a filmového pedagóga, trvalo — ako s istou dávkou sebaironie spomína — asi desať minút. Asistent Smrž ukázal Plickovi, ako sa kamera otvorí, do kazety založí film, urobí smyčka, prevedie cez drapák a okeňku, kamera zatvorí a otáčaním kľukou v tempe pochodu vznikne plynulý záber 16 obrázkov za sekundu. S týmito novými vedomosťami a skúsenosťami fotografa zakúpil Plicka kotúč filmu a hneď večerným vlakom odišiel na Slovensko — filmovať. Prvá zastávka bola v obci Dohňany pri Púchove, ktorú predtým Plicka často navštevoval ako zberateľ piesní. Za asistencie školskej mládeže, zatemňujúcej kabátni a pokrovcami škáry v dolku na zemiaky, nabil Plicka kazetu a dal sa do filmovania.

Materiál z prvého nakrúcania v Dohňanoch pri Púchove sa nezachoval a podľa slov prof. Plicku nebol ani použitý do žiadneho filmu. Mal charakter skúšky, ktorá akiste dopadla dobre, lebo s filmovaním sa zakrátko pokračovalo ďalej.

Filmová činnosť s programovým cieľom národopisnej dokumentácie začína roku 1926. Prvým objektom filmového záujmu je batizovský salaš a susedná rázovitá obec Važec. Výsledky tejto činnosti, ktorá je doplnkom piesňového výskumu a fotografickej dokumentácie, nie sú príliš obsiahle — predstavujú len 350 m exponovaného materiálu. Výročná správa MS s potešením konštatuje túto skutočnosť ako založenie filmového archívu národopisnej dokumentácie. Spomína sa v nej — okrem batizovského salaša a Važca — aj púchovská dolina, ale je zrejmé, že ide tu o administratívnu dôslednosť týkajúcu sa skúšobného nakrúcania roku 1925.

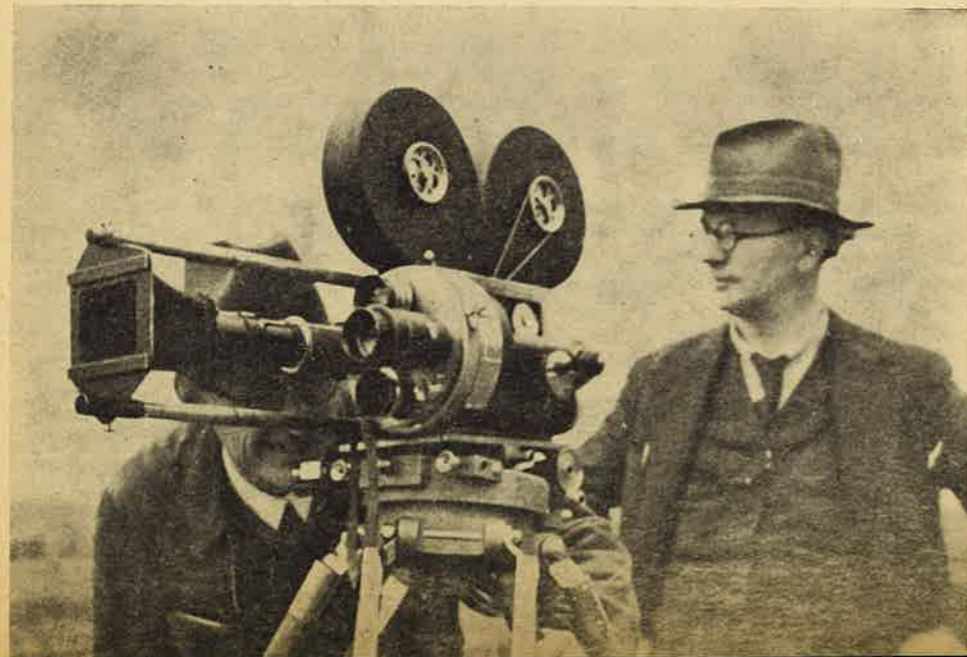
Výber prvých objektov filmovej dokumentácie, ako vidno, predurčovali fotografické hodnoty témy a prostredia. Batizovský salaš ležiaci v podnoží Tatier poskytoval výtvarné možnosti krajinárskych kompozícií znásobených rustikálnou témou oviec a archaického pastierstva v popredí. Takisto aj Važec — ešte v klasickej podobe pred požiarom — s rázovitosťou svojej architektúry, krojov, opäť s dominantou Tatier v pozadí, predstavoval fotograficky i etnograficky vďačný objekt.

Fotografické a kinetické obrazové hodnoty v Plickovej tvorbe predurčujú výber témy k etnografickej filmovej dokumentácii. Od začiatku tu dochádza k dobrej autorskej dramaturgii kombináciou fotograficky atraktívneho prostredia a etnograficky hodnotnej témy.

Tieto zretele vedú Plicku roku 1927 s kamerou do Čičmian, ktoré sú ďalším objektom jeho filmovej dokumentácie. Tu nakrúca sekvenciu architektúry, krojov, spôsoby práce a iných prejavov tradičného života. Nafilmované označuje ako prvý diel budúceho filmového triptychu: Čičmany, typ staroslovenskej dediny.

Pretože sa na začiatku roku 1928 priaznivo vyvinuli ekonomické podmienky pre filmovú tvorbu, nakrúcanie po predchádzajúcich skromných začiatkoch nabralo svoje tempo a ši-

Karol Plicka pri nakrúcaní filmu *Zem spieva*



roký tematický a geografický záber. Bol to významný rok filmovej práce, lebo filmový archív dosiahol 2600 m a výsledky dovtedajšej dvojročnej činnosti boli korunované celovečerným dielom *Za slovenským ľudom*.

Od počiatku tejto filmovej činnosti stojí za ňou v pozadí tajomník Matice slovenskej Štefan Krčméry. Tento veľký duch slovenskej kultúry — vedec i básnik, literát i estetik — zaujíma čestné miesto i v dejinách slovenskej kinematografie. Krčméry svojim vnímavým talentom poznal rozmery Plickových schopností a vytváral predpoklady realizovať ich v prospech národnej kultúry. Nevidel Plicku v administratívnom pohľade tajomníka, iba ako zberateľa ľudových piesní, poznal v ňom aj talent výtvarníka. Nesmierne si vážil estetickú úroveň jeho fotografickej dokumentácie a poskytoval mu všetky dostupné možnosti, aby posunul tento talent i do sveta nového výrazového prostriedku — do sveta filmu. Okrem vytvárania realizačných podmienok Krčméry — pri dnešnom označovaní funkcií vo filmovej tvorbe — bol vlastne dramaturgom Plickových filmov. Porozumenie tohto dramaturga pre odbornú dokumentáciu a umeleckú tvorbu súčasne dalo Plickovi možnosti rozvinúť svoj talent vo filme tak, ako sa realizoval — od národopisu k umeniu. Dôverné priateľstvo Plicku s Krčmériom vytváralo mimoriadne priaznivé zázemie pre filmovú činnosť, ktorá bola v podstate experimentovaním. Na počiatku experimentom technickým a odborným a na konci experimentom umeleckým.

Prvý Plickov film *Za slovenským ľudom* sa nezachoval. I napriek tomu, že film ako celok nemáme, jeho obsah je podrobne známy z popisov, kritik a predovšetkým zo spomienok jeho autora. O čase, mieste a motívoch nakrúcania sa dozvedáme z výročných správ Matice slovenskej, účtov, korešpondencie a z iných prameňov.

Prvotným cieľom filmu *Za slovenským ľudom* bola etnografická dokumentácia architektúry, krojov, obradov, tancov, detských hier, spôsobov práce a rôznych národopisných a folklórnych javov. Dobové kritiky vyzdvihujú na filme mimoriadne úspešné spojenie odborného záznamu s umeleckým videním, ktoré sa prejavuje vo výbere postáv, motívov, krajinových scenérií a ďalších prostriedkov zobrazenia snímaného predmetu. Osobitne a zhodne sa v kritikách zdôrazňujú výtvarné zložky filmu. Dielo sa označuje ako obrazová symfónia, ktorá vyvoláva hudobné predstavy.

S filmovou kritikou a divákmi mimoriadne priaznivo prijali film aj popredné osobnosti československého národopisu. Našli v ňom vytúžený prostriedok dokumentácie národopisných javov. Film v protiklade k verbálnemu zápisu, kresbe, statickej fotografii, ukázal schopnosť dokumentovať folklórne a národopisné javy ako živý proces. Spôľahivo zaznamenával ťažko opísateľné choreografie tanca, detských hier, obradov a iných prejavov tradičného života, pred exaktnou dokumentáciou ktorých stála národopisná veda bezradne, lebo nemala k tomu dostačujúci prostriedok. V Plickovom filme došlo v domácich pomeroch k prvému použitiu filmu s programovým cieľom slúžiť etnografii. Aj v medzinárodnom kontexte sa dielo fotografickou úrovňou radí vo svojej kategórii do skupiny prvých významných činov dokumentárne národopisného filmu.

Dôsledné použitie prostriedkov pre potreby etnografie a profesionálnu úroveň záznamov privítala nielen československá národopisná obec. Film *Za slovenským ľudom* vystúpil na verejnosť dvoma úspešnými premiérkami aj pred medzinárodným publikom, kvalifikovaným posúdiť jeho výtvarné a odborné hodnoty. Boli to premietania na Medzinárodnom kongrese kresliarov a na Medzinárodnom kongrese pre ľudové umenie. Obidve prezentácie filmu mali mimoriadny úspech a otvorili mu cestu do sveta. Pre zahraničných etnografov a divákov film doslova objavil málo známe Slovensko, žijúce iba v tieni pojmu Československo. Tematická svojráznosť a fotografická úroveň filmu vzbudili zase pozornosť filmového sveta. Okrem odborných kruhov sa o film zaujímajú i filmoví distributéri, ktorí v dobovej záplave komerčnej kinematografie hľadajú diela tematicky atraktívne a formálne výbojnú.

Domáci i medzinárodný úspech filmu *Za slovenským ľudom* potvrdil spoločenskú a kultúrnu oprávnenosť filmu v programe Matice slovenskej. Zásluhou tajomníka Štefana Krčméryho sa vytvárajú podmienky pre kontinuitu tejto tvorby. Priaznivé ekonomické zázemie, vytvorené osobitnými dotáciami, dáva možnosť rozvíjať filmovú činnosť i vytvárať pre ňu technické predpoklady.

Po nadobudnutých skúsenostiach a vyzbrojený novou technikou Plicka s vervou pokračuje vo filmovej činnosti. Nasledujúci rok 1929 je mimoriadne plodný množstvom nakrúteného materialu, z ktorého vzniká ďalší celovečerný film *Po horách, po dolách*.

Nový film bol rozšírením tematického záujmu predchádzajúceho a v mnohých motívoch bol aj návratom na staré miesta s novou technikou a skúsenosťami. Mnohé z týchto miest ako Čičmany, Ždiar, Važec, Zliechov, Heľpa a iné svojrázne dediny sa stali miestami Plickovho trvalého filmového záujmu a mnohých návratov. Okruh svojej národopisnej dokumentácie rozšíril v tomto filme okrem slovenského etnika aj na vtedajšiu Podkarpatskú Rus, kde sa nachádzali veľmi archaické formy mnohých národopisných javov. Filmovou kamerou zaznamenal formy práce, obrady, typy ľudí, kroje, architektúru a iné fakty ľu-

dovej kultúry v obciach Ganyč, Jasyna, Kvasy a v pútnickej Ize pri Chuste nakrútil zábery pravoslávnej púte.

Dramaturgickou ideou filmu *Po horách, po dolách* bola opäť národopisná dokumentácia. V tomto filme obsiahla však širší geografický rámec i tematickú paletu etnografických javov a našla svoj odraz v technicky a autorsky dokonalejšom výraze. Podľa kritik sa zdá, že prvý Plickov film — *Za slovenským ľudom* — akcentoval viac estetické prvky vo výbere materiálu a druhý zdôrazňoval skôr momenty etnografické. Možno to pripísať aj požiadavkám etnografov: nepodávať javy ľudovej kultúry „malebne“, ale zaznamenávať ich pre vedecké účely v strohej národopisnej dokumentácii. Plicka vyhovel síce národopiscovi, ale nezaprel v sebe rukopis svojej fotografie. I pri výbere motívov akcentoval pohybové a výtvarné zložky, ako by si tu overoval ich filmovú nosnosť k ďalším tvorivým plánom.

Odborné kruhy, umelecká obec i široké publikum opäť prijímajú Plickov film s nadšením. Dobrá povest' predchádzajúceho diela medzi etnografmi i filmovými pracovníkmi v medzinárodných reláciách sprostredkováva aj tomuto filmu cestu do zahraničia. Pre svoju fotografickú úroveň sa film dostáva do súťaže Medzinárodnej výstavy fotografického umenia vo Florencii (1932) a získava najvyššie ocenenie — Zlatú medailu. Odtiaľ si ho vyžadujú na I. medzinárodný festival do Benátok, kde dostáva Zlatú medailu s diplomom. Tieto medzinárodné ocenenia sú veľkolepým úspechom začínajúceho tvorca i mladej matičnej kinematografie a otvárajú bránu k ďalším tvorivým cieľom.

Filmy *Za slovenským ľudom* a *Po horách, po dolách* sú učňovské roky Plicku-filmára, ktorý bez odborného vedenia zvonku svojím naturálnym talentom so zaničením objavovateľ a hľadal spôsob, ako filmovo uchopiť snimanú realitu. Výsledkom tohto samovzdelávacieho úsilia je predovšetkým kameramanské videnie objektu — kvalitatívne rozdielne od statickej fotografie. Dramaturgicky a režijne sú tieto diela podriadené potrebám a požiadavkám etnografickej dokumentácie. Odborné zretele predurčili scenáristickú i skladobnú zložku filmov. Pri výbere jednotlivých motívov a ich filmovom stvárnení uprednostňoval Plicka predovšetkým poetické zložky snimaného predmetu a akcentoval ich najmä v obrazovom uchopení. V týchto filmoch si overil filmovú nosnosť jednotlivých motívov a vrátil sa k nim vo výsostne umeleckej transpozícii — v nasledujúcom svojom filme *Zem spieva* (1933).

Zem spieva je filmovým umeleckým dielom, v ktorom čas preveril trvácnosť jeho estetických hodnôt. V dejinnom začlenení je vrcholným umeleckým činom Plicku ako filmového autora a klasickým dielom slovenskej národnej kinematografie, s čestným a trvalým miestom v dejinách filmu vôbec. *Zem spieva* si krásou svojho obrazu, hudby a montáže podmaňuje filmového diváka; dokonalosťou svojho tvaru vzbudzuje úctu filmového tvorca a svojou osobitou estetickou štruktúrou kladie pred filmológiu súbor nezodpovedaných otázok o zrode, procese tvorby a formovaní do tvaru hotového diela.

Zrod myšlienky a formovanie tohto filmu — ktorý predstavuje svojbytné a na svoju dobu doslova experimentálne dielo — treba hľadať v estetickom názore jeho tvorca a hlavne v jeho osobnostnom talente, v onej bipolarite hudobníka a výtvarníka. Už v statickej fotografii, ktorá je Plickovi predstupňom filmu, sa zrači estetická konštanta poetického videnia sveta. Akási cial'avedomá snaha ekvivalenciou umeleckých znakov nájsť v obraze

súzvučný protipól piesne. V jeho tematickej sfére je to predovšetkým ľudová pieseň, pre ktorú v jej domovskom prostredí objektívom fotoaparátu hľadá výtvarné ekvivalenty.

V prvých dvoch Plickových filmoch možno tieto prvky osobnostného spojenia hudobného a výtvarného talentu nachádzať vo výtvarnej koncepcii obrazu a vo výbere motívov s dominantnými prvkami rytmu a tempa, ako sú tanec, obrad, detská hra a iné folklórne javy. Nad týmito prvkami však dominuje dokumentačný zreteľ etnografických faktov, ktorý dáva snímkam skladobne i významovo inú rovinnu. Vo filme *Zem spieva* išlo už o čosi viac ako o odbornú dokumentáciu. Išlo od počiatku o umeleckú transpozíciu tohto materiálu a tá predurčovala prístup k objektu filmového stvárnenia.

Už v statickej fotografii sa Plicka nesnažil inscenovať baladu, popevok, ľúbostnú alebo zbojnícku pieseň, ale snažil sa vystihnúť istý spoločný súbor základných

Ján Šťavina — Gombiar, gajdoš z Hel'py pri nakrúcaní filmu *Zem spieva*



znakov. (Podobne ani vo filme mu nešlo o inscenáciu hudobno-folklórnych tém, v ktorých by sa obraz a hudba stretli iba v symbióze svojho pôvodného tvaru. Opäť to bola ciel'avedomá snaha preniesť súbor znakov slovenskej ľudovej kultúry s dominantnou spevného alebo hudobného fenoménu do reči filmu. Možno namietnuť, že tieto spätne dedukované významy mohol Plickov obraz vytvárať až dodatočne, v spojení s hudbou a predovšetkým v montáži, a že ich pôvodný cieľ bola iba národopisná dokumentácia. Je pravda, že hudba a najmä montáž môžu dať filmovým záberom kvalitatívne iné významy. Nemôžu však vytvoriť tú úžasnú harmóniu obrazu, hudby a montáže, ktorá vanie z tohto filmu. Tu niet dodatočnej disharmónie medzi dramaturgickou koncepciou obrazu a výsledným efektom filmovej architektúry. Pretože obraz bol primárny, ostatné rovnohodnotné zložky potvrdzujú, že sa pripínajú na obraz a tvorivo rozvíjajú to, čo v ňom bolo od počiatku potencionálne prítomné. Primárnosť obrazu a jeho výraz hovorí o autorstve dramaturgickej myšlienky tohto filmu.

Počiatky Plickových tvorivých tendencií, ktoré sa naplno uplatnili vo filme *Zem spieva*, možno v skromných dokumentoch nájsť už na samom začiatku jeho filmovej činnosti. Úprimný obdiv k Ejzenštejnovu filmu *Križník Poľomkin*, vyjadrený v liste priateľovi Št. Krčmérymu z roku 1926, keď z jeho kamery vychádzali prvé metre exponovaného filmu, hovorí o ceste, ktorou sa tento začínajúci učeň novej múzy chce uberať. „Videl som včera *Poľomkina* — mnohú svoju myšlienku som našiel riešiteľnú a schopnú života.“ Ak uvážime, čo nového prinášal *Križník Poľomkin* a čo dnes zostalo ako jeho trvalý vklad v dejinách svetovej kinematografie, nájdeme kľúč k mnohým Plickovým zámerom a ich dosiahnutým výsledkom vo filme *Zem spieva*. Osobitosť záberových uhlov, neherec prinášajúci do filmu vôňu nefalšovaného života a predovšetkým Ejzenštejnova montáž, ktorá objavila svojbytné dimenzie filmu, jeho výraz, reč — to bol *Križník Poľomkin*. Montáž — vtedy ešte reč nemých obrazov, ale svojím motivickým rozvíjaním, fázovaním, rytmom, tempom tak tesne sa primkávajúca k fenoménu hudby. A práve toto stretnutie obrazu a hudby evokovalo v Plickovi výtvarníka a hudobníka lákavé možnosti plného seba-vyjadrenia. I keď vo filme *Zem spieva* nebol priamym tvorcom montáže, nakrúcal zábery s jej predstavou, dávajúce možnosti experimentálnej skladobnej kompozície.

So vznikom zvukového filmu sa otvárajú nové dimenzie na tému obraz a hudba. Počiatky zvuku prijímajú filmoví tvorcovia i estetici nového umenia veľmi rozpačito. Filmový obraz, jeho skladba, spôsob výpovede našli svoj výraz, ktorý tvoril istú štruktúru znakov. Zvuk vstúpil do filmu v postavení ilustratívneho sprievodného prostriedku bez znakovkej hodnoty. Svojimi nie-estetickými referenciami dokonca znižoval a rušil svojbytnú znakovosť filmovej výpovede. Plicka, hudobník a výtvarník v jednej osobe, nepocíťoval potrebu hovoriaceho filmu. Pre neho zvuk ako nový výrazový prostriedok podnietil znakové uplatnenie hudby, vo filme spojenej do jednoty s filmovým obrazom. Takéto predsavzatie je v zázemí, keď po zhladnutí prvých zvukových filmov píše Krčmérymu, že nakrúti „film novátorský v mnohých smeroch, ktorý bude možno prvým moderným filmom v republike a zahájením filmov slovenských“. Nie je to iba autorský nápad vyprovokovaný momentál-

Tvorcovia filmu *Zem spieva*: Vedúci výroby Ladislav Kolda, režisér a kameraman Karol Plicka, střihač Alexandr Hackenschmied





Plagát filmu Zem spieva

nou chvíľou. Zapodieva sa myšlienkou zvukového filmu sústavne a hľadá prostriedky na jeho realizáciu.

Myšlienka experimentálneho filmu — i keď vtedy sa mu takto nehovorilo — nebola rozvinutá a domyslená do všetkých detailov hneď na začiatku. Najprv to bol istý autorско-dramaturgický zámer filmového výberu z reality dedinského života s režijným a kameramanským akcentom poetického videnia a so zovrubnou predstavou budúcej symbiózy s hudbou. Táto zásadná koncepcia bola osnovou práce, na ktorej sa autorský zámer rozvíjal, dopĺňal a dotváral v procese realizácie.

Tematický výber a sled, v akom boli nakrútené jednotlivé motívy, hovorí od prvopočiatku o autorско-dramaturgickej koncepcii budúceho filmu. Prvoradým motívom je téma jari, ktorá v hotovom diele predstavuje takmer jednu štvrtinu. Zlom zimy a obnova životodarných síl zeme patrí v ľudovej kultúre medzi obradové cykly prvoradého významu. Tradičná kultúra obsahuje na túto tému celý rad obradovo-divadelných praktík, tanečných chorovodov, piesní, zvykov a iných prejavov kultúrnej aktivity človeka, čo chcel obradom, mágiou zemi, od ktorej závisela jeho existencia, napomôcť v akte znovuzrodenia jej plodnosných síl. Z bohatého zvykoslovného komplexu s rezíduami prastarých koreňov vyberá si Plicka s presným dramaturgicko-režijným zámerom iba to, čo zapadá do jeho umeleckej kompozície. Napr. z obradovo-divadelného zvykoslovia jari vyberá iba obrad vynášania Moreny, ktorý je v exaktných národopisných kritériách iba torzom obradu a v režijnom kameramanskom videní izolovaný od kontaktu s dedinou, nasnímaný v štylizovanej rovine. Plickova Morena je symbol tohto obradu vôbec. Dôverná znalosť terénu, ľudových tradícií dovoľuje mu tú závideniahodnú osobnostnú interpretáciu materiálu, ktorý zachováva kúzlo svojej autenticity, dokumentárnosti, životnosti a súčasne je umelecky pretransformovaný do funkcie znaku, symbolu.

Ak už vo svojej statickej fotografii snaží sa výtvarnou skratkou odhaliť obsahovú podstatu vychádzajúcu zo zázemia piesne, životného príbehu, tak vo filmovom tvare umeleckými prostriedkami vyslovuje obsahový kontext, alebo obrátene, so znalosťou obsahovosti hľadá najpriliehavější typ a najdokonalejší umelecký výraz tejto myšlienky. V téme jari ide mu o čosi viac ako o záznam preroďu v prírode a folklórnych javov, ktoré ho správajú. Cesta za umeleckou interpretáciou témy vyberá zo života tie najeklatantnejšie zložky z obsahu témy a predovšetkým adekvátne k možnostiam jej filmovej expresie. Šantiace a hrajúce sa deti v krajine, ktorá sa zbavuje okov zimy a prebúdzá k novému životu, sú veľkým scenáristickým zámerom filmu. Vo výrazových zložkách poskytuje téma



Nakrúcanie filmu Barokní Praha



Karol Plicka v tridsiatych rokoch pri fotografovaní do zbierky Slovensko

hrajúcich sa deti široké možnosti filmovej expresie, ktoré sa tu naplno a s osobnostným akcentom využívajú. Vesna je radosť a pohyb — hovorí básnicky medzitulok. V podtexte tejto radosti a pohybu je však zašifrovaná veľká myšlienka vzťahu jari a mladosti. Celá jar sa odohráva s mládežou v rozpuku života a je umeleckou odpoveďou na obsah prastarých obradov, v ktorých mýticko-magickom ponímaní paralely života človeka a prírody iba mladost' môže odkliať zem a zobudiť k životu jej sily.

Keď sa akt preroďu zeme dovŕšil, vyšiel rozsievateľ, aby rozsieval. Filmová scéna opäť nie je len záznamom agrárnej etnografie. Rozsievateľom je žena v zliechovskom belostnom rúchu, na pozadí hneď skyprenej oráčiny. Priam biblický obraz, symbol so širokou dimenziou svojej obsahovosti. Beloba čistoty, zrodu, jari a v nich žena a zem, dva rodiace fenomény.

Téma jari sa končí cirkevnou slávnosťou, ako najmladšou v rade obradoslovia a konglomerátom predchádzajúcich aktivít. Východný rítus, ktorý svätí tento sviatok jari na hrobch otcov, hovorí o kontinuite fenoménu života v prírode i v ľudskom rode a primkyná sa tak k predchádzajúcej viacvýznamovosti — semiotickej polyvalencii.

Poetická symbolika práce človeka tesne zrasteného so zemou sa vinie celým filmom. Či sú to obrazy oráčov ako druhý plán a štylistické znamienko v jarných obradoch, kosci, ženci, ženy nosiace ťažké batohy, vytrhávajúce z neúprosne skúpej zeme chudobné klasy obilia, alebo oberajúce dary slnka naplnené vínnym mocom, to všetko je povýšené z roviny veristického záznamu do roviny znaku hovoriaceho o láskavom i strastiplnom dotyku človeka a zeme.

Od motívu k motívu možno pokračovať analýzou scenáristicko-dramaturgickej koncepcie filmu, ktorá cieľavedome vyberá istú sviatočnosť, slávnosťnosť, mnohovýznamovosť a podáva ju v poeticky expresívnych obrazoch majúcich výsoštný charakter umeleckých znakov a symbolov. V tomto tematickom výbere a spôsobe umeleckej interpretácie treba hľadať korene myšlienky a stavebné kamene umeleckého tvaru filmu *Zem spieva*. Iba takto cieľavedome nasnímaný materiál dal možnosti pre hudobný podklad i modelovanie do konečného tvaru vo filmovej montáži.

Základnú myšlienku umeleckého tvaru filmu nemožno hľadať ako dodatočný prínos zvuku, ale ako výsledok cieľavedomej snahy, od prvopočiatkov nakrúcania zakotvenej v scenáristicko-režijnej koncepcii. Táto myšlienka — ako plynulý tok, ktorý prítokmi neustále mohutnie — sa celým procesom realizácie filmu a predovšetkým v štádiu komponovania hudby i montáže jednotaj zdokonaľovala, až nadobudla konečnú tvarovú podobu hotového diela.

Dva roky zhromažďoval Plicka materiál s autorско-dramaturgickou koncepciou poetickej kompozície. Potom ku konečnému formovaniu diela pristupujú ďalší dvaja tvorcovia: hu-

dobný skladateľ František Škvor, aby svojou hudbou vdýchol ducha do hmoty tejto filmovej matérie, a Alexander Hackenschmied, aby dovŕšil jeho architektonický tvar. V pozadí za nimi stál Ladislav Kolda, vytvárajúci ekonomickú a organizačnú bázu v štádiu strihu a ozvučenia filmu. Trojica veľkom mladých, ale umelecky vyhranených tvorcov vtisla osobnostnú pečať konečnej podobe filmu *Zem spieva*. Plicka, kameraman s poetickým videním, Škvor, hudobný skladateľ hľadajúci cestu k hudbe ako k podstate národa, a Hackenschmied, experimentátor filmovej skladby. Bipolaritou svojho talentu, príbuznosťou estetického nazerania a túžbou po experimente mal Plicka-režisér blízko k obidvom svojim spolupracovníkom a stal sa „dirigentom i prevodovou pákou“ tejto spolupráce. Výsledný tvar diela udivuje lyrizmom obrazu, krásou hudby, bravúrnosťou montáže, ale predovšetkým zlúčením týchto zložiek v dokonalý umelecký tvar.

Film *Zem spieva* v umeleckej obci mal veľkú odozvu, u divákov slabšiu návštevnosť a u kritikov rôzne výhrady z dôvodov ideových, náboženských, nacionálnych a iných. Pokroková tlač mu právom vytýkala isté idealizovanie života a nedostatok sociálneho kontextu svojej doby plnej triednych rozporov. Predmetom kritiky bol vlastne Plickov estetický postoj k realite, v ktorom si myšlienka básnického tvaru vyberala zo života iba prvky hovoriace o kráse a poézii a prekračovala temné stránky životnej reality z dôvodov vytýčeného básnického cieľa. Človek v jeho básnickej kompozícii, vyrastajúcej z hudobného základu, bol rousseauovsky čistý a ušľachtilý, aj v kontexte tvorby biovitálnych potrieb ponímaný vo vyššej rovine, vždy ako tvorca kultúrnych hodnôt. Film básnickým tvarom a hlavne dokumentaristickou metódou odhaľuje tvorivé schopnosti človeka práce a vzdáva hold jeho talentu. Tento svet svojbytnej krásy a autochtónneho umenia si dedinský človek, odkázaný v minulosti iba na seba, vytvoril z vlastných zdrojov a po veky ním uspokojoval svoje estetické potreby.

Nositelia folklóru nie sú pre Plicku vrieskajúcou a výskajúcou jarmočnou hordou. S úctou sa skláňa pred dedinským človekom a cez umelecké poznávanie jeho duchovného prejavu hľadá aj filozofiu jeho archaickej kultúry. Pritom nezatvára oči pred drsnou realitou chudobných darov zeme, ťažkou prácou žien a inými motívmi, v ktorých aj hudba, ľudový spev balady a iné prvky umeleckého umocnenia zdôrazňujú tieto disharmonické zložky spievajúcej zeme. Je pravda, že neskúma ich príčinnosť, pôvod v triednom antagonizme, lebo pristupuje k objektu svojho filmového zobrazenia so zámerom vytvoriť poetickú kompozíciu na tému spevu, radosti, vitality. Zúžený a presne zacielený umelecký výber si nekladie za úlohu postihnúť všetky zložky života. Ale dokumentárna metóda, dávajúca filmu rovinu pravdivosti a skutočnosť, evokuje potrebu ich dopovedať. Film *Zem spieva* nie je výpočtom a registrom života, ale jeho básnickou syntézou.

Ak film *Zem spieva* začleníme do širšieho kontextu národnej kultúry, v tomto zornom uhle sa nám zračí určitá súvislosť so slovenskou lyrizovanou prózou v línii Milo Urban, Jozef Čiger-Hronský, Ludo Ondrejov, Dobroslav Chrobák, Margita Figuli, František Švantner a iní. Niektoré z diel tohto literárneho prúdu vznikli pred filmom *Zem spieva* a mnohé vznikli práve v tomto období, ako výsledok istého dobového kvasu v trende kultúrneho vývoja. Naša lyrizovaná próza sa opiera tematicky o žriedlo sociologického alebo priam etnografického materiálu slovenskej dediny. Literárne diela sú umeleckou apoteózou vekmi ustálenej etiky, zdravého vitalizmu a ďalších konštantných prvkov svojbytného tradičného dedinského života. Výraznou tendenciou tohto literárneho druhu je silný dôraz na tvar, ktorého príznačným výrazovým a tematickým prvkom je poetizácia. *Zem spieva* nie je fabulovaná a jej súvislosť s lyrizovanou prózou nie je priamočiara. Stretáva sa s týmto literárno-umeleckým tvarom v spoločnej poetike svojich znakov, v usilovaní o svojbytnosť, v téme dediny ponímanej tak, že autor sa stotožňuje s jej duchovným univerzom. Lyrizovaná próza v dejinách našej literatúry — i v medzinárodnom kontexte — predstavuje vyhranený literárno-kultúrny typ (Ján Števček: *Lyrizovaná próza*, Tatran, Bratislava 1973) a má svoje vývojové modifikácie. *Zem spieva* je analógiou jej príznačných zložiek v reči nefabulovaného filmu. Keďže aj časom svojho vzniku korešponduje s veľmi výrazným obdobím tohto literárneho druhu, v kontexte širších vývojových tendencií v národnej kultúre patrí *Zem spieva* k tomuto kultúrnemu typu.

Umelecký úspech filmu *Zem spieva* sa potvrdil účasťou a ocenením na II. filmovom biennále v Benátkach (r. 1934). Pohár mesta Benátok za najlepšiu réžiu udelili kolekcii československých filmov: *Řeka* (Josef Rovenský), *Extáze* (Gustav Machatý), *Bouře nad Tatrami* (Tomáš Trnka), *Zem spieva* (Karol Plicka).

Podľa posudkov tlače publikum i hodnotiaci experti prijali film na festivale ako revolučný čin. Novátorstvo filmového tvaru a dokonalosť jeho jednotlivých zložiek sa v recenziách hodnotia s obdivom a v superlatívoch. Estetické analýzy zhodne začleňujú film do medzinárodného vývojového kontextu kinematografie v osobnostnej nadväznosti na výdobytky sovietskej filmovej avantgardy. Zraky filmových kritikov sa s úctou i nádejami obracajú k našej krajine: „Zdá sa, že Československo má v kinematografii veľkú budúcnosť. Tento slovanský národ dal nám po Machatom Karola Plicku. Československá réžia sa teší zo závideniahodných etnických prameňov oplývajúcich citlivosťou a humanitou. Tieto zdroje jej

poskytujú filmovú dramaturgiu dobre voleného eklekticismu, ktorou dosahuje pravej podstaty základných kánonov ruskej kinematografie; nezrýchľuje však rytmus, uvoľnená kontemplatívna staticnosťou má svoje estetické prednosti, ak ju konfrontujeme s produkciou západnou i slovanskou. Zdá sa, že *Zem spieva* sa zrodila z tohto spontánneho a splývavého zasnúbenia dvoch estetik a protikladov. Je to najpozoruhodnejší film predvedený doteraz na festivale.“ (Gazzetta di Venezia, 23. VIII. 1934) „*Zem spieva* bola najveselším a najčarovnejším pomníkom medzi všetkými filmami, ktoré sa predvážali na festivale. Ak bude Československo touto cestou pokračovať, bude mať rozhodné slovo pri riešení estetického problému filmu, ktoré nádeje sa vkladali do Sovietskeho zväzu — do umeleckých talentov režisérov tejto krajiny, predovšetkým Pudovkina a Ejzenštejna.“ (Helsinkiin Sanomat, 16. X. 1934). Podobné hodnotenia sprevádzajú dielo aj na jeho ceste k zahraničnému divákovi.

„Nikdy sa kritická verejnosť i rad umelcov, ktorí si film inokedy nevšímajú, nezapodievali filmovým dielom tak ako tentoraz... Slovákom možno závidieť tento film.“ (Linzer Volksblatt 12. 1. 1935) „*Zem spieva* je dielom Karola Plicku. Treba si zapamätať toto meno, pretože málokedy som videl rozkošnejší film, ktorý by sa vyznačoval takou inteligentnou kinematografičnosťou.“ (La Suisse, 23. X. 1936) Množstvo ďalších kritik, z rôznych končín Európy a Ameriky, kde film našiel vďačných divákov i nadšených obdivovateľov, hovorí príbuznou rečou o umeleckých výsledkoch diela.

Odstupom rokov nevybledli estetické hodnoty filmu *Zem spieva*. Z aspektu estetiky má toto dielo osobitosti vo svojom morfológickom, syntaktickom a sémantickom pláne. Z diváckeho hľadiska okúzľuje scenáristicko-režijnou formou svojho ponímania, krásou fotografie, úchvatnou hudbou a bravúrnou strihovou skladbou. Najmä však zlúčením všetkých týchto zložiek vo vyrovnaný harmonický celok.

Najsúbitnejším prejavom človeka žijúceho v lone prírody je pieseň, do ktorej naturálny človek po veky vtlačal svoje pocity. Plicka, znalec ľudovej piesne, vytvára jej obrazový pendant, vyjadruje pieseň vo filmovom obraze. Básnickému autorskému zámeru je podriadená aj etnografická zložka filmu. Zachováva síce ráz dokumentu, autentického prejavu, ale film nie je záznamom národopisného bádateľa. Je básnickou autorskou interpretáciou ducha Slovenska videného pod zorným uhlom piesne. Je to národopis v tvorivej vyhni umelca.

Osobitnú pečať filmu *Zem spieva* vtlača jeho výtvarná fotografická zložka. Plicka prešiel po predchádzajúcom dôkladnom štúdiu jednotlivých motívov od statickej fotografie k fotografii kinetickej. Cesty za slovenskou ľudovou piesňou neboli mu len poznávaním, ale i zdrojom výtarnej inšpirácie. Skúsenosti a podnety získané na týchto cestách sú zázemím toho, že Plicka vie voliť a citlivým okom vyberať nádherné typy ľudí, vie snímať kraj, komponovať krajinu, skrátka, vie podať osobitným svojším pohľadom krásu a vznešenosť všetkého vokol seba, čo sa nám zdá byť prostým a jednoduchým. Jeho človek je krásny preto, lebo je živý, nefalšovaný, zostávajúci samým sebou.

Krajina v Plickových obrazoch nemá nikdy dekoratívny nadbytočný význam. Presvietená fotografickým lyrizmom má svoj pôvab, charakter, atmosféru. Ľudia, zem, hmota, život — to všetko je v obraze prežiarené svetlom, zdravím, radosťou a robí z Plickovej fotografie osobnostne bohaté umelecké dielo, ktoré z hľadiska maliarskeho videnia i fotografickej techniky dosahuje klasickú dokonalosť.

Film *Zem spieva* je poznačený kultom obrazu ako dozvukom nemého filmu. Poetický akcent obrazu je dominantný. Na čo iný lyrický umelec potrebuje slová, tam Plicka hovorí lyricky obrazom. Dosahuje toho výberom motívov, maliarskym videním svetla a hlavne kompozíciou. Jeho obrazy majú v kompozícii rozvrh, rytmus, priestor i dokonalé uplatnenie kompozičných dominant. Každý záber predstavuje vlastne samostatné výtvarné dielo.

Plickovu obrazovú epopej umelecky a kompozične završuje hudobná zložka, ktorej sa podriaďuje aj skladba filmová a naopak, čím tvoria jednotu obrazovo-hudobnej suity. Ako film prenikol do poetickej podstaty života, tak aj hudba Františka Škvora, žiaka Vítězslava Nováka, preniká do podstaty a ducha ľudovej hudby. Film vznikol v dobe, kedy sa stálo pri kolíske zvukového filmu. Svojou hudbou, akú nemal do tej doby žiaden film, sústredil pozornosť všetkých kruhov, ktoré sa s nedôverou dívali na budúcnosť zvukového filmu. Preto sa dielo *Zem spieva* stalo i natrvalo zostalo udalosťou v dejinách kinematografie.

Rovnako revolučným činom je aj montáž tohto filmu. Dvadsaťdvaročný Hackenschmied, hlásiaci sa do sveta filmu kameramansky osobitne ponímanými snímkami, ukázal v tomto filme prekvapujúce dimenzie svojho talentu. Jeho montáž sa opiera o výdobytky nemého filmu, najmä sovietskej avantgardy, ktorá kodifikovala montáž ako autochtónnu reč filmu. Hackenschmied vo filme *Zem spieva* posúva túto reč od nemého obrazu k spojeniu s hudbou, vytvárajúc emotívnu a výsostne filmovú obrazovo-hudobnú suitu.

Osobitný význam má *Zem spieva* v dejinách slovenskej národnej kinematografie. Po Jánošíkovi bratov Siakelovcov, ktorý je prvým vstupom slovenského filmu do hranej kinematografie, uholným kameňom dokumentárneho filmu sa stáva *Zem spieva*.

Film *Zem spieva* priniesol veľký úspech morálny i umelecký a ostal ako trvalý vklad v dejinách slovenskej kinematografie. Nepriniesol však očakávaný výnos kinovej tržby a Matica slovenská sa odrazu ocitla bez prostriedkov pre ďalšiu filmovú činnosť. Nebolo ani predchádzajúcich dotácií, ani ochoty Matice investovať do takého nákladného a rizikového podnikania, ako je film. Napokon ani Plicka sa neodvážil predostrieť niektorý zo svojich mnohých projektov, ktoré mali rozvíjať líniu umeleckej tvorby započatej filmom *Zem spieva*.

Z predchádzajúceho materiálu vychádza po *Zemi spieva* v produkcii Lloyd-filmu niekoľko krátkych Plickových filmov s domácimi i cudzojazyčnými mutáciami titulov. Sú to: *Stará kultúra Slovenska*, *Symphony of Czechoslovakia*, *Jaro v Praze*, *Spring in Subcarpathian Ruthenia*, *Veľká noc u Huculov*, *Slovenská nedela*. Filmy vznikli v koprodukčnej spolupráci s rôznymi distribučnými firmami (Futurum film company, Lloyd-film, Elektajournal, Degeto-film). Zrod týchto „neplánovaných“ diel je motivovaný snahou znížiť ekonomický schodok filmu *Zem spieva*. Snímky prinášajú máločo nového, zostavili sa zo záberov nepoužitých do filmu *Zem spieva*, alebo dublovaním jeho scén. Rovnako i hudobná zložka využíva sekvencie Škvorovej hudby. Len vo filme *Stará kultúra Slovenska* je niekoľko nových záberov a motívov. Sú to predovšetkým architektonické pamiatky Banskej Štiavnice, nakrútené 1932, ktoré podľa pôvodného plánu mali byť súčasťou akéhosi cyklu slovenských historických miest. Ďalej je tu scéna s predkreslovačkou ornamentov z Jablonice a niekoľko torzovitých motívov alebo samostatných záberov s dokumentárnou národopisnou tematikou.

Od prvopočiatkov svojej filmovej práce uvažuje Plicka o filme *Jánošík*, ktorý by sa opieral o ľudovú tradíciu a účinkovali by v ňom neherci. Citovaný list z roku 1926 o metóde filmu *Križník Potomkin* sa vzťahuje predovšetkým k myšlienke filmu *Jánošík*, ktorý by šiel v šľapajach filmov sovietskej avantgardy. Pre svojho *Jánošíka* — s poetickým názvom *Dvanásť bielych sokolov* — pripravuje Plicka typy predstaviteľov, filmovou kamerou i fotoaparátom študuje prostredie, exteriéry, krajinu. Na svojich zberateľských cestách zapodieva sa jánošíkovskou tradíciou vo folklóre — v piesňach, rozprávkach, baladách, ktoré majú tvoriť motívový základ filmu. Krátko pred dokončením filmu *Zem spieva* oznamuje v tlači, že sa chystá nakrútiť túto tému svojho srdca. Oznamuje to preto, aby si ju zabezpečil pred mnohými, ktorí sa na ňu chystajú. Žiaľ, prostriedky Matice slovenskej nedovolili realizovať takýto nákladný projekt.

V tej dobe brnenská filmová spoločnosť Lloyd-film (ktorá mimo iné bola aj distribútorom filmu *Zem spieva*) pristupuje k filmovej adaptácii Mahenovej predlohy v réžii Martina Friča. Pretože spisovateľ Jiří Mahen už predtým rezervoval filmové spracovanie svojho *Jánošíka* Plickovi, Lloyd-film mu ponúka scenáristickú a odbornú spoluprácu na filme. Plicka ju prijíma, lebo nemá nijaké reálne výhliadky svojej autorskej realizácie tejto témy, ktorá ho roky vzrušovala a ktorej venoval toľkú prípravu. Spolu s Karlom Hašlerom je spolu-scenáristom filmu, poskytuje svoj výber typov ľudových postáv i Paľa Bielika, s ktorým ráta pre titulnú úlohu vo svojom filme *Dvanásť bielych sokolov*. Pri nakrúcaní filmu spolupracuje ako znalec ľudu, tradícií, kraja. Jeho znalosti folklórneho materiálu, národopisných reálií, fotografické štúdium slovenskej krajiny i dôverný kontakt s ľuďmi prinášajú veľký pozitívny vklad do tohto úspešného diela.

Počas dokončovacích prác na filme *Jánošík*, v decembri 1935, odchádza prof. Plicka s filmovou kamerou ako člen matičnej delegácie za americkými Slováckmi do USA. Reportáž o pobyte delegácie je prakticky jediným väčším filmovým projektom po filme *Zem spieva*. Film *Za Slováckmi od New Yorku po Mississippi* patrí do skupiny Plickových filmových reportáží. Pretože táto tvorba bola vždy v druhom pláne jeho záujmovej sféry, zatienená národopisnými snímkami, vie sa o nej vo všeobecnosti pomerne málo. Jestvuje však kontinuálne od začiatku jeho filmovej činnosti. Už v čase nakrútenia filmov *Za slovenským ľudom* a *Po horách, po dolách* nakrútil Plicka niekoľko reportážnych šotov zo Slovenska pre spravodajský týždenník Elektajournal. Boli to snímky: *Slovenské kúpele*, šot o pobyte americkej filmovej herečky Lilian Gishovej v Piešťanoch, *Povodeň na rieke Tise* a pravdepodobne i ďalšie snímky, ktoré sa vytratil z filmových archívov i zo spomienok.

Spravodajskou činnosťou je aj Plickova kameramanská účasť na filmovaní IX. všesokolského sletu v Prahe 1932. K tomuto druhu tvorby patrí aj pripravovaný film o T. G. Masarykovi, z ktorého boli nakrútené motívy v Bystřičke, Topolčiankach, Lánoch a šot o návšteve prezidenta v sirotinci pri Prahe. Pre matičné potreby nakrútil reportáž z osláv a otvorenia Národnej galérie (1933), ďalej zábery do pripravovanej snímky o Škultéty, niekoľko záberov E. M. Šoltésovej a reklamný film *Knižná lotéria Matice slovenskej*. Po návrate z USA nakrúca v septembri 1936 reportážnu snímku *Prezident Beneš u nás* v ktorej zachytil návštevu a pobyt novozvoleného prezidenta v Trenčianskych Tepliciach, Martine, Mošovciach.

Reportážna filmová činnosť K. Plicku bola motivovaná potrebami publicistiky tohto druhu a nedostatkom filmových pracovníkov na Slovensku. Bola akýmsi východiskom z núdze a tematicky, obsahovo i výsledkami je iba sprievodným doplnkom hlavného Plickovho fil-

mového záujmu. Napokon aj pre špecifické požiadavky svojho druhu nemohla byť táto činnosť doménou Plickovej práce, v ktorej dôkladné materiálové a fotografické štúdium motívu bolo zákonitým predstupňom a predchodcom filmového stvárnenia. Rozdielnosť tohto spôsobu práce a reportážneho snímania potláčalo spravodajské snímky do druhého plánu osobných záujmov a zákonite i umeleckých výsledkov. I jeho najobsiahlejšie dielo v tejto druhej oblasti, celovečerná reportáž *Za Slováckmi od New Yorku po Mississippi*, je poznačená touto úrovňou tvorby. Patrí síce k prímeru vtedajších reportáží a obrazove ich aj predstihuje, ale zďaleka nedosahuje úrovne filmu *Zem spieva*, po ktorom vznikla. Film *Za Slováckmi od New Yorku po Mississippi* je svojimi medzititulkami poplatný nemému filmu. Pritom si však tendenciou svojej skladby žiada zvuk a sprievodný text, ktorý by povýšil obrazový záznam a dal mu ďalšiu významovú i emocionálnu rovinu. Nemý film sa roku 1937 — po ôsmych rokoch zvukového filmu — mohol pociťovať už iba ako anachronizmus, a preto sa nedostal do distribúcie. Ozvučiť ho a doviesť do jazyka svojej doby bránil nedostatok hmotných prostriedkov. Film zostal teda na pol ceste medzi nemým a zvukovým a dnes pôsobí dojmom nedokončeného diela. V diachronii tvorby je posledným matičným Plickovým filmom. Ním sa končí dvanásťročná Plickova filmová činnosť v Matici slovenskej. Nie je to obdobie rozsiahle počtom rokov a množstvom vyrobených filmových titulov, ale veľké vytvorenými hodnotami a ich významom v dejinách slovenskej národnej kinematografie.

K hmotným nedostatkom, brániacim rozvoju filmovej tvorby, pribudli zakrátko ďalšie prekážky vyplývajúce z problémov, ktoré priniesli nasledujúce roky. Na politickej oblohe sa sťahovali zlovestné mračná a svet reakcie sa chystal k útočnej vojne. V atmosfére hmotnej nepriazne pre nákladnú filmovú výrobu bola aj politická situácia málo priaznivá pre umeleckú tvorbu. Keď sa Plickovi nedostáva možnosti sebarealizácie filmom, jeho činnosť má v tomto období dôstojný záver: odovzdáva svoje skúsenosti generácii nádejných filmových tvorcov. Vie, že slovenská kultúra nemôže v storočí filmu jesterovať bez kinematografie. Skôr alebo neskôr musí vkročiť do tohto sveta a stáť v ňom na vlastných nohách. Pre tieto perspektívne potreby predkladá roku 1937 návrh na zriadenie „celoročného denného kurzu pre kinetickú fotografiu a kinematografiu na Škole umeleckých remesiel v Bratislave“ — ako na prvú filmovú školu v Československu.

Založenie tejto školy je výsledkom predchádzajúcich Plickových snáh, lebo výchovná a osvetová aktivita sprevádzajú ho od prvopočiatkov filmovej činnosti. Od roku 1927 je matičným zástupcom v kinematografickom odbore Masarykovho ľudovýchovného ústavu. 1933 zakladá pri Spolku slovenských umelcov filmový odbor, ktorý si kladie za cieľ tvoriť a propagovať slovenský film a slovenské filmové umenie i vychovávať umenie milujúce publikum. V tomto kontexte predchádzajúcej aktivity je založenie školy pre výchovu filmových pracovníkov zákonitým dôsledkom dlhoročných snáh smerujúcich k vybudovaniu slovenskej národnej kinematografie.

V spolupráci s prof. J. Vydrom a arch. Františkom Tröstrom pripravil na jar 1937 návrh na zriadenie celoročného denného kurzu pre kinetickú fotografiu a kinematografiu. Na jeseň bol návrh patričnými inštitúciami schválený a niektoré jeho zámery sa realizovali už v školskom roku 1937/38 na odbore fotografie. Oficiálne sa kurz otvoril školským rokom 1938/39. Ako hovoria vypracované osnovy, tento študijný odbor si stanovil široký program, vychádzajúci z komplexných potrieb filmovej tvorby a distribúcie. Škola si kladla za úlohu vychovávať tvorivých pracovníkov — režisérov, kameramanov, strihačov pre tvorbu dokumentárnych filmov, ďalej technické kádre: laborantov, premietačov, osvetľovačov a napokon odborných pracovníkov filmovej produkcie, distribúcie, propagácie, obchodu. Praktická náplň výuky si kladie za cieľ učiť kompozíciu filmového obrazu, práci so svetlom, filmovej skladbe diela, technickým procesom pri strihu a ozvučovaní i ďalším tvorivým zložkám filmovej realizácie. Vo sfére technických znalostí žiaci sa mali zoznámiť s osvetľovacou technikou, zúčastňovať prác na filmovej výprave a stavbách i asistovať pri nakrúcaní hráných filmov.

Profesormi tejto prvej filmovej školy boli: Karol Plicka, arch. František Tröster, arch. Zdeněk Rossman, František Reichental, Ladislav Kožehuba, inž. Karel Smrž a i.

I keď filmový odbor na Škole umeleckých remesiel vinou politického vývoja trval krátko — zanikol na jar 1939 — predsa sa tu dostalo základných poznatkov budúcim pracovníkom slovenského filmu (Karol Krška, Viktor Kubal). Mnohí ďalší presedlali na statickú fotografiu (Roller, Blühová, Jašková a i.), roztratil sa po svete (Boriska Eislerová-Zsigmondy, dnes pracovníčka Maďarskej televízie) alebo stali sa obeťou vojny (dr. Schein — zahynul v Osvetimi).

Roky druhej svetovej vojny trávi prof. Plicka v Prahe ako zamestnanec Štátneho fotografického ústavu. V atmosfére nežičlivej akejkolvek tvorbe naskytá sa mu príležitosť nakrútiť na Morave film o ľudovej piesni. Nakrúca ho 1941 pod názvom *Věčná píseň*. Film sa dostáva do distribúcie až roku 1945. *Věčná píseň* je dokumentárny film o popudoch, ktoré viedli k vzniku ľudovej piesne, o jej funkciách v tradičnom živote i o jej trvalých estetických hodnotách. Kým však v predchádzajúcich filmových národopisných

filmoch zo Slovenska ľudový prejav dýcha autenticitou, vo filme *Věčná píseň* na mnohých miestach cítiť rekonštrukciu a inscenáciu folklórnej produkcie. Scény, kde hudobný folklór má v sebe ešte prvky spontaneity — napr. tanečné sekvencie — patria vo filme k najlepším častiam. Básnický komentár Františka Halasa dáva filmu poetickú rovinu a prehlbuje jeho myšlienkové dimenzie. V čase svojho vzniku bol tento film, hovoriaci o piesni ako o najsubtilnejšom prejave života človeka a národa, činom vlasteneckým.

Podobné zázemie burcovania k vlastenectvu sledovala aj druhá snímka z tohto obdobia, *Barokní Praha*. Film bol dokončený až po oslobodení (1947) a je vo svojom sprievodnom texte poplatný atmosfére povojnovej doby. Obsahom filmu sú barokové pamiatky Prahy a jeho obrazová zložka hovorí o dôkladnej fotografickej príprave, ktorá mu predchádzala. Kameramanská stránka filmu je príkladom dokonalej práce so svetlom, kompozičnými dominantami, záberovými uhlami a inými prvkami, ktorými vie Plicka narábať osobnostne a tvoriť nimi neopakovateľné kúzlo svojej fotografie. Film svojou kamerou, režijnou koncepciou, použitím barokovej hudby a inými zložkami svojho umeleckého výrazu patrí k vynikajúcim dielam vo svojej tematickej oblasti z tohto obdobia.

Oslobodenie našej vlasti a nové ciele znárodnenej kinematografie stavajú pred prof. Plicku nové úlohy. V máji 1945 sa vracia do Bratislavy a ujíma sa vedenia slovenského filmu. Vo funkcii predsedu Slovenskej filmovej spoločnosti — Slofis — pomáha budovať slovenskú národnú kinematografiu v kvalitatívne nových podmienkach a s novými cieľmi. Ako kameraman a režisér nakrúca spravodajskou metódou dve dokumentárne snímky: *Pán prezident na Slovensku* (1945) a *Roľnícky deň vo Zvolene* (1946). Prvá je záznamom návštevy prezidenta Beneša v Stredoslovenskom kraji z príležitosti prvého výročia Slovenského národného povstania. Druhá hovorí o manifestácii maloroľníkov stredného Slovenska vo Zvolene. Obidva filmy sú dnes cenným dokumentom vtedajších čias i začiatkom slovenskej povojnovej publicistiky.

V dňoch, keď sa rodila sloboda, Plicka nakrúca zábery z pražského povstania, návrat prezidenta a vlády do Prahy a ďalšie spravodajské snímky s tematikou týchto rušných dní. Tieto spravodajské materiály sa používajú do celovečerných dokumentárnych filmov: *Vlast vitá* (1945), *Cesta k barikádám* (1946), ktorý mal pracovný názov *Pravda víťazí*. Prvý je dokumentom z cesty prezidenta dr. E. Beneša z Košíc na Pražský hrad v máji 1945, druhý hovorí o boji Pražanov na barikádach.

1948 spolupracuje prof. Plicka ako odborný poradca pri nakrúcaní filmu *Varuj!* (režia Martin Frič a Pa'lo Bielik).

K povojnovej organizátorskej a pedagogickej činnosti prof. Plicku patrí založenie filmovej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe, ktorá nadväzuje na filmový odbor školy umeleckých remesiel v Bratislave. Prof. Karol Plicka sa stal prvým dekanom tejto školy a mimoriadnym profesorom pre odbor kompozície filmového obrazu. 1949 opúšťa prof. Plicka pre zrakové onemocnění filmovú fakultu AMU a tým sa končí aj jeho praktická činnosť v kinematografii. V ďalších rokoch venuje sa predovšetkým statickej fotografii, hudobnému a slovesnému folklóru.

Dvadsaťpäťročné Plickovo pôsobenie vo filme — v prevážnej časti na Slovensku — zanechalo za sebou širokú paletu tvorivej aktivity. Sú v nej diela spravodajské, dokumentárne, etnografické i umelecký experiment vo filme *Zem spieva*. Všetkým týmto snímkami

čas znásobil dokumentárne i umelecké hodnoty. Okrem filmových diel vytvoril Plicka záslužné a veľké dielo v osvetovej činnosti, pri výchove diváka, vo filmovom školstve, i ako organizátor a umelecká osobnosť pri budovaní slovenskej kinematografie. V komplexe tejto mnohotvárnej činnosti čnie veľký monument, film *Zem spieva*, ktorý je umeleckým vrcholom jeho filmovej aktivity.

Plickova filmová tvorba je iba jednou zo sfér jeho mnohorakej činnosti. Syntéza filmu však absorbovala do seba mnoho farieb z pestrej palety jeho tvorivých záujmov a pevne sa oprela o základné nosníky bipolarity jeho talentu výtvarníka a hudobníka.

Tak ako mnohofarebná stuha dúhy na jednej strane vychádza zo zeme a vzopätá do mohutného oblúku sa na druhej strane k zemi vracia, aj Plickovo dielo vychádza zo zeme a jej naturálneho človeka, vypína sa v mohutný umelecký oblúk a vracia sa nazad k ľudu.

Pri fotografovaní do zbierky *Vltava*



DOKUMENTARISTA

ROMAN KARMEN

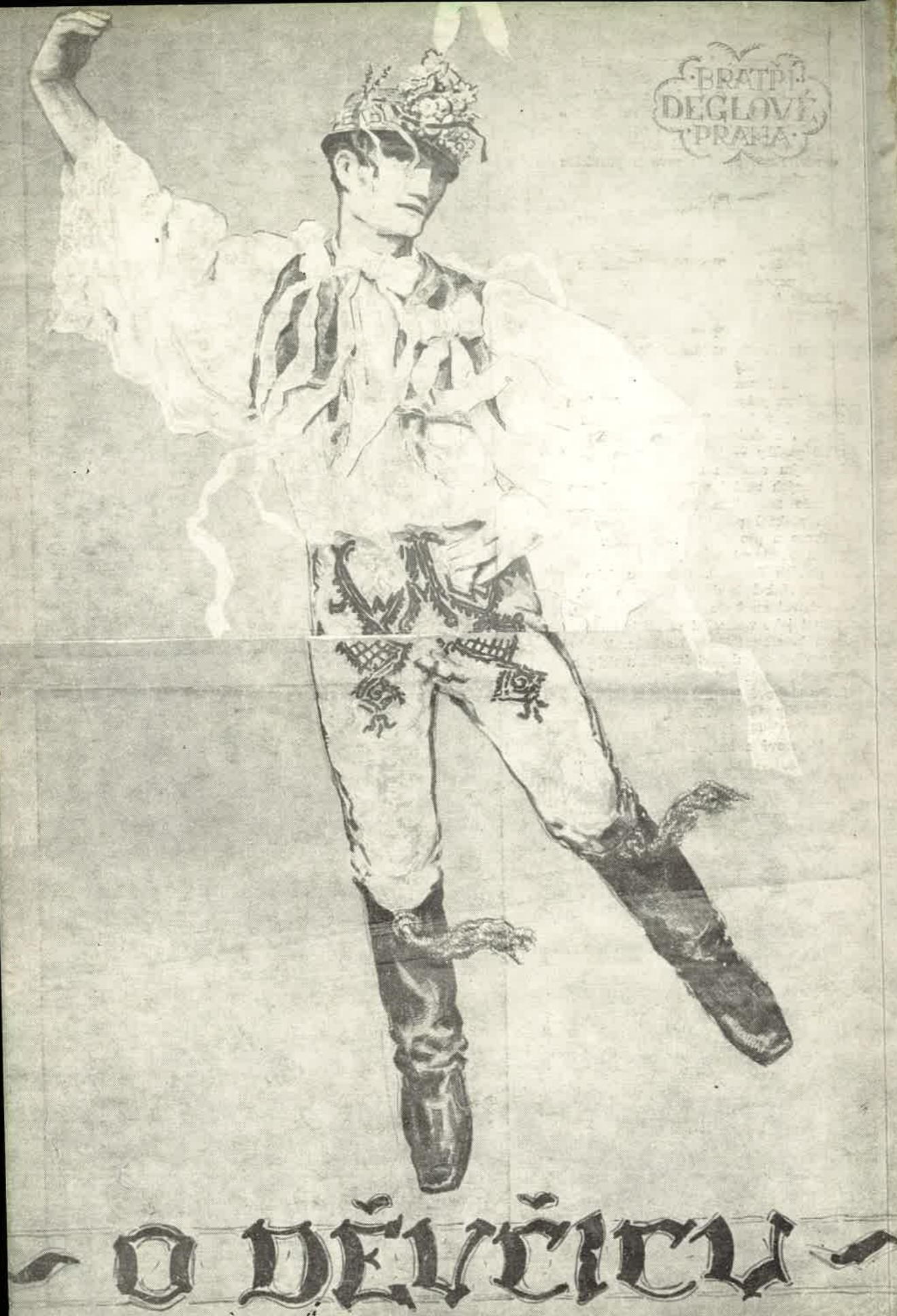
ANTONÍN NAVRÁTIL

Sovietský dokumentarista Roman Lazarevič Karmen, dnes více než sedmdesátiletý a přitom neuvěřitelný mladík, sjezdil se svou kamerou celý svět. Filmoval prezidenty a předsedy vlád, rozmlouval s nimi. Ale takových dokumentaristů jsou desítky a možná stovky. Filmoval události a bitvy revolucí i válek, byl v uplynulém půlstoletí téměř při všech velkých srážkách zbraní či idejí. Ale i takových dokumentaristů jsou desítky a stovky. Filmoval samozřejmě také obyčejné lidi při všední práci i při mimořádných výkonech, chtěl kamerou zachytit půvab a jedinečnost jejich života. Ale to dělají téměř všichni dokumentaristé na celém světě. Byl s kamerou svědkem okamžiků historicky jedinečných, neopakovatelných, v kterých se určovaly osudy národů i tvář světa. Jeho kamera viděla zajetí maršála Pauluse ve Stalingradu, byla při podpisu kapitulace nacistů v Berlíně, účastnila se — a současně také svědčila — při procesu s nacistickými válečnými zločinci v Norimberku. Ale i tyto události snímali také jiní. Po válce hledal Karmen s kamerou pravdu o skutečnosti Indie a Vietnamu, planoucího ostrova Kuby a celého planoucího kontinentu Latinské Ameriky. Ani tu nebyl při filmování zdaleka sám a jediný.

Proč tedy právě jméno Romana Karmena se stalo pojmem a je dnes přímo symbolem všech snah a cílů, které vždy měli vepsány na štítě pokrokoví dokumentaristé celého světa? Proč právě jméno Romana Karmena, jestliže vždy dělal zdánlivě jenom to, co všichni ostatní dokumen-

taristé, tedy zaznamenával jevy objektivní reality — bez falše a iluzí, takové, jaké jsou? I když zajisté ne každý z těch stovek ostatních dokumentaristů měl možnost filmovat tolik rozhodujících a světodějných událostí, a zřejmě jen zlomek jich vůbec toužil stát s kamerou v ohni front, aby mohl podat svědectví, jak se vítězství rodí ze strádání a krve. V tomto ohledu dílo Romana Karmena bezpochyby je jedinečné. Nejen však kvantitativně. Karmen nikdy nebyl filmovým lovcem nebo sběratelem senzací a výjimečných událostí — i když jeho záběry nezřídka senzační jsou. Jedinečnost jeho díla není v kvantitě, ale v tvůrčí kvalitě, s kterou jak prostě a všední, tak výjimečné a jedinečné jevy analyzuje, hodnotí a publikuje.

Začínal — ani ne dvacetiletý — jako fotoreportér oblíbeného sovětského týdeníku *Ogoňok*. Bylo to v polovině 20. let; ve stejné době začínal svou fotografickou dráhu Alexandr Rodčenko, ve filmu *Dziga Vertov* dokončil svou sérii *Kinopravda* a Michail Kaufman dal dokumentární kameře vzlet a dynamiku dosud nevídanou. Vrcholí tvůrčí i teoretické spory o úloze faktu v umění. To vše se Romana Karmena ještě příliš netýká — začíná. Ale zdá se, že kromě vlastního osobního předpokladu, který je tvůrci dán a který je hluboko v něm, to byla i vzrušená a plodná tvůrčí atmosféra jeho učednických a tovaryšských let, která jednou provždy předurčila zaměření všech jeho snah, celého jeho díla k objektivní reálné skutečnosti, k faktům, inspirujícím fantazii k vy-

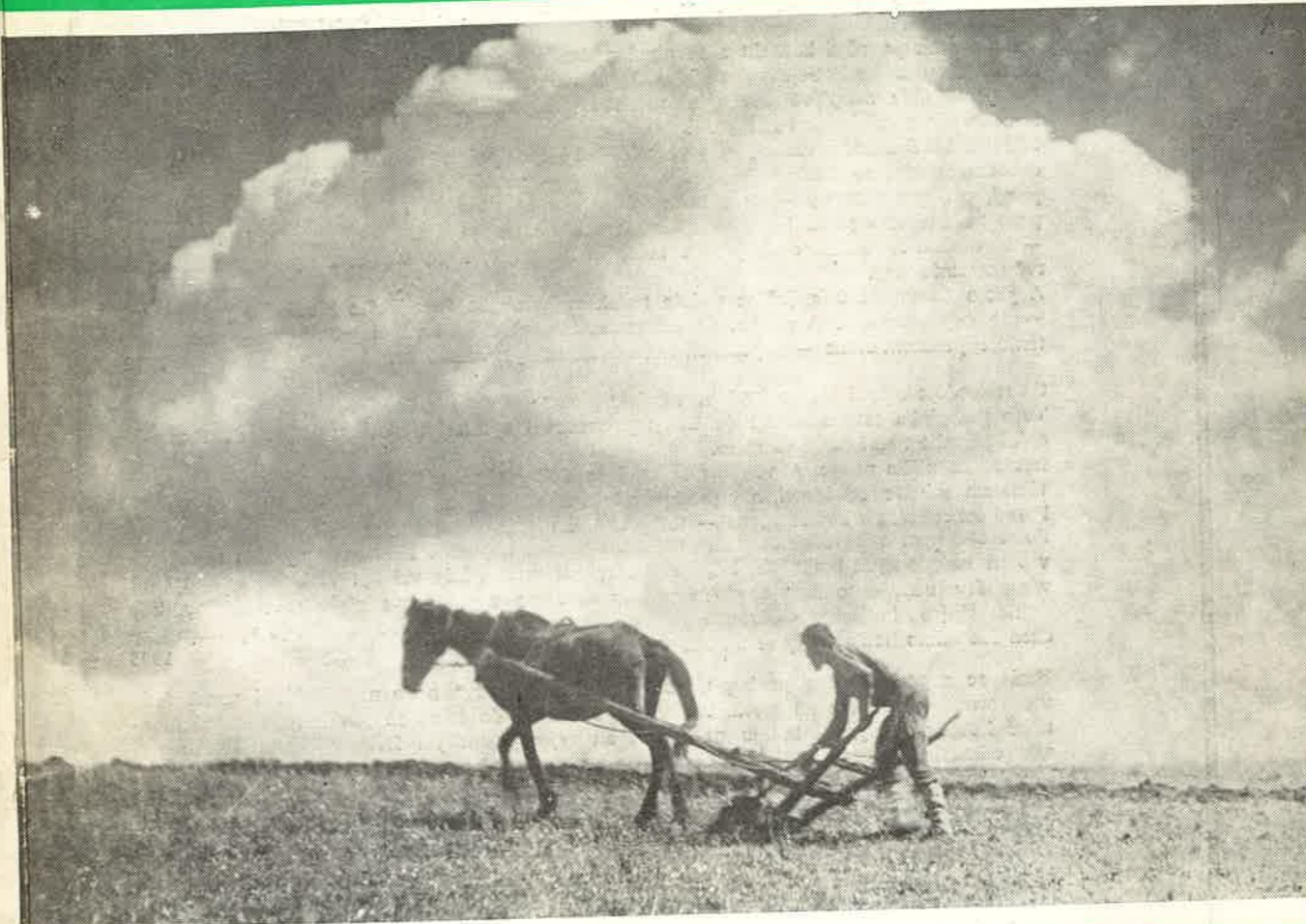


O DĚVČICU

PANORÁMA

2
1978

SBORNÍK FILMOVÝCH TEORETICKÝCH STATÍ



Z OBSAHU:

Únor 1948, mezník ve vývoji čs. kinematografie • K štruktúre filmového diela • ARS — film a jeho využitie • Príspevky k dejinám čs. kinematografie • Karol Plicka a jeho filmová tvorba • Dokumentarista Roman Karmen • Recenze • Glosy

8 Kčs

ČS
filmový
ústav