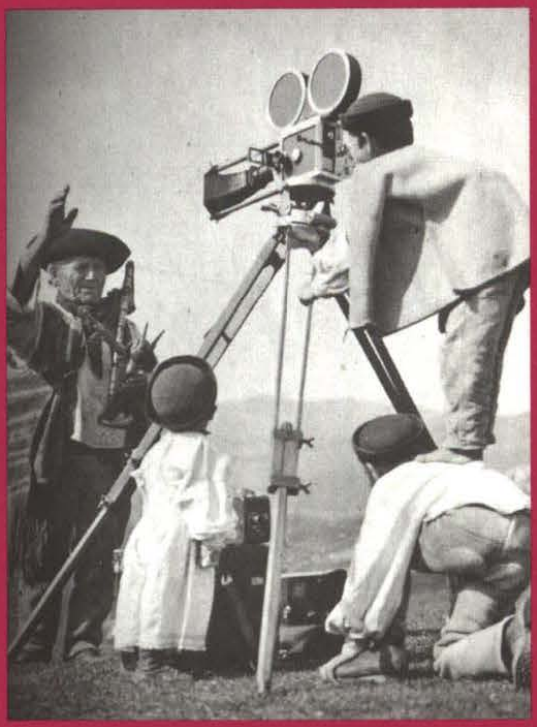
2
2009

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU



35029/2009/2-B.

2
2009

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY, AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 21 2009 Číslo / No. 2 (74)

TÉMA:

ČESKÝ NONFIKČNÍ FILM DO ROKU 1945

hostující editorka čísla: Lucie Česálková

OBSAH

Články

Pavel Krumpár: Počátky duálního televizního vysílání v České republice. Změny ve strategii České televize a hlavní příčiny úspěchu TV Nova v roce 1994 5

Lukáš Skupa: Celý svět tleská zestátněnému filmu. Kauza Sirény na MFF v Benátkách 1947 60

Články k tématu

Editorial 76

Karel Margry: Filmové týdeníky v okupovaném Československu. Karel Pečený a jeho společnost Aktualita 83

Lucie Česálková: Oběť ve státním zájmu. Kulturně-propagační dodatek a filmová politika 30. let 135

Jiří Horníček: Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti". Historie vzniku firmy. Její role v počátcích propagace Československa filmem 156

Rozhovor

Lucie Česálková: Příběhy z vlastního dvorečku. Rozhovor s Michaelem Renovem 171

Edice a materiály

Lucie Česálková: Obrazová kronika státu, továrny, rodiny i školy 178

Žánrové varianty českého předválečného nonfikčního filmu 185

Ad Fontes

Marcela Kalašová: Bratři Deglové s. r. o. (/1912/ 1918–1952 /1963/) 204

Tomáš Lachman: Aktualita k. s. (/1916/ 1937–1953) 207

Příběh fotografie

Eva Strusková: Antonín Vlas a jeho Favoritfilm 210

Obzor

Lucie Česálková: Meze hvězdnosti. Mediální obraz Tomáše G. Masaryka jako výzva teoriím filmové hvězdy 214

Projekty

Kateřina Svatoňová: Odpoutané obrazy. Archeologie virtuálního prostoru v českém mediálním umění 227

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 236

CONTENTS

Articles

Pavel Krumpár: The Beginnings of Dual Television Broadcasting in the Czech Republic. Changes in Czech Television's Strategy and the Main Causes of TV Nova's Success in 1994 5

Lukáš Skupa: The Whole World Applauds Nationalised Cinema. The Siren at the 1947 Venice Film Festival 60

Theme Articles

Editorial 76

Karel Margry: Newsreels in Nazi-occupied Czechoslovakia: Karel Peceny and His Newsreel Company Aktualita 83

Lucie Česálková: A Sacrifice in the Interests of the State: Propaganda and Film Policy in the 1930s 135

Jiří Horníček: The Bratři Deglové Company and "the First Moments of Czech Independence": The History of the Founding of the Company. Its Role in the Origins of Promoting Czechoslovakia in Film 156

Interview

Lucie Česálková: Tales from Our Backyard: An Interview with Michael Renov 171

Documents

Lucie Česálková: Image Chronicle of State, Factory, Family and School 178

Genre Variants of Czech Nonfiction Film before the WW II 185

Ad Fontes

Marcela Kalašová: Bratři Deglové s. r. o. (/1912/ 1918–1952 /1963/) 204

Tomáš Lachman: Aktualita k. s. (/1916/ 1937–1953) 207

Story of the Photography

Eva Strusková: Antonín Vlas and His Favoritfilm 210

Horizon

Lucie Česálková: Bounds of the Stardom: Media Image of Tomáš G. Masaryk as a Challenge for Theories of Film-star 214

Projects

Kateřina Svatoňová: Unbound Images: Archeology of Virtual Space in Czech Media Arts 227

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 236

104 094

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

10104094 *Národní filmový archiv*

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Články

POČÁTKY DUÁLNÍHO TELEVIZNÍHO VYSÍLÁNÍ V ČESKÉ REPUBLICE

Změny ve strategii České televize a hlavní příčiny úspěchu TV Nova v roce 1994

Pavel Krumpár

Úvod

Česká televize, která je v České republice médiem veřejné služby ze zákona, byla v roce 1994, po nástupu komerčních televizních stanic, konfrontována se zcela novou situací. Divák si rychle zvykl na svobodu volby mezi programy, resp. pořady veřejnoprávní a komerční televize, a na televizním trhu se začal rozvíjet konkurenční boj, který vyvolal zásadní změny v přístupu a strategii České televize. Nová situace si vyžádala nejen programová (skladební i formátová), ale také systémová a organizační opatření. Strategie hlavních aktérů tohoto mediálního souboje byly do značné míry ovlivněny osobnostmi, které v té době stály v jejich čele – a sice Ivo Mathém, generálním ředitelem ČT, a Vladimírem Železným, generálním ředitelem TV Nova.

Pokusím se najít odpověď na otázku, jakou strategii v této napjaté atmosféře mezi dvěma stěžejními subjekty duálního systému vysílání zvolila právě veřejnoprávní Česká televize a zda tato strategie korespondovala s posláním média veřejné služby. Vzhledem k tomu, že službu veřejnosti naplňuje Česká televize především tvorbou a šířením televizních programů,[1] zaměřím svou pozornost zejména na proměny vysílacího schématu a programové skladby.

Pro studium této problematiky není k dispozici mnoho veřejně dostupných odborných studií. Několik publikací se sice věnuje z různých úhlů pohledu historii Československé či České televize, ale jejich zaměření neodpovídá tématu ani časovému zařazení mé práce. Nedostatek studií, které by se na vědecké úrovni věnovaly programu a vysílání České televize ve zkoumaném období, mě proto přiměl zaměřit pozornost na výzkum unikátních primárních pramenů, které jsou přístupné v České televizi. Mezi tyto prameny řadím především interní předpisy, programové plány, interní informační bulletin ČT *INFO* a ročenky České televize. Spisové dokumenty jsou v České televizi uloženy v centrálním Spisovém archivu České televize.

1) Viz § 2 zákona č. 483/1991 Sbírky zákonů ČR, o České televizi, Praha. Ministerstvo vnitra České republiky.

Koncept média „veřejné služby"

Mediální analytik Milan Šmíd napsal, že „přídavné jméno veřejnoprávní, kterým označujeme v České republice Český rozhlas a Českou televizi, je převzaté z německé jazykové oblasti, kde öffentlich-rechtlich označuje právní formu vysílací organizace, nikoli náplň její činnosti".[2] Podle mého soudu ale není důležité, zda vysílatel je „veřejnoprávní", nýbrž zda vykonává či nevykonává „veřejnou službu". Podívejme se tedy nejprve, co zákon o České televizi vysílateli veřejné služby v České republice ukládá. Podle § 2 zákona č. 483/1991 Sb., o České televizi

> Česká televize poskytuje službu veřejnosti tvorbou a šířením televizních programů, popřípadě dalšího multimediálního obsahu a doplňkových služeb na celém území ČR [...]. Hlavními úkoly veřejné služby v oblasti televizního vysílání jsou zejména: a) poskytování objektivních, ověřených, ve svém celku vyvážených a všestranných informací pro svobodné vytváření názorů, b) přispívání k právnímu vědomí obyvatel ČR, c) vytváření a šíření programů a poskytování vyvážené nabídky pořadů pro všechny skupiny obyvatel se zřetelem na svobodu jejich náboženské víry a přesvědčení, kulturu, etnický nebo národnostní původ, národní totožnost, sociální původ, věk nebo pohlaví tak, aby tyto programy a pořady odrážely rozmanitost názorů a politických, náboženských, filozofických a uměleckých směrů, a to s cílem posílit vzájemné porozumění a toleranci a podporovat soudržnost pluralitní společnosti, d) rozvíjení kulturní identity obyvatel ČR včetně příslušníků národnostních nebo etnických menšin, e) výroba a vysílání zejména zpravodajských, publicistických, dokumentárních, uměleckých, dramatických, sportovních, zábavných a vzdělávacích pořadů a pořadů pro děti a mládež.[3]

Přestože se v posledních letech stále častěji ozývají hlasy, které volají po zanesení přesné a konkrétní definice veřejné služby do zákona o České televizi, doposud se tak nestalo a veřejná služba je předmětem častých diskusí a polemik o jejím smyslu, funkci a podstatě.[4] Britská BBC těmto nejasnostem předchází tím, že pravidelně zveřejňuje dokument *BBC Statements of Programme Policy*, v němž transparentně deklaruje britské veřejnosti své programové záměry na nadcházející období a především přijímá měřitelné závazky, pomocí nichž poté naplňuje veřejnou službu.
Nelze opomenout, že veřejnoprávní koncept vysílání nemá v České republice žádnou tradici – je z velké části převzatý ze zahraničí. V Německu jsou například vysílací organizace označovány „öffentlich-rechtliche Anstalten", tj. instituce veřejného práva, zatímco v anglosaské oblasti jsou to organizace veřejné služby (BBC je např. „public ser-

2) Milan Š m í d, *Média, internet, TV Nova a já*. Praha: nakladatelství ISV 2000, s. 8.
3) Zákon č. 483/1991 Sbírky zákonů ČR, o České televizi, Praha, 1991. Ministerstvo vnitra České republiky, § 2.
4) Za vrcholy těchto diskusí lze mj. označit seminář *Veřejná služba ve veřejnoprávních médiích*, který zorganizovala v Českém Krumlově ve dnech 8. a 9. listopadu 2002 spol. Česká média ve spolupráci s Vysokou školou J. A. Komenského Praha a s podporou České televize, TV Nova a TV Prima, či *Seminář k problematice médií veřejné služby*, který se pod záštitou předsedy Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR Lubomíra Zaorálka uskutečnil dne 3. 2. 2004 v budově Poslanecké sněmovny PČR.

vice broadcaster"). A je to právě Velká Británie, kde koncept média veřejné služby spatřil světlo světa.[5] Není tedy náhodou, že britská BBC je do dnešních dnů v řadě ohledů vzorem pro evropské televizní vysílatele veřejné služby, Českou televizi z tohoto výčtu nevyjímaje.[6]

Není mnoho těch, kteří by zpochybňovali fakt, že televizní vysílatel veřejné služby tvoří nezastupitelnou součást systému svobodných a nezávislých médií v demokratické společnosti. Ne náhodou otevíral v roce 2000 tehdejší generální ředitel ČT Dušan Chmelíček sborník textů k diskusi o roli televize veřejné služby v české společnosti na počátku 21. století větou: „Jedno spojuje všechny názory zde vyjádřené: víra v potřebnost televize veřejné služby".[7] Daleko více pochybností se však objevuje v otázkách kritérií hodnocení média veřejné služby. Je pro veřejnoprávního vysílatele klíčová sledovanost, nebo kvalita – a nebo obojí? Přestože je sledovanost především kritériem hodnocení komerčních vysílatelů, nezřídka se jako důkaz špatné práce České televize využívaly při hodnocení v rámci výroční zprávy Rady ČT i výsledky měření sledovanosti. Jako příklad lze uvést následující citaci z Výroční zprávy o činnosti ČT v roce 2002:

> Rada dále konstatovala, že ve sledovaném období, tj. 1. pololetí 2002 ČT svým programem zákonné povinnosti sice naplnila, ale v obecném vývoji sledovanosti se neprojevily pozitivní trendy. [...] Rada požádala GŘ o přijetí opatření k optimalizaci programové nabídky a sledovanosti ČT [...].[8]

Tento latentní tlak vedl k tomu, že Česká televize na konci 90. let 20. století a na počátku 21. století částečně podlehla lákání zvýšit procenta sledovanosti přejímáním metod práce komerční televize v programu i např. ve zpravodajství, včetně napodobování jejích vnějších formálních prvků. Lucie Samcová ve své absolventské práci v této souvislosti uvádí: „Programové vedení rozhodlo, že Česká televize bude muset učinit krok směrem ke komerci. [...] Snaha o diváckou atraktivnost se do jisté míry projevila i ve změně programových znělek a znělky hlavních zpravodajských pořadů".[9]

Shodou okolností se v Praze v termínu od 7. do 8. listopadu 1994 konala ministerská konference Rady Evropy o médiích, jejímž výstupem byl mj. dokument *Budoucnost vysílání veřejné služby*. V tomto i v řadě dalších dokumentů se opakuje stále stejná myšlenka: existence vysílání veřejné služby má bezprostřední vazbu na demokratické, sociální a kulturní potřeby každé společnosti, a navíc toto vysílání přispívá k mediální pluralitě v daných zemích.[10] Vysílání veřejné služby nadto vychází z evropské kulturní tradice a evropské státy sdružené v Evropské unii jej jednoznačně podporují.

---

5) Britská BBC také zahájila jako první stanice na světě pravidelné televizní vysílání dne 2. 11. 1936.

6) Autor v rozhovoru s Nikolajem Savickým, 18. 1. 2007.

7) Dušan Chmelíček, úvodní slovo generálního ředitele ČT. In: Česká televize (eds.), *Česká televize: věc veřejná*. Praha: Česká televize, Public Relations & Promotion 2000, s. 3.

8) Rada České televize, *Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2002*. Praha: Rada České televize 2003, s. 107.

9) Lucie S a m c o v á, *Proměny programového schématu České televize v letech 1992–1999*. Absolventská práce. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky 2003, s. 20–21.

10) Srov. např. Katarína B í l k o v á – Jana S o p r o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT 1994, s. 68–78.

Za zmínku stojí rovněž kritéria pro členství v Evropské vysílací unii (dále jen „EBU"), která sdružuje evropské vysílatele veřejné služby. Dle článku 3, § 3 Statutu EBU musí:

> a) program členské televize být dostupný v dostatečné kvalitě v podstatě všem domácnostem daného státu, b) členská televize vysílat rozmanitý a ve svém celku vyvážený program pro všechny části populace, včetně přiměřeného podílu pořadů odpovídajícímu minoritním zájmům různých částí populace bez ohledu na poměr programových nákladů ve vztahu ke sledovanosti a je vázána povinností plnit tyto požadavky, c) televizní stanice sama vyrábět nebo nechávat produkovat pod svým redakčním řízením podstatnou část svých vysílacích programů.[11]

Česká televize je členem tohoto mezinárodního sdružení vysílatelů veřejné služby od 1. ledna 1993.[12] Zjednodušeně lze tedy koncepci veřejné služby postavit na dvou základních pilířích: poskytování objektivních, vyvážených a všestranných informací a utváření původní audiovizuální kultury. Česká televize se od počátku své existence hlásí k tradici veřejné služby, pro kterou není vysílání pouze obchodním podnikáním, ale také šířením kulturního obsahu, který může ovlivňovat veřejné mínění a působit na utváření hodnot ve společnosti.

Vznik média veřejné služby v České republice

Nepochybně nejvýznamnější kapitolou televizní historie v českých zemích je proměna televize ve službách státu v televizi, která slouží veřejnosti. K tomuto významnému kroku došlo v roce 1992. Záměr byl přitom naprosto zřejmý – zajistit, aby vysílání bylo více službou veřejnosti než nástrojem vládnoucí moci.
Před přijetím zákonů, které tuto proměnu umožnily,[13] byl v platnosti zákon č. 18/1964 Sb., o Československé televizi (dále jen „ČST"), ze dne 31. ledna 1964. Podle § 5 tohoto zákona odpovídal ústřední ředitel ČST do roku 1967 přímo vládě, která jej zároveň jmenovala a odvolávala z funkce. Od roku 1967 ústřední ředitel podléhal podle zákona č. 1/1967 Sb. ministrovi kultury a informací, který navrhoval vládě jeho jmenování a odvolání z funkce. Toto zařazení Československé televize přirozeně umožňovalo politikům přímo zasahovat do chodu instituce. Vliv Komunistické strany Československa je jasně patrný zejména z § 1, podle něhož „Československá televize svou činností založenou na politice Komunistické strany Československa provádí masově politickou

11) European Broadcasting Union, *Membership conditions* [cit. 29. 4. 2007]. Dostupné z <http://www.ebu.ch/departments/legal/activities/leg_membership.php#regulation>. Česká televize je členem tohoto mezinárodního sdružení vysílatelů veřejné služby od 1. ledna 1993. Viz např. Katarína B í l k o v á – Jana S o p r o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT 1994, s. 9.

12) Viz např. Katarína B í l k o v á – Jana S o p r o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT 1994, s. 9.

13) Konkrétně se jednalo o zákon č. 468/1991 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání, a zákon č. 483/1991 Sb., o České televizi, jímž byla zřízena Česká televize jako televizní služba veřejnosti.

a výchovnou práci, podporuje tvůrčí iniciativu lidu a přispívá k dovršení kulturní revoluce".[14] Detailněji se úloze Komunistické strany Československa v Československé televizi věnuje Jarmila Cysařová, která mimo jiné uvádí:

> Vedoucí funkce v televizi, od ústředního ředitele a jeho náměstků až po vedoucí zvuku, střihu a další, podléhaly kádrovému pořádku ÚV KSČ. Usnesení ÚV KSČ z roku 1960 kritizovalo televizní program a ČST přikázalo, aby pracovala výhradně v komunistickém duchu. Tuto podřízenost televize komunistické straně následně stvrdil zákon o Československé televizi z 31. ledna 1964.[15]

Oproti současnému stavu měla navíc ČST jako samostatná ústřední organizace výhradní oprávnění vytvářet televizní programy na území našeho státu, tj. byla jediným subjektem, který byl oprávněn provozovat televizní vysílání. Výše citovaný § 1 a výhradnost vysílání ČST patřily mezi první zrušená ustanovení zákona č. 18/1964 Sb. Stalo se tak zákonem č. 468/1991 Sb. ze dne 30. října 1991. Československá televize pak byla zrušena k datu 31. prosince 1992 zákonem č. 597/1992 Sb. ze dne 2. prosince 1992. Stejným zákonem byl zrušen rovněž zákon č. 18/1964 Sb., o Československé televizi.
Česká televize jako instituce veřejné služby nevznikla ze dne na den, ale vyvíjela se postupně v rámci procesu zásadních přeměn politického systému, které byly nastartovány po listopadu 1989. V oblasti rozhlasového a televizního vysílání se po roce 1989 objevily tři zásadní úkoly: „1) demonopolizovat rozhlasové a televizní vysílání, 2) federalizovat stávající centralistický systém organizace vysílání, 3) přeměnit státní organizace Československého rozhlasu a Československé televize v moderní nezávislé vysílací instituce veřejné služby".[16] Jasný signál zazněl již v roce 1990, kdy při projednávání programového prohlášení uložilo usnesení Federálního shromáždění č. 33/1990 vládě, aby znemožnila monopolizaci sdělovacích prostředků a podnikla legislativní kroky k zajištění jejich plurality a nezávislosti.
Nezadržitelnost tohoto vývoje dokládá rovněž odpověď místopředsedy vlády ČSFR Josefa Mikloška ze dne 6. září 1991 na interpelaci podanou skupinou poslanců Federálního shromáždění na 16. společné schůzi Sněmovny lidu a Sněmovny národů ve věci personálních a systémových změn v oblasti sdělovacích prostředků a rozhlasového a televizního vysílání. Poslanci mj. poukazovali na zdlouhavost legislativního procesu,[17] který by umožnil vytvoření zákonného rámce nezbytného pro vznik pluralitního demokratického systému vysílání na území ČSFR a nezávislost sdělovacích prostředků, a motivaci spatřovali ve snaze vlády ČSFR udržet monopol státu. Mikloško připustil potřebu razantní změny celého fungování státních sdělovacích prostředků a vytvoření demokratického modelu vysílání. Podle názoru tehdejšího místopředsedy vlády bylo nutné změnit posta-

14) Zákon č. 18/1964 Sbírky zákonů ČSSR, o Československé televizi, Praha, 1964. Národní shromáždění ČSSR, § 1.
15) Jarmila C y s a ř o v á, *Padesát let televize: dlouhá cesta k nezávislosti* [cit. 2. 6. 2007]. Dostupné z <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=033&clanek=030304>.
16) Milan Š m í d, Desetiletí České televize. In: Jiří P i t t e r m a n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), *(Prvních) 10 let České televize.* Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 9.
17) Konkrétně poslanci kritizovali zdlouhavý proces přijímání zákona o rozhlasovém a televizním vysílání.

vení a charakter sdělovacích prostředků dosud státních ve veřejnoprávní a doplnit jejich činnost působením soukromých rozhlasových a televizních stanic, tj. zavést konkurenční prostředí duálního vysílacího systému. Tyto kroky považoval za nezbytné podmínky zřízení skutečně demokratických sdělovacích prostředků v naší zemi.
O zřízení České televize se poprvé zmiňuje zákon č. 136 ze dne 20. března 1991, o rozdělení působnosti mezi Českou a Slovenskou Federativní Republikou a Českou republikou a Slovenskou republikou ve věcech tisku a jiných informačních prostředků. V § 4 tohoto zákona je konkrétně uvedeno:

> Československý rozhlas, Československá televize a Československá tisková kancelář provedou do tří měsíců ode dne zřízení Českého rozhlasu a České televize, Slovenského rozhlasu a Slovenské televize a Československé tiskové kanceláře České republiky a Československé tiskové kanceláře Slovenské republiky rozdělení a převod majetku a vypořádání jiných právních poměrů majetkové povahy.[18]

První krok ke konci centralizovaného televizního vysílání Československé televize učinila Slovenská národní rada, která již 24. května 1991 schválila zákon o Slovenské televizi. Česká národní rada tak byla nucena reagovat na tento krok a přistoupit k urychlené přípravě zákona o České televizi. Samostatná Slovenská televize vzniká dne 1. července 1991 na základě výše zmiňovaného zákona č. 254/1991 Sb., o Slovenskej televízii. Česká národní rada schválila zákon o České televizi č. 483/1991 Sb. dne 7. listopadu 1991. Česká televize vzniká jako vysílací organizace veřejné služby k datu 1. ledna 1992 s tím, že byla ustanovena jako na státu nezávislá instituce, jejíž programové poslání, struktura, financování a kontrola odpovídaly standardním modelům evropských demokracií. Jak vyplynulo z vyjádření přímých účastníků přípravných jednání o vzniku České televize, hlavním vzorem pro nastavení struktury a fungování média veřejné služby v České republice byla britská televize veřejné služby BBC. Z hlediska systémového je nezávislost média veřejné služby na státu v České republice problematická pouze v otázce financování, kdy měsíční výši televizního poplatku stanoví zákon o rozhlasových a televizních poplatcích, tj. o navýšení televizního poplatku rozhodují zákonodárci. Vzhledem k tomu, že zákon neobsahuje inflační doložku, dochází tak logicky k tomu, že se postupem času rozevírají existenční nůžky mezi nákladovou a výnosovou částí rozpočtu České televize. Výrobní a provozní náklady přirozeně rostou, zatímco výše poplatku stagnuje. V této napjaté atmosféře pak může být oslabena stabilita a nezávislost média veřejné služby, které je přímo závislé na rozhodnutí poslanců.
K významným legislativním změnám dochází v roce 1993, kdy zákon č. 483/1991 Sb. snížil České televizi od 1. ledna 1993 limit vysílané reklamy ze tří procent na jedno procento celkového vysílacího času ČT1 a ČT2 a zákon č. 36/1993 Sb. jí v zájmu názorové plurality uložil, aby po dobu trvání svého vysílacího monopolu vysílala na prvním a na druhém programu dvě nezávislá a navzájem si konkurující zpravodajství. Zatímco druhá

18) Zákon č. 136/1991 Sb., o rozdělení působnosti mezi Českou a Slovenskou Federativní Republikou a Českou republikou a Slovenskou republikou ve věcech tisku a jiných informačních prostředků, Praha, 1991. Federální shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky, § 4.

zákonná úprava směřuje k poskytování vyváženého a objektivního zpravodajského servisu občanům naší země, první připravuje půdu pro nástup komerčních vysílatelů. Byl vytvořen prostor na televizním reklamním trhu pro vznik a životaschopnost nových subjektů, které budou financovány pouze jednozdrojově – a sice z reklamních výnosů.

Česká televize v návaznosti na výše uvedené změny skutečně od 1. ledna 1993 omezuje reklamu na jedno procento s tím, že reklamní bloky přesouvá do divácky nejatraktivnějších časů tak, aby maximalizovala své příjmy z této obchodní činnosti. Pravidelně jsou nasazovány pětiminutové reklamní bloky před a po hlavní zpravodajské relaci UDÁLOSTI v 19.25 hod. a ve 20.00 hod. na ČT1. Reklamě se nevyhne ani program ČT2, na němž se reklamní bloky vyskytují rovněž především v hlavním vysílacím čase. Paradoxně je v roce 1993 více reklamních bloků otevíráno na programu ČT2 než na programu ČT1. Dne 12. června 1993 je kupříkladu na programu ČT2 otevřeno celkem osm reklamních bloků a na ČT1 pouze dva. Zatímco v roce 1992 činily výnosy z reklamy 488 399 tis. Kč při limitu tří procent denního vysílacího času na okruzích ČTV a OK3, v roce 1993 dosahují výnosy do výše 1 331 217 tis. Kč při limitu jednoho procenta denního vysílacího času na ČT1 a ČT2 a sedmi procent na ČT3.[19]

Obdobně jako v případě reklamy i druhou legislativní změnu Česká televize bezezbytku naplnila. V návaznosti na zadání zákona č. 36/1993 Sb. byla vytvořena instituce intendanta zpravodajství a publicistiky pro okruh ČT2 s cílem nepřipustit monopolní televizní zpravodajství. Intendanta vybírala v prvních dnech roku 1993 Rada ČT pod vedením předsedy Jiřího Grygara, jak jí ukládal zákon ČNR o některých opatřeních v oblasti rozhlasového a televizního vysílání z 22. prosince 1992, jenž nabyl účinnosti dne 30. prosince 1992.[20] Dne 18. ledna 1993 zvolila Rada ČT intendantem Ing. Jana Šterna (s nástupem od 1. února 1993) s tím, že intendant bude odpovědný přímo Radě ČT, a nikoli generálnímu řediteli ČT, a ponese odpovědnost za zpravodajské a publicistické pořady na programu ČT2 do doby privatizace kanálu F1 (tedy nejpozději do 4. února 1994). Názory na zřízení této pozice byly různé. Tehdejší generální ředitel ČT Ivo Mathé v této souvislosti uvedl, že si instituce intendanta vybaveného samostatnými pravomocemi vyžádala značně nákladné a nepříliš systémové rozhodnutí vyrábět „dvojí" zpravodajství.[21] Opačný názor zastávala Rada ČT, která v roce 1993 věnovala právě situaci ve zpravodajství zvýšenou pozornost – v průběhu prvního pololetí roku 1993 si vyžádala celkem 12 analýz zpravodajství a několikrát se kriticky vyjádřila k jeho profesionální úrovni.[22] Výstupem z této činnosti Rady ČT byla *Zpráva o stavu zpravodajských a publicistických pořadů ČT*, kterou Rada ČT odevzdala Parlamentu České republiky dne 30. listopadu 1993.

Výsledkem odděleného fungování redakce zpravodajství České televize pod vedením šéfredaktora Petra Studenovského a nezávislé skupiny redaktorů, kteří vytvořili k datu

19) Zdroj: Jiří P i t t e r m a n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), *(Prvních) 10 let České televize.* Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002.

20) Srov. např. Katarína B í l k o v á – Jana S o p r o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993.* Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT 1994, s. 23–24.

21) Tamtéž, s. 17–18.

22) Tamtéž, s. 23–24.

1. února 1993 v čele s intendantem Janem Šternem redakci zpravodajství ČT2, bylo následující rozdělení zpravodajských relací České televize:

- **ČT1:** hlavní zpravodajský pořad UDÁLOSTI v tradiční délce 30 minut od 19.30 hod., analytický zpravodajský pořad UDÁLOSTI, KOMENTÁŘE v délce 30 min. od 22.05 hod.;
- **ČT2:** zpravodajský pořad DENÍK v délce 15 min. od 19.00 hod., pořad komentovaného zpravodajství DENÍK PLUS v délce 30 min. od 21.30 hod.

Přestože byly podle pamětníků především zpočátku vztahy mezi redakcemi ČT1 a ČT2 napjaté, brzy se podařilo toto nežádoucí napětí odstranit a obě redakce zdravě soutěžily o co možná nejprofesionálnější podobu zpravodajství.[23] Vzájemná konkurence se tak stala tou nejlepší motivací pro neustálé vylepšování obou zpravodajství a zároveň zcela naplnila představy zákonodárců – na ČT2 vzniklo paralelní nezávislé zpravodajství, doplňující a zároveň konkurující zpravodajství na ČT1. Intendant Jan Štern ukončil svou činnost v České televizi den před spuštěním TV Nova 3. února 1994.

Programový profil České televize v roce 1993

Abychom mohli vyhodnocovat a blíže analyzovat změny v chování a přístupu České televize po nástupu komerčních vysílatelů, musíme se nejprve zaměřit na období, které této změně bezprostředně předcházelo – tedy na rok 1993.
V roce 1993 dochází z hlediska programového schématu České televize k jasnému vyprofilování a vymezení programů ČT1 a ČT2. Nikolaj Savický v této souvislosti uvedl: „Právě od roku 1993 je ČT1 primárně kanál určený co nejširší divácké veřejnosti, plnící základní a rekreativní funkce, zatímco ČT2 je alternativním programem, který je určený spíše menšinám volbou či osudem".[24] Program ČT2 tak představuje bezprostřední službu národnostním, etnickým, kulturním, názorovým a zájmovým menšinám, stejně jako smyslově a tělesně postiženým, seniorům a dalším ohroženým skupinám obyvatel. Hlavním cílem skladby tohoto programu je prolomit stereotypy chování příslušníků většinové společnosti vůči jednolitým minoritám.
Přes různé dílčí obměny přetrvává tato základní charakteristika obou programů České televize dodnes. Ke změnám dojde zřejmě až po přechodu do prostředí digitálního televizního vysílání, kdy bude nutné přejít z horizontálního programování, které je charakteristické pro dnešní plnoformátové stanice zaměřené na nejširší diváckou obec, na programování vertikální, které naopak uplatňují specializované televizní stanice,[25] zaměřené na vybranou konkrétní cílovou skupinu diváků (např. na sportovní fanoušky, milovníky hudby či dětského diváka). Současné vedení České televize ve svých strategických plánech na období 2008–2012 definuje cílovou programovou strukturu jako je-

23) Autor v rozhovoru s Václavem Kvasničkou, 10. 4. 2007.
24) Autor v rozhovoru s Nikolajem Savickým, 18. 1. 2007.
25) Typickým představitelem specializované televizní stanice je na české mediální scéně hudební televize Óčko, zaměřená na mladé publikum do cca 25 let.

den plnoformátový celoplošný program a tři specializované programy, které budou především monotematické (zpravodajství, sport atd.).

Vraťme se však k zastoupení jednotlivých programových typů v roce 1993 ve vysílání České televize. Největší podíl na vysílání v roce 1993 měla podle sociologického výzkumu ČT dramatická tvorba, která tvořila 21,4 procent vysílání (celkem 2851 hodin). Mimo jiné je v tomto roce uvedeno celkem 16 velkých a 8 malých původních pohádek, 2 dětské seriály a 36 původních inscenací. Profilová vysílací okna[26] dramatické tvorby byla umístěna do středečního (rodinný seriál na ČT1 od 20.00 hod.; mj. je v tomto okně premiérově uveden čtyřdílný televizní film PŘÍTELKYNĚ Z DOMU SMUTKU režiséra Hynka Bočana), čtvrtečního (původní dramatická tvorba od 20.00 hod. na ČT1; např. komorní televizní hra KADEŘ KRÁLOVNY BERENIKÉ v režii Oldřicha Daňka) a sobotního večera (zahraniční filmy cca od 21.30 hod. na ČT1; mj. americký snímek VZPOMÍNKY NA AFRIKU režiséra Sydneyho Pollacka). Z hlediska divácného zájmu dominují celovečerní hrané filmy: HŘÍŠNÝ TANEC (USA, 86 procent TVR), JAK BÁSNÍKŮM CHUTNÁ ŽIVOT (ČR, 85 procent TVR) a JAK BÁSNÍCI PŘICHÁZEJÍ O ILUZE (ČR, 82 procent TVR). Druhým programovým segmentem z hlediska divácké oblíbenosti jsou převzaté a původní seriály: SEVER A JIH (USA, 83 procent TVR), NÁVRAT DO RÁJE (AUS, 74 procent TVR) a ARABELA SE VRACÍ (ČR, 74 procent TVR). Největší diváckou spokojenost z dramatické tvorby vykazují pohádky TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU (ČR) s koeficientem spokojenosti 8,8 a PRINC A VEČERNICE (ČR) s koeficientem 8,1.[27]

Druhým programovým typem v pořadí za dramatickou tvorbou bylo zpravodajství s podílem na vysílání 18,7 procent (celkem 2089 hodin). Pevná časová pásma určená pro zpravodajské relace byla ukotvena v 19.30 hod. na programu ČT1, kde byly vysílány UDÁLOSTI, a ve 22.00 hod. rovněž na ČT1, kde divák pravidelně nacházel UDÁLOSTI, KOMENTÁŘE. Na programu ČT2 se v průběhu roku vyprofilovaly dva další zpravodajské pořady – v 19.00 hod. patnáctiminutový DENÍK a ve 21.30 hod. třicetiminutový DENÍK PLUS. Zpravodajský servis doplňovaly ZPRÁVY vysílané na ČT1 průběžně každý všední den.[28] Tradičně nejsledovanější zpravodajskou relací byly UDÁLOSTI na ČT1 s průměrným podílem na publiku 63 procent TVR a koeficientem spokojenosti 5,4.[29]

Za zpravodajstvím následují publicistika (14,9 procent a 1978 hodin), hudebně zábavné pořady (8,8 procent a 1175 hodin) a dokumentaristika (7,7 procent a 1028 hodin). Je překvapivé, že se divácký zájem u těchto programových typů soustředil na zahraniční převzatou tvorbu. V žebříčku sledovanosti se na prvním místě umístil americký dokumentární snímek TAJEMSTVÍ PYRAMID (57 procent TVR), následovaný dokumentárním cyklem Velké Británie ZÁHADY SVĚTA (52 procent TVR) a pěti americkými portréty slavných žen LEGENDY LÁSKY (51 procent TVR). Původní česká tvorba obsadila až sedmou příčku díky rozsáhlému projektu nezávislé filmové a televizní společnosti Febio GEN – 100 ČE-

26) Profilovým vysílacím oknem je zde míněn pravidelný vysílací čas České televize se stabilní diváckou základnou, do něhož je opakovaně umisťován tentýž typ pořadu.

27) Data poskytlo oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT (analýzy sledovanosti a divácké spokojenosti, statistické přehledy odvysílaných pořadů a podílů jednotlivých programových segmentů na celkové vysílací ploše).

28) Zprávy byly zpravidla vysílány vždy v 9.00 hod., 14.00 hod., 18.00 hod. a ve 24.00 hod.

29) Data poskytlo oddělení Výzkum programu a auditoria ČT (analýzy sledovanosti a divácké spokojenosti).

Tab. č. 1. Žebříček pořadů s nejvyšším koeficientem spokojenosti v roce 1993[30]

	Název pořadu	Koeficient spokojenosti	Sledovanost dle DKV (%)	Datum a čas odvysílání
1.	Silvestry Vladimíra Menšíka	9,0	39,6	31. 12., 22:00
2.	Tři oříšky pro popelku	8,8	70,3	24. 12., 10:00
3.	Ve společnosti velryb (1)	8,4	8,7	25. 12., 13:01
4.	O krtkovi	8,1	13,7	11., 12. měsíc
5.	Kufr	8,1	75,4	31. 12., 19:06
6.	Princ a Večernice	8,1	45,8	29. 12., 9:06
7.	Videobox 93	8,1	7,2	22. 12., 14:20

Tab. č. 2. Žebříček nejsledovanějších pořadů v roce 1993[31]

	Název pořadu	Sledovanost dle DKV (%)	Datum a čas odvysílání
1.	Videostop	87,4	3. 1., 20:05
2.	Videostop	86,9	28. 3., 20:05
3.	Hříšný tanec	86,3	2. 1., 20:05
4.	Sever a Jih (24. epizoda)	85,8	14. 2., 20:45
5.	Kufr	85,5	14. 2., 20:05
6.	Videostop	84,9	10. 10., 20:07
7.	Jak básníkům chutná život	84,9	6. 7., 20:06

30) Zdroj: data poskytlo oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT dne 22. 1. 2007. Úroveň spokojenosti s pořady byla získána Denním kontinuálním výzkumem. Koeficient spokojenosti nabývá hodnot – 10 až + 10.

31) Zdroj: data poskytlo oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT dne 22. 1. 2007. Sledovanost pořadů byla získána Denním kontinuálním výzkumem ČT. Peoplemetrové projekty jsou realizovány až od 1. 6. 1997.

CHŮ DNEŠKA (40 procent TVR). V této kategorii považuji za profilový pořad České televize právě dokumentární cyklus GEN, který začal od prvních lednových dnů 1993 uvádět federální program Československé televize v pondělním hlavním vysílacím čase. GEN ve své první sérii v letech 1993 a 1994 zaznamenával v krátkých portrétech STO ČECHŮ DNEŠKA elitu národa, o které se před rokem 1989 často nesmělo mluvit. Zároveň se stal společenským fenoménem a nejsledovanějším původním dokumentárním cyklem celých devadesátých let.

Za dokumentaristikou následují zábavné pořady (5,2 procent TVR a 688 hodin), které tradičně strhávají diváckou pozornost a tvoří základní stavební kameny především víkendových hlavních vysílacích časů. Mezi ty nejpopulárnější v roce 1993 patřily především VIDEOSTOP (13 dílů, 80 procent TVR), KUFR (14 dílů, 79 procent TVR) a TUTOVKA (13 dílů, 75 procent TVR). Z hlediska programových trendů stojí za povšimnutí, že jednorázová velká událost typu VYHLÁŠENÍ ANKETY TÝTÝ zůstala s podílem 71 procent TVR až za výše uvedenými zábavnými cykly.

Menšinovými z hlediska zastoupení ve vysílání České televize jsou sportovní (5,0 procent TVR a 660 hodin), vzdělávací (2,2 procenta TVR a 290 hodin) a hudební pořady (3,2 procenta TVR a 424 hodin). Z této skupiny pořadů, které jsou zpravidla nasazovány na programu ČT2, se pravidelně těší značné divácké pozornosti sportovní přenosy. V roce 1993 se mezi nejsledovanější události zařadilo Mistrovství světa v ledním hokeji, když např. utkání Česká republika – Kanada sledují více než 3 milióny diváků (42 procent TVR).

Česká televize, na rozdíl od komerčních stanic v následujícím období, vždy upřednostňovala vlastní pořady před pořady převzatými ze zahraničí. Nejinak tomu bylo i v roce 1993, kdy vlastní tvorba představovala 70,7 procent vysílání, zatímco převzaté pořady pouze 29,3 procent. Stejně tak převažují premiérové tituly (53,4 procent) nad reprízami (46,6 procent).[32]

Vrátíme-li se k § 2 zákona č. 483/1991 Sb., o České televizi, a k hlavním úkolům televize veřejné služby, mezi které patří podle písmene e) „výroba a vysílání zejména zpravodajských, publicistických, dokumentárních, uměleckých, dramatických, sportovních, zábavných a vzdělávacích pořadů a pořadů pro děti a mládež“,[33] pak lze rok 1993 alespoň z hlediska kvantitativního a proporčního zastoupení jednotlivých programových typů označit z pohledu zákona za vyhovující.

Nástup komerčních televizních stanic na našem území

Především obavy před příliš dominantním postavením České televize vedly naše zákonodárce k tomu, že se snažili vytvořit co nejpříznivější podmínky pro nástup komerčních televizí na náš trh. Jednoznačnost tohoto zadání potvrzuje rovněž *Výroční zpráva Rady*

32) Data poskytlo oddělení Výzkum programu a auditoria ČT (statistické přehledy podílů jednotlivých programových segmentů na celkové vysílací ploše).

33) Viz § 2 zákona č. 483/1991 Sbírky zákonů ČR, o České televizi, Praha. Ministerstvo vnitra České republiky.

České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání za rok 1993, v níž je konkrétně uvedeno:

> Ve sledovaném období byla prioritou Rady licenční činnost garantující pluralitu masmédií, svobodu projevu, volný tok informací a uspokojení rozmanitého vkusu diváků a posluchačů. [...] Na základě analýzy stavu vysílání v České republice Rada dospěla k přesvědčení a považuje si za čest oznámit Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR a veřejnosti, že Česká republika zahájením vysílání celoplošných soukromých rozhlasových stanic a celoplošné stanice televizní završila úvodní etapu demokratické reformy vysílání. Stala se tak první postkomunistickou zemí, která [...] postupně a důsledně realizuje duální systém vysílání.[34]

Ale vraťme se na samotný počátek. Federální shromáždění přijalo dne 30. října 1991 zákon č. 468/91 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání, který demonopolizoval televizní scénu, umožnil vysílání soukromým subjektům na základě udělování licence, definoval provozovatele ze zákona a jejich povinnosti a oprávnění a položil základy nového duálního systému vysílání, jehož podstata spočívá ve vyvážené koexistenci veřejnoprávního a soukromého vysílacího sektoru.
První náznak soukromého televizního vysílání se objevil několik let před nástupem TV Nova na 3. programu Československé televize OK3, který vysílal na základě usnesení vlády ČSFR č. 39 ze dne 13. dubna 1990 na frekvencích uvolněných po odchodu sovětských okupačních vojsk[35] od 14. května 1990 do 1. ledna 1993, kdy jej nahradil program ČT3. Základem dramaturgie programu OK3 byly převzaté pořady zahraničních televizí a záhy také regionální okna, v nichž mezi 18. a 19. hodinou vysílaly od 2. dubna 1991 první soukromé televize na našem území. Tyto malé „televizní stanice" vznikaly velmi progresivně ve všech větších městech České republiky. Bývalý místopředseda Rady pro rozhlasové a televizní vysílání Petr Štěpánek k tomu podotýká: „Kupříkladu ve Východočeském kraji vysílala vždy v pondělí, ve středu a v pátek spol. Videopuls Martina Kindernaye a Václava Patky, zatímco v úterý a ve čtvrtek spol. RTR Intes".[36] V programových průvodcích se regionální vysílání objevovalo pod názvy HODINA REZERVOVANÁ PRO REGIONY nebo REGIONÁLNÍ PROGRAM (ALTERNATIVNÍ VYSÍLÁNÍ NA MÍSTNÍM OKRUHU). Tento typ spolupráce však brzy naráží na legislativní komplikace, kdy Česká televize nemůže nést plnou odpovědnost za vysílání a programovou skladbu, kterou připravuje externí subjekt. Česká televize sice zpočátku tuto kontrolní funkci řeší ustanovením tzv. garantů regionálního vysílání, kteří byli nominováni většinou z řad regionálních zpravodajů České televize a kteří dohlíželi na regionální vysílání tohoto typu, ale brzy toto vysílání zcela zrušila.[37] Poslední vysílání se uskutečnilo dne 30. prosince 1992. Pro úplnost je

34) Rada České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání, *Zpráva o stavu vysílání a o činnosti Rady České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání.* Praha: Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky 1994.
35) Na těchto frekvencích byl dle usnesení vlády ČSFR č. 5/1984 původně šířen ústřední program sovětské televize.
36) Petr Š t ě p á n e k, *Válka o Novu aneb Podvod za 10 miliard.* Praha: Formát 2005, s. 12.
37) Tamtéž.

nutné dodat, že se v obdobné podobě tzv. regionálních oken vrací někteří provozovatelé regionálního vysílání v roce 1995, kdy mají možnost již s vlastními licencemi vysílat na kmitočtech sdílených s TV Prima.

V roce 1993 vzniká první plnoformátová soukromá komerční televize s vlastní licencí na našem území – pražská **Premiéra TV**, která začala vysílat dne 17. června 1993. Rada ČR pro rozhlasové a televizní vysílání (dále jen „RRTV") udělila spol. FTV Premiéra, s. r. o., licenci s platností od 26. listopadu 1992 do 26. listopadu 1994. Udělená licence však nebyla celoplošná, ale jen regionální. O licenci žádala spol. FTV Premiéra, která se od roku 1990 zaměřovala na vydavatelskou činnost a komerční a televizní produkci, v čele s režisérkou a scenáristkou Marií Poledňákovou a Jitkou Markvartovou. Do projektu se však zapojily i další respektované osobnosti. Za všechny jmenujme například režiséra Jiřího Menzela. Licenci k celoplošnému vysílání získala spol. FTV Premiéra v roce 1994 s podmínkou, že část svého vysílacího času musí poskytovat provozovatelům lokálního a regionálního vysílání. O financování projektu Premiéry TV se blíže zmiňuje Milan Šmíd na internetových stránkách Louče:

> Jitka Markvartová jako bývalá referentka Filmexportu měla dobré konexe v Itálii, odkud pocházel i první financiér společnosti Premiéra TV a. s., která veškeré vysílání pro FTV Premiéru organizovala. Byl to podnikatel Mario Volani. Někteří lidé říkají, že do toho byznysu šel hlavně proto, protože se domníval, že tu obchodní účast se ziskem střelí Berlusconimu. Důkazy o tom chybějí, nesporným faktem však je, že peněz měla Premiéra od začátku velice málo.[38]

V roce 1994 získala FTV Premiéra nového vlastníka, kterým se stala Investiční a poštovní banka. IPB ji převzala od původních vlastníků se souhlasem RRTV. Od 3. ledna 1997 se stanice jmenuje Prima TV.

Premiéra TV se svým vysíláním pouze pro Prahu a část středních Čech a s laciným programem nebyla pro Českou televizi zpočátku vážnější konkurencí, přestože se na vysílání nové stanice podílela řada odborníků. FTV Premiéra si vytvořila dokonce několik odborných týmů. Například v týmu pro strategii byli Miroslav Ondříček, Vít Olmer a Zdeněk Svěrák. Odborníkem pro zpravodajství byl Karel Hvížďala. Negativní roli v této fázi nepochybně sehrálo nedostatečné finanční zázemí televize:

> Pro její zpravodajství v improvizovaném studiu z Kongresového paláce pracovaly pouhé dva štáby, odpoledne se vysílal nepřeložený satelit, tehdy hlavně Super Channel. Repríza kdysi slavné SÁGY RODU FORSYTHŮ proběhla bez ohlasu. Paní, ženy a dívky přitáhla jedině první telenovela v Česku – italský BŘEČŤAN.[39]

Hlavními pilíři programu Premiéry TV, která měla v úmyslu oslovit rodinného diváka, byly již zmiňované telenovely vysílané v ranních a odpoledních hodinách,[40] zahraniční

38) Milan Šmíd, *Co znamená pád ředitelky TV Prima?* [cit. 15. 5. 2009]. Dostupné z <http://www.louc.cz/louc10.html>.

39) Tamtéž.

40) V roce 1994 Premiéra TV například uvedla seriály SANTA BARBARA a MANUELA.

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

animované seriály pro děti (např. CALIMERO) a především zahraniční filmy. Ze zahraniční produkce převládají filmy a seriály německé, italské a americké. V nejexponovanějším víkendovém hlavním vysílacím čase nasazuje Premiéra TV především takové žánry a formáty, s nimiž se divák na obrazovce České televize až na výjimky nesetkává (např. akční filmy, seriály či filmy erotické). Z ambicióznějších pořadů, které se naopak přibližují k vysílání televize veřejné služby, lze zmínit například živý hudební odpolední blok S.O.S., nedělní cyklus, v němž Jiří Menzel prezentoval klasická díla světové kinematografie, nebo převzaté přírodopisné dokumenty. Své místo v programové nabídce Premiéry TV měl i sport. Vedle sportovního zpravodajství z domova GÓL REVUE a ze zahraničí GILLETTE WORLD SPORT SPECIAL zařazuje Premiéra TV do svého vysílání také sportovní dokumenty a především 1. italskou fotbalovou ligu.
Skutečně vážnou konkurencí se pro Českou televizi stává až program televize **Nova**, jejíž vysílání zajišťovala od 4. února 1994 Česká nezávislá televizní společnost, společný podnik držitele licence CET 21, amerického investora CEDC/CME a České spořitelny.
Vraťme se však ještě krátce k situaci, která vzniku první celoplošné komerční televize předcházela. Z hlediska obecného kulturního kontextu je pro první polovinu 90. let minulého století charakteristický především významný pokles produkce českých filmů. Největší propad nastal krátce před nástupem TV Nova v roce 1992, kdy mělo v kinech v České republice premiéru pouze šest nových českých filmů oproti přibližně čtyřem desítkám titulů v letech minulých. Divadlo se ve stejné době potýkalo s nedostatkem nových českých divadelních her a v oblasti literatury se díla dříve zakázaných autorů ocitala ve výprodejích.
Česká televize vysílala v roce 1993 na třech programech – ČT1, ČT2 a ČT3. Petr Štěpánek popisuje rozdělení frekvencí pro jednotlivé programy takto:

> Program ČT1 vznikl z programu ČTV, který byl za federace českým národním programem, tj. z hlediska významu a pokrytí druhým programem za F1. Naopak program ČT2 vznikl z bývalé „jedničky" na frekvencích, které uvolnil federální program F1. A program ČT3 zaujal pozici kanálu OK3. Uvedené přesuny programu ČT2 na místo programu F1 a ČT1 na místo programu ČTV nastaly na přání České televize, která si pro svůj budoucí první program vybrala technicky lepší sadu frekvencí, respektive vysílačů.[41]

Budoucí vývoj ukáže, že tímto rozhodnutím Česká televize, v jejímž čele stál Ivo Mathé, de facto „ponechala" TV Nova zastaralou síť po bývalém programu F1 (později ČT2). Z ČT3 se posléze stává dnešní program ČT2.
Při rozhodování o tom, jaký kanál bude zprivatizován pro potřeby komerčního vysílatele, kterým se později stává TV Nova, existovaly mezi politiky dva názory.[42] Dle prvního názoru, který zastávala vláda i předseda ODS Václav Klaus, měl být zprivatizován program ČT3, jenž v roce 1993 zdaleka ještě nepokrýval celou Českou republiku, a vyžadoval tak další investice. Zatímco podle druhého názoru, který byl nakonec schválen a kte-

41) P. Štěpánek, c. d., s. 15.
42) Srov. tamtéž.

rý mj. prosazovala poslankyně Hana Marvanová, měl být určen k privatizaci bývalý kanál F1. Kanál F1 nebyl sice technicky dokonalý, ale, což je pro nástup nového vysílatele mnohem podstatnější, jeho pokrytí bylo bezmála stoprocentní. Toto rozhodnutí mělo ještě jeden velmi výrazný efekt, k němuž se vrátím i v dalších částech mé práce, a sice, že většina občanů naší země měla novou televizi automaticky uloženou na svém ovladači pod prvním tlačítkem. Nový komerční subjekt tak, aniž by si v konkurenčním prostředí musel postupně budovat své postavení, vstoupil ze dne na den do řady domácností naší vlasti na privilegovaném místě. V opačné situaci se později ocitá TV Prima, respektive Premiéra TV, která si své postavení musela upevňovat v o poznání obtížnějších podmínkách.

Licence k vysílání televizní stanice, která později získala označení Nova, byla udělena RRTV dne 30. ledna 1993. Licenci s platností na 12 let (tj. do 31. ledna 2005) k provozování celoplošného televizního vysílání, tj. k šíření programu na televizním okruhu stanoveném kmitočtovým přídělem a licencí, získala společnost CET 21, s.r.o. Spol. CET 21 založili režiséři Peter Kršák a Vlastimil Venclík, sociologové Fedor Gál a Josef Alán a psychiatr Peter Hunčík. Vladimír Železný, který se později stal hlavním představitelem TV Nova, byl zpočátku pouze přizván, aby projekt obhajoval při slyšeních před RRTV. Podílníkem CET 21 se stal až později (přesně 5. dubna 1993). Spol. CET 21 tedy měla po přistoupení Železného šest vlastníků – fyzických osob, přičemž každý z nich držel podíl mírně nad 16 procent. Záhy však přibývají dva minoritní spoluvlastníci s podílem 1,25 procenta, zastupující investory TV Nova. Prvním z nich je německá firma CEDC amerického podnikatele Ronalda Laudera a druhým Česká spořitelna. Současně vzniká rozdvojená organizační struktura TV Nova, kdy vedle sebe existují český držitel licence, spol. CET 21, a jeho servisní organizace, Česká nezávislá televizní společnost (dále jen ČNTS), většinově vlastněná americkým investorem. Původní vlastnická struktura ČNTS byla následující: 66 procent CEDC, 22 procent Česká spořitelna a 12 procent CET 21.[43)]

Nutno dodat, že s udělením licence souvisela řada dohadů a spekulací. První velkou pochybnost vyvolala skutečnost, že takto důležitou licenci udělila RRTV v neúplném složení. RRTV, jejímž předsedou byl v té době PhDr. Daniel Korte, byla dle *Výroční zprávy RRTV za rok 1993* pouze šestičlenná. Přestože zůstává otázkou, proč členové Rady nevyčkali na volbu tří zbývajících členů, která proběhla 4. února 1993, tedy pouze pět dní po udělení licence, nelze popřít, že vše proběhlo v souladu se zákonem – RRTV měla nadpoloviční stav a hlavní zásada, že pro přijetí jakéhokoli usnesení musí hlasovat nadpoloviční většina všech (tedy devíti) členů Rady, byla naplněna. Pro udělení licence spol. CET 21 hlasovalo pět ze šesti tehdejších členů RRTV. Kritika, která se na RRTV snesla po udělení licence především ze strany neúspěšných účastníků licenčního řízení, vyústila dokonce v rezignaci Daniela Korteho na funkci předsedy RRTV dne 27. května 1993.

Neméně problematickým jevem, který souvisel s udělováním licence pro vysílání na bývalém federálním televizním okruhu F1, byl rozpor mezi původním projektem nezávislé

43) Tamtéž, s. 20–23.

televize předloženým spol. CET 21 v rámci licenčního řízení a faktickým programem TV Nova v prvních letech vysílání. Spol. CET 21 zvítězila nad dalšími zájemci o licenci s programovou koncepcí, která odpovídala spíše koncepci televize veřejné služby, zatímco dva zbývající finalisté jasně deklarovali, že chtějí získat licenci pro televizní vysílání s typicky komerční programovou skladbou. Do závěrečné fáze licenčního řízení v lednu 1993 postoupily vedle spol. CET 21 také společnosti Art Production K a CLT Czech. V této souvislosti lze vnímat jako etický problém, že spol. CET 21 ve výběrovém řízení porazila uchazeče, kteří na rozdíl od ní transparentně prezentovali svůj programový záměr komerční stanice, kterou se však záhy stává částečně v rozporu se svým projektem i TV Nova. Tato skutečnost mohla v konečném důsledku ovlivnit rovněž přístup České televize, která na základě dostupných informací zřejmě očekávala začátek vysílání televize s programem blízkým veřejné službě.

Jak vyplývá ze zdůvodňujících zpráv RRTV pro parlament, které cituje Milan Šmíd ve své publikaci *Média, internet, TV Nova a já*, vedle kvality projektů rozhodovaly mimo jiné také vlastnická struktura předkladatele a jeho finanční zázemí. Odmítnutí spol. CLT Czech zdůvodnila RRTV následujícím způsobem: „Vysoký podíl zahraničního kapitálu, velmi silná produkční společnost, obavy z likvidace menších produkčních skupin a dominantního postavení na trhu reklamy".[44] Za spol. CLT Czech stálo sdružení lucemburského koncernu CLT/RTL a AB Barrandov s příslibem účasti České spořitelny. V případě spol. Art Production K, která na poslední chvíli fúzovala s regionálními zájemci a vystupovala pod značkou Bohemia TV, Rada uvedla: „Jeden z nejvážnějších uchazečů, mírné rezervy v obchodním plánu, programové pojetí se silnou preferencí komerčních prvků, deklarovaná možná, avšak vztahově nevyjasněná účast americké mediální skupiny News Int. (Murdoch)".[45] Skupina Art Production K deklarovala příslib podpory českých finančních ústavů a právě Murdochovy News Int. Milan Šmíd definoval filozofii, kterou se RRTV v rozhodující fázi licenčního řízení řídila, následujícím způsobem: „Vybereme si raději neznámé Američany ochotné se nám přizpůsobit, než silné CLT nebo Murdocha, které bychom museli poslouchat".[46]

Ve *Výroční zprávě RRTV za rok 1993* nejsou o samotném průběhu licenčního řízení ani o subjektech, které se ho účastnily, téměř žádné bližší informace. V kapitole „Televizní vysílání" se pouze praví:

> [...] monopol ČT skončil až na počátku roku 1994. Rada po svém vzniku udělila regionální a celoplošnou licenci v maximálně zkráceném čase. Příprava televizního vyslání však vyžaduje minimálně roční lhůtu, proto zahájila vysílání [...] první celoplošná televize NOVA TV (CET 21) až 4. února 1994. [...] Přípravy k vysílání společnosti CET 21 (NOVA TV) byly Radou průběžně kontrolovány. Společnost předkládala Radě zprávy o dodržování časového harmonogramu příprav nejméně jedenkrát měsíčně. Rada zčásti vyhověla žádosti společnosti CET 21 a upravila znění některých podmínek licence s ohledem na prokázaný nedostatek výrobních

44) Milan Šmíd, *Média, internet, TV Nova a já*. Praha: nakladatelství ISV 2000, s. 89.
45) Tamtéž.
46) Tamtéž.

kapacit domácích nezávislých producentů a neúměrnou tvrdost původních podmínek. K podmínkám licence poskytla Rada závazný výklad (Příloha č. 4). Společnost CET 21 dodržela zákonnou roční lhůtu k zahájení vysílání a pod názvem NOVA TV zahájila vysílání 4. února 1994.[47]

Přílohou č. 4 *Výroční zprávy RRTV za rok 1993* jsou podmínky k licenci (programové a ostatní) TV Nova a usnesení RRTV ze dne 11. května 1993, kterým se programové a ostatní podmínky k licenci č. 001/1993 spol. CET 21 mění a vysvětlují. Vzhledem k charakteru tohoto článku se zaměřím především na programové podmínky (k programu se vztahuje celkem 13 z 31 podmínek), v nichž se držitel licence zavazuje:

2/ že ve svém vysílání bude uvádět pouze objektivní, vyvážené a ověřené informace a nedá svým vysíláním možnou příčinu k rozněcování šovinismu, netolerance a rasové nenávisti;
3/ že bude odrážet názorovou pluralitu demokratické společnosti zejména tím, že vysílání nebude jednostranně přihlížet pouze k jednotlivým názorovým orientacím, k jednomu náboženskému vyznání nebo světovému názoru, k zájmu jedné politické strany, hnutí, skupiny nebo části společnosti;
4/ že jeho pořady nebudou v rozporu s pravidly slušného chování a zvláště nebudou obsahovat pornografii;
5/ že vysílání bude respektovat lidskou důstojnost a základní práva třetích osob;
8/ že dodrží programovou skladbu a rozsah vysílání obsažené v žádosti o licenci s ohledem zejména na celoformátovost programu a části programu věnované tuzemskému zpravodajství, publicistice a dramatické tvorbě;
9/ zpravodajství bude uváděno v časech v souladu s programovým návrhem a bude zajišťováno v souladu s pravidly nezávislé žurnalistiky;
10/ že od počátku druhého roku vysílání bude nejméně 40 procent vysílacího času věnováno pořadům vlastní tuzemské produkce. [...] Během prvního roku vysílání dosáhne vlastní tuzemská produkce nejméně 25 procent vysílacího času. [...];
11/ že bude respektovat minimální procento programových nákladů vynaložených na tuzemskou dramatickou tvorbu [...];
12/ že od druhého roku vysílání minimálně 27 procent vysílacího času bude věnováno pořadům vyrobeným producenty nezávislými na držiteli licence a jím kontrolovaných subjektech, z toho polovinu pořadům vyrobeným tuzemskými producenty. [...];
13/ že nejméně 50 procent vysílacího času vyhradí evropským dílům, s výjimkou času určeného zpravodajství, sportovním událostem, soutěžím a teletextovým službám. [...];

47) Rada České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání, *Zpráva o stavu vysílání a o činnosti Rady České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání.* Praha: Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky 1994, I 1.

14/ že procento produkce starší deseti let nepřesáhne 10 procent vysílacího času [...];
15/ že více než 20 procent pořadů tuzemské produkce nebude přebírat od České televize nebo vyráběno ve spolupráci s Českou televizí [...];
16/ že v souladu se svým projektem vyhradí vysílací časy pro vstup veřejnosti do vysílání, a to v rozsahu nejméně jedné hodiny týdně [...].[48]

Podmínky č. 2, 3, 4 a 5 jsou prakticky identické s povinnostmi, kterými je vázána rovněž Česká televize, a jejich hlavním posláním je chránit demokratické principy země, objektivitu zpravodajství a mravní vývoj dětí a mladistvých. Chceme-li se blíže zaměřit na ty licenční podmínky, které byly pro TV Nova hned od počátku problematické a obtížně splnitelné, pak postačuje monitorovat rozhodnutí o změně licence č. 001/93, vydaná RRTV v následujících letech.
Rozhodnutím ze dne 26. července 1996 se z podmínky č. 8 např. vypouští formulace „[...] a dramatické tvorbě". TV Nova totiž velmi záhy narazila na úskalí tuzemské televizní dramatické tvorby, která měla velmi dlouhou tradici právě v produkci Československé, resp. České televize. Tímto úskalím byla ekonomická náročnost a dlouhodobá návratnost vložených finančních prostředků u původní dramatické tvorby. Například k vlastní seriálové tvorbě přistupují komerční vysílatelé až o několik let později, a navíc v omezených výrobních podmínkách. Obdobný vztah mají komerční televize k českým celovečerním hraným filmům a k televizním inscenacím, které dosud žádná z komerčních televizí nezačala vyrábět.
V rozhodnutí o změně licence ze dne 13. prosince 1996 se dále upravuje podmínka č. 10, která původně provozovateli ukládala povinnost věnovat nejméně 40 procent vysílacího času pořadům vlastní tuzemské produkce, na znění: „provozovatel se zavazuje uplatnit v maximální míře, kterou dovoluje rozvinutost trhu, zájem diváků a kterou předepisují mezinárodní normy závazné v ČR, věnovat prostředky na vlastní výrobu pořadů". Z uvedeného je zřejmé zvolnění podmínky č. 10 ve prospěch komerčního provozovatele, který v prvních letech svého působení na televizním trhu sázel daleko více na osvědčené a v neposlední řadě méně nákladné zahraniční pořady a formáty než na drahou a nejistou tuzemskou produkci.
K nejradikálnější změně pak dochází v roce 1999, kdy RRTV rozhodnutím o změně licence ze dne 5. 10. 1999 přistupuje na změnu programové skladby a vysílacího schématu TV Nova. Podkladem pro toto rozhodnutí byla údajně studie TV Nova, zaměřená na komparaci konkurenčního prostředí, ve kterém Nova vysílala, jakož i na posouzení divváckého vkusu tak, jak se v průběhu trvání vysílání Novy měnil.[49] Studie TV Nova však není veřejně dostupná.

48) Tamtéž.
49) Srov. Rada České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání, *Zpráva o stavu vysílání a činnosti Rady České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání za období 1. 1. 1999 – 31. 12. 1999.* Praha: Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky 1999.

Vznik a počáteční projevy konkurenčního prostředí

Je zcela přirozené, že s nástupem nových televizních stanic na český trh vznikají konkurenční vztahy, které se projevují v několika různých podobách. Trvalo několik let, než se tyto vztahy „normalizovaly" a přenesly z osobní do neosobní – profesionální roviny. Počáteční rivalita, která existovala zejména mezi Českou televizí a TV Nova, byla do značné míry způsobena vztahy a rivalitou dvou mužů, kteří stáli v čele těchto institucí. Na jedné straně Vladimír Železný, generální ředitel TV Nova, na straně druhé Ivo Mathé, generální ředitel ČT. Není rovněž bez zajímavosti, že se oba muži zúčastnili výběrového řízení na pozici generálního ředitele České televize, které vyhlásila Rada ČT v roce 1992. Vítězem tohoto výběrového řízení se stal Ivo Mathé.
Ale nebyli to pouze oni, kdo určovali klima počátečních vztahů České televize a TV Nova. Osobní vazby existovaly rovněž mezi řadovými zaměstnanci obou televizí. Důvod byl přitom nasnadě: „Velká většina zaměstnanců Novy přišla právě přímo z České televize, kde jejich odchod nebyl vítán s nadšením, ale naopak oslaboval zkušený tým České televize".[50] Z programových pracovníků odcházejí z České televize na TV Nova v roce 1993 např. Libuše Šmuclerová, Petr Sládeček, Alice Nemanská nebo Jarmila Turnovská. Z výrobního úseku to byla především Kateřina Fričová. Později se přidávají také Mirka Čejková či zástupce zpravodajství Pavel Zuna.[51]
Důvody častých počátečních rozepří mezi televizí veřejné služby a komerční televizí v prvních letech vzájemné koexistence velmi přesně pojmenoval Vladimír Železný v rozhovoru pro *Týdeník Televize*:

> Osobně vidím důvod v rozepřích ve třech sférách. Oba soutěžíme o stejný koláč peněz na malém, zdevastovaném trhu. ČT na něj ovšem vstupuje s dotovanou cenou, zvykla si pohybovat se na trhu suverénně a náhle je překvapená, že se musí dělit s razantním, agresivním a tvrdým protihráčem. ČT nás podcenila. Je překvapená z konkurence. Druhý důvod je v pocitu budovatelství. [...] Třetí důvod je zvláštní. S panem ředitelem Mathé jsme prošli do úzkého výběru na ředitele ČT. Byl zvolen on.[52]

Na první pohled jsou viditelné především otevřené výpady formou tiskových zpráv či cílených prohlášení např. ve zpravodajských relacích. Vhodným příkladem, byť z pozdější doby, je tiskové prohlášení TV Nova k pořadu ČT FAKTA ze dne 3. června 2003. Petr Kostka, tehdejší tiskový mluvčí TV Nova, v tomto prohlášení konkrétně uvádí:

> Vedení TV Nova se důrazně ohrazuje proti pořadu FAKTA odvysílanému dne 2. června 2003 na ČT1. Reportáž o TV Nova napadla v tomto pořadu zpravodaj-

50) Autor v rozhovoru s Václavem Kvasničkou, 10. 4. 2007.
51) Zdroj: informace poskytl Personální útvar České televize (interní evidence nástupů a odchodů zaměstnanců ČT).
52) Simona M a t á s k o v á, Ředitelský duel. *Týdeník Televize*, 1994, č. 26, s. 10–11.

skou relaci TELEVIZNÍ NOVINY ze dne 27. dubna 2003. Ze strany ČT jde o pokračování účelové kampaně vedené proti televizi Nova. TV Nova se v poslední době stala cíleným terčem publicistiky veřejnoprávní televize. Účelové a tendenční reportáže nejsou podle vedení TV Nova v souladu s posláním ČT, a proto bude podán Radě ČT podnět, aby přezkoumala, zda vysílání publicistických a zpravodajských pořadů nepřekračuje statut veřejnoprávní televize [...].[53]

Zvláštní pozornost si zaslouží pořad TV Nova VOLEJTE ŘEDITELI, v němž Vladimír Železný odpovídal na dotazy diváků. Dle vyjádření Petra Sládečka, bývalého vedoucího úseku strategického plánování TV Nova, odhalily analýzy tohoto pořadu, že nadpoloviční většina jeho obsahové náplně nebyla věnována televiznímu vysílání, ale „osobní agendě" Vladimíra Železného, do které lze zařadit mimo jiné i výpady vůči České televizi či glosování aktuální politické situace v zemi.[54]

Pravidelně se televizní vysílatelé vůči sobě vymezují také v otázce sledovanosti jednotlivých pořadů. Cílem je především přesvědčit zadavatele reklamy o stabilitě a silném postavení dané stanice na trhu. Charakteristické jsou především tiskové zprávy, v nichž televizní vysílatel informuje o porážce konkurenčního vysílatele v určitém časovém pásmu. Velmi často je tento postup aplikován v případech, kdy se ve stejném čase střetávají pořady stejného typu (např. hlavní zpravodajské relace, nedělní politické diskuse, původní dramatická tvorba atp.). Tiskové zprávy však nemusí být vždy adresné, ale mohou také obecně informovat o vítězství televizní stanice např. v celodenní sledovanosti.

Vedle výše zmiňovaných tiskových zpráv zveřejňují jednotlivé televize pravidelně také své výsledky sledovanosti (tzv. „koláče sledovanosti") formou placené inzerce v rozhodujících odborných titulech. Důvodem je opět snaha upoutat pozornost reklamních zadavatelů a zvýšit výnosy z prodeje komerčního prostoru. Nelze opomenout ani skryté projevy konkurenčního prostředí, které lze vystopovat např. v obchodních postupech či v přetahování klíčových zaměstnanců z konkurenčních televizí. TV Nova dokonce přibližně rok postupovala ve svém obchodování nelegálně, když nabízela klientům vkládání reklamy přímo do pořadů. Tento komerční produkt TV Nova úspěšně prodávala reklamním agenturám, přestože zpočátku neměl oporu v platné legislativě. Ceny této reklamy přirozeně přesahovaly ceny reklamy v České televizi, neboť se jednalo o atraktivnější produkt, který v nabídce České televize chyběl. Kateřina Fričová při osobním rozhovoru uvedla, že vedení TV Nova pouze využilo mezery v platné legislativě, která sice tuto možnost nezmiňovala, ale na druhou stranu ji ani nezakazovala.[55] Rada ČR pro rozhlasové a televizní vysílání upozorňovala TV Nova, že nepostupuje v souladu se zákonem, ale lhůtu k odstranění nedostatku stanovila až na konec roku 1994. Novelu zákona, která toto vkládání reklam do pořadů zlegalizovala, přijala sněmovna dne 6. února 1995.

Téměř ze dne na den pocítila Česká televize konkurenci TV Nova při nákupu zahraničních i tuzemských pořadů do vysílání. Česká televize nedokázala zareagovat na dravou

53) Petr Kostka, *Tiskové prohlášení TV Nova k pořadu ČT Fakta ze dne 3. 6. 2003* [cit. 29. 4. 2007]. Dostupné z <http://tv.nova.cz/archiv//pressweb/>.

54) Autor v rozhovoru s Petrem Sládečkem, 12. 6. 2007.

55) Autor v rozhovoru s Kateřinou Fričovou, 13. 5. 2009.

a agresivní obchodní politiku TV Nova, která byla založena na rychlém a operativním rozhodování,[56] nákupu ve velikých objemech a z pohledu zahraničního držitele práv také na zajímavých cenových podmínkách. Petr Sládeček, který byl v uvedeném období nákupčím TV Nova, mimo jiné vzpomíná:

> Nova vyjela ve dvou lidech několik dní před klíčovým trhem MIPCOM, na který se chystala Česká televize, přímo za držiteli práv do Londýna, kde přes noc vybrala a druhý den koupila na 170 filmů. Česká televize pak neměla na trhu co nakupovat a utrpěla cosi jako šok z rychlosti. Později, když TV Nova zjistila v roce 1994, že jsou české filmy sledované minimálně stejně jako filmy zahraniční, nakoupila na Barrandově obratem 40 českých filmů.[57]

Česká televize si své obchodní neúspěchy vysvětlovala pouze vysokými cenami, které TV Nova údajně za filmy platila, ale jak je z výše uvedeného patrné, byla to jen část pravdy. Navíc byla otázka vysoké ceny velmi diskutabilní. Podle vyjádření Petra Sládečka nakupovala TV Nova za ceny, které byly odvozeny od ceny reklamy v časovém pásmu, kde byl daný pořad odvysílán. V průměru údajně nakupovala TV Nova v prvních letech svého vysílání pořad za cenu jednoho spotu v délce 30 sekund, tj. zbývající prostor v reklamním bloku byl čistým výnosem TV Nova. Při srovnání se zahraničními komerčními stanicemi se TV Nova podle Sládečka řadila v těchto letech mezi nejúspěšnější stanice s nejlevnějšími nákupními cenami.

Razantní propad sledovanosti České televize

Ani největší optimisté a příznivci komerčního televizního vysílání neočekávali, že již v průběhu prvních čtyř měsíců získá TV Nova větší sledovanost než oba programy České televize dohromady. Kdo si dnes vzpomene na nesčetná tvrzení, že se nikdo nebude dívat na pořady přerušované reklamou, kdo si vzpomene na hlasy, podle nichž nemá vedle vší technikou a personálem vybaveného „obra" z Kavčích hor nikdo šanci. Podstatné bylo, že Nova na českou televizní scénu přinesla to, co se od ní očekávalo – razantní změnu, oživení, nové tváře, novou dynamiku programového plánování s využitím osvědčených nástrojů komerčních televizí: amerických seriálů, akčních filmů, zábavných show a senzacechtivé publicistiky. Jediné, v čem Nova zaostávala, byla původní dramatická tvorba. Postavení České televize příliš nepomohla ani nepřehlédnutelná osoba generálního ředitele TV Nova Vladimíra Železného, který vedl hned od počátku proti České televizi kampaň, pravidelně ji obviňoval z těžkopádnosti a neváhal zahrát ani na nejcitlivější strunu České televize, když ji označoval za přežitý socialistický moloch.[58]

56) Zatímco v České televizi realizovalo nákup pořadů více než deset dramaturgů a výsledný seznam pořadů podléhal schválení odpovědného vedoucího dramaturga, za TV Nova nakupovali dva lidé vybaveni všemi potřebnými rozhodovacími pravomocemi.

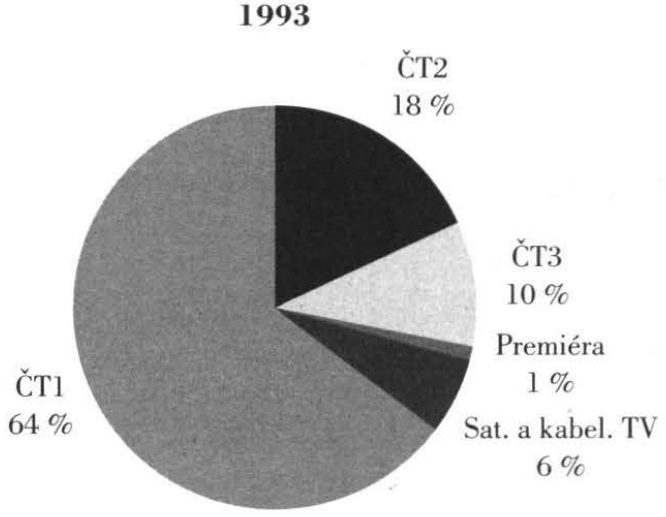
57) Autor v rozhovoru s Petrem Sládečkem, 12. 6. 2007.

58) Srov. S. M a t á s k o v á, c. d.

TV Nova od samého počátku velmi dobře věděla, že televize není jen sledem pořadů a že stejný film na jedné televizi zaboduje úplně jinak na televizi jiné, mj. z důvodu rozdílného autopromotion a divácké základny. Proto TV Nova vsadila na vytváření milieu kolem sebe sama. Výběrem moderátorů, volbou grafických prvků, programovou skladbou, znělkami a upoutávkami, tím vším se pro diváky postupně stávala televizí s konkrétní atmosférou. Neméně podstatným faktem je, že se TV Nova vždy chovala z hlediska diváka srozumitelně – typická je pro ni přehlednost programové skladby a pravidelnost programových oken.

Jistě velikým překvapením pro všechny byla skutečnost, že nejsledovanějším pořadem Novy byly večerní zprávy a že komerční televize v tomto oboru výrazně předčila televizi veřejnoprávní. Recept tohoto úspěchu naznačil Vladimír Železný v rozhovoru pro *Týdeník Televize*, v němž uvedl, že se „stejně jako zpravodajství jakékoli jiné komerční televize bude i zpravodajství TV Nova věnovat tématům, která jsou lidem blízká".[59] Z přibližně 85 procent tvořily zpravodajský servis TV Nova domácí události, jimiž lidé žili ze dne na den: zdraví, důchody, daně, katastrofy, neštěstí, soudní případy, vraždy atp. Světové problémy a světová témata se našich spoluobčanů tolik nedotýkají. Obdobným překvapením byla kvalita a sledovanost publicistiky TV Nova. Negativní dojem naopak vyvolalo neúnosné zaplnění programu Novy druhořadou evropskou produkcí. Co však překvapením v žádném ohledu nebylo nebo nemělo být, byla strategie TV Nova, jednoznačně zaměřená na maximalizaci zisku, kdy každá minuta vysílání, která nenaplňovala očekávání diváků, znamenala a znamená pro komerčního vysílatele ušlé zisky.

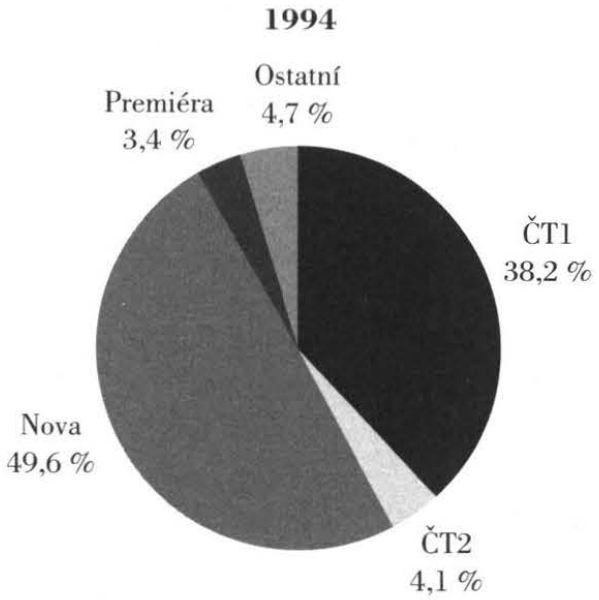
Graf. č. 1. Podíly hlavních televizních stanic na trhu roce 1993 v čase 05:00–24:00 (cílová skupina: dospělí 14+; ČR)[60]



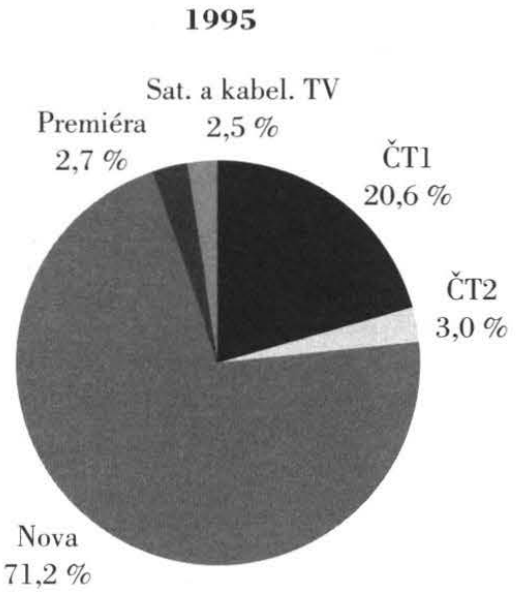
59) Václav K u t i l, Nova: právě teď! *Týdeník Televize*, 1994, č. 7, s. 32–33.

60) Zdroj: data jsou převzatá z výzkumu společností MEDIA PROJEKT 94–95, GfK Praha, MEDIAN, SKMO a úseku marketingu TV Nova. Výsledky výzkumu byly zveřejněny in Česká nezávislá televizní společnost, *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova 1995, s. 2.

Graf. č. 2 Podíly hlavních televizních stanic na trhu v roce 1994 v čase 05:00–24:00 (cílová skupina: dospělí 14+; ČR) [61]



Graf č. 3. Podíly hlavních televizních stanic na trhu v roce 1995 v čase 05:00–24:00 (cílová skupina: dospělí 14+; ČR)[62]



61) Zdroj: data jsou převzatá z výzkumu společností MEDIA PROJEKT 94–95, GfK Praha, MEDIAN, SKMO a úseku marketingu TV Nova. Výsledky výzkumu byly zveřejněny in Česká nezávislá televizní společnost, *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova 1995, s. 4.

62) Zdroj: data jsou převzatá z výzkumu společností MEDIA PROJEKT 94–95, GfK Praha, MEDIAN, SKMO a úseku marketingu TV Nova. Výsledky výzkumu byly zveřejněny in Česká nezávislá televizní společnost, *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova 1995, s. 5.

Ač se to tak na základě výše uvedeného nemusí jevit, Česká televize se na příchod komerční konkurence připravovala a do roku 1994 vstupovala s novým vysílacím schématem, novou strukturou zpravodajství a s novými pořady.[63] Jen namátkou lze zmínit půlhodinový hlavní zpravodajský pořad dne na ČT2 s názvem „21", cyklus zkrácených záznamů zahraničních sportovních událostí SPORTISSIMO, měsíčník ZPRÁVA O DIVADLE, týdeník KULTURNÍ MAGAZÍN, týdeník informací ze světa vědy a techniky TELESKOP či publicistický týdeník pro mládež TĚKÁNÍ.

Dokonce ještě v roce 1993, v předtuše nadcházejících změn, uvedla Česká televize některé programové inovace. Mimo jiné zahájila vysílání ranního informačně zábavného bloku STUDIO 6 a od října 1993 zařadila po běžném programu na ČT1 výběr z Teletextu, čímž dosáhla čtyřiadvacetihodinového vysílání. Žádné opatření však nezabránilo tomu, aby Česká televize minimálně po dva nadcházející roky výrazně neztrácela podíl na publiku, které se z více než 50 procent přemístilo na TV Nova. Přestože byl tento nástup komerční televize razantní, nebyl nevysvětlitelný. Ambiciózní management v čele s Vladimírem Železným, novost komerčního televizního programu u nás, citelná divácká poptávka po nových formátech (především z oblasti zábavy), konfrontační programová politika, silné finanční zázemí zahraničního investora a další okolnosti vedly nezadržitelně Novu na vrchol diváckého zájmu.

I Česká televize měla na tomto úspěchu Novy svůj podíl. Svou programovou strnulostí, nepružností programování a vysílacího schématu, nedostatečným autopromotion a především podceněním nové situace na české televizní scéně přispěla i ona k impozantnímu nástupu první celoplošné komerční televize v České republice. Pochybení České televize nepopírá ani tehdejší ředitel programu ČT Jiří Pittermann, který připustil, že TV Nova zaznamenala svůj překvapivý počáteční úspěch „též naší programovou nedůsledností, nekázní a nedoceněním nové situace v českém televizním prostoru".[64] Další ne zcela šťastná rozhodnutí České televize zmínil při osobním rozhovoru Václav Kvasnička, který zastával v roce 1994 v České televizi funkci vedoucího koordinace a plánování programu. Václav Kvasnička mj. uvedl, že Česká televize v daném období až příliš rezignovala na divácky atraktivní formáty (např. americké filmy a seriály či lidovou zábavu) a profilovala se jako televize pro intelektuály, když například do hlavních vysílacích časů nasazovala diskusní pořady a náročné dokumenty s nízkou sledovaností.[65] Velmi nešťastné bylo podle Kvasničky rovněž rozhodnutí změnit název hlavní zpravodajské relace z TELEVIZNÍCH NOVIN na UDÁLOSTI. Název TELEVIZNÍ NOVINY převzala TV Nova a využila tak zavedené značky, která byla v širokém diváckém povědomí. Za pochybení České televize lze rovněž považovat pozdní reakci na růst mezd na trhu televizních profesí v důsledku zvýšené konkurence, kdy z České televize odešla za lepšími podmínkami řada odborníků. V turbulentním prostředí byla pro Českou televizi handicapem také složitá organizační struktura a dlouhé schvalovací procesy, které například negativně ovlivňovaly nákup pořadů či operativní změny vysílacího schématu. Proti tomu stála TV Nova

63) Srov. např. Katarína B í l k o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1994*. Praha: Česká televize, styk s veřejností ČT 1995, s. 64–69.

64) Tamtéž, s. 65.

65) Autor v rozhovoru s Václavem Kvasničkou, 10. 4. 2007.

jako flexibilní organizace „jednoho muže", který na sebe přenesl většinu rozhodovacích pravomocí.

Ze souboje o diváka se velmi záhy stal boj o přežití, kdy Česká televize musela přesvědčit veřejnost a poslance o tom, že nekomerční televize veřejné služby je pro televizního diváka a občana přínosem, že je nutnou součástí demokratické společnosti a že si zaslouží dva vysílací okruhy. To se jí i přes všechny potíže skutečně podařilo, když jí Poslanecká sněmovna novelou zákona o České televizi z prosince 1995 přidělila dočasně svěřené frekvence ČT2 natrvalo. Tímto krokem došlo k vyváženosti naší televizní scény – mezi komerčním a veřejným sektorem vzniká poměr 2:2.

Pro Českou televizi tedy znamená nástup TV Nova především:

- zásadní ztrátu diváckého zájmu (pokles sledovanosti);
- ztrátu reklamních příjmů.[66]

Sledovanost České televize začala stoupat až v roce 1997, kdy po zavedení peoplemetrů od 1. června 1997 dosáhla na třetinový podíl na trhu, zatímco Nova klesá na cca 50 procent sledovanosti. Před zavedením peoplementrů se sledovanost (spolu se spokojeností) zjišťovala pomocí tzv. deníčkového výzkumu. Výzkum sledovanosti a spokojenosti diváků se však objevuje v Československu již v polovině 60. let minulého století. Tehdy používali tazatelé telefony a volali lidem, na co se v televizi dívali. Nepravidelné telefonáty nahradila Československá televize v roce 1972 kontinuálním výzkumem prováděným deníčkovou metodou. Pět set respondentů starších 15 let se střídalo průběžně každé čtvrtletí. V této souvislosti uvádí Jan Kálal na serveru DigiZone.cz:

> V realizaci průzkumu sehrály významnou roli poštovní doručovatelky, které oslovovaly diváky, aby se průzkumu zúčastnili. Ne každému ale stačil časopis *Československá televize* (dnešní *Týdeník Televize*) jako kompenzace za jeho úsilí. Odtud vzniká kritika vybraného panelu už při jeho tvorbě. Další stinnou stránkou je lidská svědomitost ve vyplňování. Člověku nic nebránilo zaškrtat si tabulku sledovaných pořadů předem a mít pak klid. Ne vždy proto uvedená data odpovídala skutečné volbě diváka.[67]

V polovině 90. let se panel respondentů zdvojnásobil na tisíc lidí. Dne 1. června 1997 sledovanost začaly i v České republice měřit peoplemetry, které záhy odhalily disproporce mezi výsledky deníčků a skutečnými preferencemi diváků. Peoplemetry potvrdily výhodnost elektronicky měřené sledovanosti a veličin z ní odvozovaných, jako jsou podíl na publiku, velikost zásahu (*reach*) či délka času tráveného sledováním televize (ATS). Proto jak v České televizi, tak na TV Nova deníčkové zjišťování sledovanosti

66) Zatímco v roce 1993 činily výnosy České televize z reklamy a teleshoppingu 1 331 217 tis. Kč, v roce 1994 poklesly na 988 942 tis. Kč.

67) Jan K á l a l, *Jak se z diváka dělá koláč?* [cit. 15. 5. 2009]. Dostupné z <http://www.digizone.cz/clanky/jak-se-z-divaka-dela-kolac/>.

skončilo, ačkoli v prvních měsících bylo uskutečňováno souběžně s jejím elektronickým měřením. V důsledku jiné metodiky sběru dat (a jiného panelu) nelze data o sledovanosti před 1. červnem 1997 porovnávat s údaji z peoplemetrů.
Při sledování vývoje na našem televizním trhu v uvedeném období není možné zcela opomenout ani televizi Premiéra, která se právě v letech 1994 a 1995 začala rozvíjet do podoby dalšího, tedy již čtvrtého celoplošného programu. Je třeba znovu připomenout, že od roku 1994 měla TV Premiéra nového vlastníka, a sice Investiční a poštovní banku. Premiéra TV reaguje na nástup TV Nova velmi pozvolna. V prvních měsících působení nové komerční televize nečiní prakticky žádné změny ve svém vysílacím schématu a i nadále sází především na akvizici. Právě v oblasti akvizice jsou naznačeny první snahy o oslovení širšího publika přechodem od nákupu druhořadých pořadů k divácky atraktivnějším titulům. V průběhu roku se tak v hlavním vysílacím čase objevují např. americký detektivní seriál MAGNUM, britský seriál SÁGA RODU FORSYTŮ či americké filmy. Stranou nezůstávají ani archivní české filmy a seriály.[68]

Ekonomické dopady

Zahájení celoplošného komerčního vysílání v České republice vedlo mj. k odlivu pracovníků z České televize, ke zvyšování nákladů na mzdy v důsledku větší poptávky o televizní profese na trhu či ke zvyšování nákladů na nákup zahraničních pořadů. Bývalý šéf akvizice ČT a pozdější programový ředitel Primy Jan Rubeš k nákupu pořadů uvedl:

> Některé divácky nejatraktivnější tituly se záhy staly, vzhledem k prakticky neomezeným možnostem komerční stanice při vysílání reklamy,[69] pro televizi veřejné služby zcela nedostupnými, neboť jejich vysílání distribuční firmy podmiňují odvysíláním určitého množství reklamy v rámci tzv. barterového obchodu.[70]

Atmosféru období nástupu TV Nova na trh v České republice nejlépe ilustrují slova tehdejšího generálního ředitele ČT Ivo Mathé, která zazněla v jeho reakci na otevřený dopis člena Rady ČT Petra Uhla z března 2007:

> Po celých víc než pět let (1992 až 1998) však bez kompenzace (!) příjmů ČT rozšiřovala své výkony, výrazně počet vyrobených i odvysílaných hodin (nepřetržité vysílání), musela přežít (a přežila!) nástup dravých a ne vždy korektních privátních stanic (programovou akvizici stejně jako poptávku po profesionálech potkala cenová spirála), vybojovat mnoho existenčních zápasů (např. o počet vysílacích programů), výrazně podporovala českou kinematografii a stala se respektovanou televizí poskytující důvěryhodnou službu veřejnosti.[71]

68) V pondělí 3. 10. 1994 např. Premiéra nasazuje od 20.00 hod. legendární seriál NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA.
69) Komerční vysílatelé mohou dle platné legislativy osadit až 10 % denní vysílací plochy reklamou.
70) Autor v rozhovoru s Janem Rubešem, 23. 11. 2006.
71) Dopis Ivo Mathé, Praha, březen 2007.

Hodnocení Iva Mathé je přirozeně zaujaté pohledem zevnitř organizace, nicméně ve stručnosti popisuje atmosféru sledovaného období a nejdůležitější okamžiky z hlediska ekonomického fungování České televize. Ivo Mathé však opomíjí uvést řadu důležitých souvislostí. Například v průběhu zmiňovaných let 1992–1998 Česká televize významně kompenzuje pokles příjmů a nárůst nákladů rozpouštěním rezervních fondů ČT či prodejem nemovitostí.[72] Stejně tak tehdejší generální ředitel ČT neuvádí, že Česká televize často využívala při podpoře české kinematografie svého dominantního postavení a vyžadovala od svých partnerů kupříkladu televizní licenci na dobu autorskoprávní ochrany bez patřičného ocenění této licence, čímž znemožňovala další obchodování filmů na území našeho státu a znevýhodňovala své koprodukční partnery.

Není pochyb o tom, že vznik konkurenčního prostředí měl dopad také do výnosů z podnikatelské činnosti České televize. Zatímco u hlavního zdroje příjmů ČT, kterým jsou výnosy z televizních poplatků,[73] na něž nemá konkurence přímý vliv, dochází k mírnému nárůstu v návaznosti na získání 2 413 nových plátců poplatku, tržby z podnikatelské činnosti neúprosně klesají. Tržby za vysílání reklamy a teleshoppingu, které se na celkových výnosech podílejí cca z 30 procent, se v roce 1994 snížily oproti roku 1993 o 342 275 tis. Kč. Naplněnost reklamních bloků od druhé poloviny roku 1994 klesala se snižující se sledovaností programu ČT1. Stejně tak byl zaznamenán pokles u výnosů za vysílání sponzorovaných pořadů o 31 392 tis. Kč. Ještě výrazněji se tento trend projevuje v roce 1995, do něhož již vstupuje TV Nova jako osvědčený a úspěšný vysílatel, garantující reklamním klientům vysokou sledovanost.

Jediným způsobem, jak Česká televize mohla alespoň částečně ztlumit propad výnosů a zabránit zápornému hospodářskému výsledku, byla redukce nákladů. Využitím restriktivních opatření v těch nákladových položkách, které mohlo vedení ČT ovlivnit, skutečně došlo v roce 1994 v porovnání s rokem 1993 ke snížení celkového objemu nákladů o cca 6 procent. K významnému snížení nákladů dochází i přes to, že ČT zvýšila v roce 1994 oproti roku přecházejícímu rozsah vysílání a zvýšila také objem výroby pořadů. Zajímavým ukazatelem je rovněž průměrný náklad na jednu hodinu výroby pořadů, který se rovněž snížil o 3,7 procenta a v roce 1994 činil 250,1 tis. Kč.[74] Na druhou

Tab. č. 3. Hospodaření České televize v letech 1993–1995[75]

	1993	1994	1995
Náklady celkem	3 338 924 tis. Kč	3 168 140 tis. Kč	3 170 943 tis. Kč
Výnosy celkem	3 844 444 tis. Kč	3 322 094 tis. Kč	2 945 797 tis. Kč
Hospodářský výsledek	**505 520 tis. Kč**	**153 954 tis. Kč**	**-225 146 tis. Kč**

72) Autor v rozhovoru s Petrem Beranem, 15. 5. 2006.

73) Výnosy z televizních poplatků tvořily v roce 1994 56,6 % celkových výnosů České televize.

74) Katarína B í l k o v á – Jana S o p r o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT 1994, s. 236–244. Též Katarína B í l k o v á – Vít Š n á b l, *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1994*. Praha: Česká televize, styk s veřejností ČT 1995, s. 180–188.

75) Zdroj: Jiří Pitterman – Jitka Saturková – Vít Šnábl (eds.), *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 57–93.

Tab. č. 4. Přehled hlavních ukazatelů ovlivňujících hospodaření ČT v letech 1993–1995[76]

	1993	1994	1995
Výše televizního poplatku	50,- Kč	50,- Kč	50,- Kč
Počet evidovaných přijímačů	3 208 833	3 212 908	3 585 364
Výnosy z televizních poplatků	1 885 mil. Kč	1 880 mil. Kč	2 043 mil. Kč
Výnosy za reklamu a teleshopping	1 331 mil. Kč	988 mil. Kč	463 mil. Kč
Výnosy za sponzoring	93 178 tis. Kč	61 786 tis. Kč	22 000 tis. Kč
Ostatní výnosy	535 mil. Kč	391 mil. Kč	418 mil. Kč
Průměrná mzda	8 897,- Kč	10671,- Kč	12395,- Kč

Tab. č. 5. Hospodaření TV Nova, Premiéry TV a ČT v letech 1993–1995[77]

	1993	1994	1995
Česká televize			
Náklady	3 338 924 tis. Kč	3 168 140 tis. Kč	3 170 943 tis. Kč
Výnosy	3 844 444 tis. Kč	3 322 094 tis. Kč	2 945 797 tis. Kč
Hospodářský výsledek	**505 520 tis. Kč**	**153 954 tis. Kč**	**-225 146 tis. Kč**
Premiéra TV			
Náklady	---	185 766 480 Kč	366 232 967 Kč
Výnosy	---	77 466 589 Kč	48 033 285 Kč
Hospodářský výsledek	---	**-108 299 891 Kč**	**-318 199 682 Kč**
TV Nova			
Náklady	---	917 499 082 Kč	1 035 898 tis. Kč
Výnosy	---	1 506 998 tis. Kč	2 687 931 tis. Kč
Hospodářský výsledek	---	**589 498 918 Kč**	**1 652 033 tis. Kč**

76) Zdroj: tamtéž. Průměrné mzdy v České televizi v jednotlivých letech poskytlo Oddělení práce a mzdy ČT.

77) Zdroj: tamtéž. Dále Finanční zpravodaj ze dne 12. 1. 1995. Praha: Ministerstvo financí ČR 1995, s. 338. Obchodní věstník 16/96 z května 1996. Praha: Economia 1996.

stranu je důležité poznamenat, že tato nákladová restrikce nepředstavovala dlouhodobé řešení a do budoucna mohla ohrozit strategický rozvoj České televize (např. nežádoucí omezení nutných investic do nových technologií).
Jak je patrné z tabulek č. 3 a 4, prošlo hospodaření České televize v letech 1993–1995 významnou proměnou. Především stagnující výše televizního poplatku na straně jedné a zásadní pokles výnosů z reklamy, teleshoppingu a sponzoringu na straně druhé znamenají propad hospodářského výsledku ČT v roce 1995 do ztráty 225 mil. Kč. Této ztrátě přitom nezabránila ani redukce nákladů v roce 1994, ani postupný nárůst počtu evidovaných přijímačů.
Porovnáme-li v tabulce č. 5 hospodaření všech tří televizních vysílatelů na našem trhu, získáme základní informaci o jejich ekonomické stabilitě a možnostech dalšího rozvoje. Není pochyb o tom, že TV Nova svou vynikající sledovaností v letech 1994 a 1995 téměř zdvojnásobila výnosy, a to částečně na úkor dvou zbývajících vysílatelů, kteří naopak zaznamenávají pokles výnosů. V nejhorší situaci se ocitá Premiéra TV, která je v roce 1995 nucena do svého programu vložit více finančních prostředků, aby obstála v silné konkurenci, a to při současném poklesu výnosů. Výsledkem je ztráta 318 mil. Kč. Hospodářský výsledek TV Nova je v letech 1994 a 1995 nesmírně progresivní a vytváří tak značný prostor pro další rozvoj nové televizní stanice.

Programová skladba – dravost versus konzervatismus

V konfrontaci s agresivní a divácky úspěšnou komerční televizí se ČT rozhodla pro promyšlenou programovou strategii, explicitně vyjádřenou v programových plánech roku 1995 a v náznacích tušenou v roce 1994. Základem této strategie byla již zmiňovaná diferenciace dvou vysílacích programů: program ČT1 se zaměřil na divácky atraktivnější programové typy a pořady a program ČT2 naproti tomu náročnějšími tématy oslovoval náročnějšího diváka. Nicméně vztah dvou alternativních programů, které se navzájem doplňovaly, bylo možné naplno rozvinout až od září 1995, kdy vysílání programu ČT2 mohlo sledovat už více než 80 procent obyvatel České republiky. Kladný ohlas zvolené programové strategie, která respektovala potřeby a zájmy menšinových diváků, znamenal, že Poslanecká sněmovna České televizi přidělila frekvence bývalého programu OK3, které zákon původně svěřil ČT jen do konce roku 1995.
V evropském kontextu nepřišla TV Nova na český trh z hlediska programu a programování s ničím novým. Svou programovou strategii založila především na vizuální velkoleposti a současně lidové zábavnosti. Nova také zohlednila některá naše národní specifika a vyvarovala se časté chyby jiných evropských komerčních stanic, které dogmaticky přebíraly americké modely komerčního programování. Nepřehlédnutelný je zejména akcent TV Nova na živost a dravost zpravodajství, které opouští klasické pojetí zpravodajské relace a vydává se směrem k tzv. „infotainmentu".
Účinné bylo rovněž zacílení TV Nova na vyzkoušenou zahraniční produkci. Filmy, které byly donedávna distribuovány pouze na pirátských kopiích v omezeném množství, jsou nyní volně dostupné ve vysílání. Právě nákup převzatých pořadů označil Petr Sládeček

při osobním rozhovoru za klíčový aspekt počátečního úspěchu TV Nova a za hlavní podnikatelskou příležitost pro komerčního vysílatele na trhu. Díky zdrženlivosti České televize měla TV Nova možnost premiérově uvést ve svém vysílání takové legendy, jakými po roce 1989 bezesporu byly například série filmů s agentem 007 Jamesem Bondem, televizní sci-fi seriál STAR TREK či filmy, v nichž ztvárnil hlavní roli Bruce Lee. Téměř 70 procent vysílací plochy TV Nova tvořily právě zahraniční pořady, z nichž většina byla uvedena v České republice v premiéře. V hlavním vysílacím čase TV Nova se tak objevovalo až pět filmů týdně. Agresivní vstup TV Nova na trh převzatých pořadů demonstroval Petr Sládeček na příkladu, kdy TV Nova získala pokračování několika seriálů, které byly v České republice úspěšně uvedeny na jiných programech ještě před nástupem TV Nova. Jednalo se například o americké televizní seriály DALLAS, BEVERLY HILLS 902 10 či JAKE A TLUSŤOCH.[78]

Úspěch Novy přiměl Českou televizi realizovat řadu kroků směřujících k zefektivnění a zatraktivnění programové skladby. Již v lednu 1994 se např. objevují nové zpravodajské pořady (UDÁLOSTI na ČT1, „21" na ČT2, nedělní diskusní pořad DEBATA). Dále ČT hledá a přebírá nové formáty (ARÉNA, S POLITIKY NETANČÍM, NEVÁHEJ A TOČ! apod.). Samostatnou kapitolou je vylepšování starších a osvědčených formátů, jako byly KUFR či VIDEOSTOP. Především z pohledu programu ČT2 bylo klíčové vyjít vstříc menšinám – ať již kulturním, národnostním, sociálním, regionálním, náboženským, zájmovým, věkovým nebo sportovním a zdravotním. Právě tyto zbraně a prostředky totiž měly naději alespoň částečně paralyzovat nápor vulgarizace komerčního televizního vysílání.

V průběhu několika let působení televize Nova se česká televizní scéna významně proměnila. Nova ukázala veřejnosti nejen své přednosti, ale také své limity. Její programová nabídka přirozeně nedosahovala rozmanitosti programové nabídky televize veřejné služby. Důvod byl nasnadě. Komerční televize se podřizovala zákonitosti provozu všech komerčních televizí na světě – generovat co největší sledovanost s vynaložením co možná nejmenších nákladů. Je proto zcela pochopitelné, že se v takovýchto podmínkách některé žánry a programové typy do výroby komerčních stanic vůbec nedostávají. Na prvních místech lze jmenovat původní dokumentární, dětskou a animovanou tvorbu. Pro posílení této teze použiji část rozhovoru s Kateřinou Fričovou, která pracovala v TV Nova ve funkci ředitelky výroby, techniky a vysílání:

> Vzpomínám si z Novy, když byl jednou ředitel Vladimír Železný v zahraničí a já ho zastupovala, že jsme s Petrem Sládečkem odsouhlasili, že budeme vysílat HAMLETA. Železný byl potom na poradě velmi, velmi nepříjemný, a nakonec se ještě omlouval divákům. Nicméně se Sládečkem jsme měli představu, že i soukromá televize naučí diváky sledovat jiný typ filmů.[79]

I z tohoto vyjádření Kateřiny Fričové je zřejmé, že TV Nova skutečně měla hned od počátku jasné zadání získat co největší podíl na publiku bez ohledu na kvalitu či význam vysílaných pořadů.

78) Autor v rozhovoru s Petrem Sládečkem, 12. 6. 2007.
79) Tomáš M e n s c h i k, Lakomá Kateřina. *Týden*, 2007, č. 25, s. 36.

Skladba hlavních vysílacích časů programů ČT1, TV Nova a ČT2 v roce 1994

Vzhledem k tomu, že se hlavní pozornost všech diváků, inzerentů i televizních stanic upíná směrem k hlavnímu vysílacímu času, zaměřím se blíže právě na analýzu večerní programové skladby České televize a TV Nova v roce 1994. Programy ČT1 i TV Nova v roce 1994 vstupovaly do večerních časů od pondělí do neděle identicky, a sice hlavními zpravodajskými relacemi v 19.30 hod. Po celý rok 1994 tak docházelo k přímému střetu Událostí České televize a Televizních novin TV Nova. TV Nova v tomto čase postupně získávala převahu, což se zpravidla projevilo i ve sledovanosti následujícího programového bloku.

Pro potřeby analýzy hlavního vysílacího času programu ČT1 jsem si zvolil časový rámec mezi hlavní zpravodajskou relací Události a večerními Zprávami, které začínaly v čase mezi 22.00 a 23.00 hod. Pondělní večerní vysílání zahajoval v cca 20.05 hod. dokumentární cyklus GEN – 100 Čechů dneška, za kterým následovaly zahraniční a české seriály (např. americký seriál Právo v Los Angeles I.), Hledání ztraceného času s Karlem Čáslavským, publicistický pořad (Černé ovce, Stíny atp.), který se později střídal se společenským magazínem Haliny Pawlowské V žitě, a hudební pořad (např. Hudební setkání). Dominantou úterního večera byly domácí a zahraniční filmy, které zpravidla začínaly po hlavní zpravodajské relaci. Po filmu následovaly hudební pořady (např. klipový pořad O 106 nebo Country Express Praha – Nashville). Na středu Česká televize překvapivě zařazovala po Událostech dokumenty (např. francouzský dokumentární cyklus Lékařka divočiny), které byly výrazně zastoupeny především na programu ČT2. Dokonce měly ve stejném čase na programu ČT2 své pravidelné místo. Po hodinovém dokumentu následovaly seriály a publicistický pořad (např. Aréna). Čtvrteční hlavní vysílací čas zahajovala na ČT1 původní česká dramatika (např. cyklus obrazů ze života Jana Nerudy Laskavý divák promine či seriál na motivy románového vyprávění Lojzka Lapáčka Nanebevstoupení L. L.). Poté byly do vysílání zařazovány publicistické pořady (např. Karle, přepni to!) a zahraniční seriály (např. americký seriál Zapadákov). Pro páteční a víkendové večerní schéma programu ČT1 byly v roce 1994 charakteristické zábavné pořady, které začínaly hned po zpravodajské relaci. Po pátečním zábavném pořadu (např. soutěž Hry bez hranic nebo Podivuhodný svět Guinnessových rekordů) následoval celovečerní film. Stejné rozložení se uplatnilo i v sobotu s tím rozdílem, že zábavné pořady měly většinou delší stopáž (např. galavečery Legendy taneční hudby a Snář aneb Večer splněných přání). Měl-li naopak delší stopáž film, docházelo k vypuštění zábavného pořadu. V takovém případě se před i za hlavním pořadem večera často objevila Šprťouchlata, krátký zábavný pořad využívající skryté kamery. V neděli po zábavném pořadu (např. soutěžní hry Tutovka a Videostop) následoval seriál. Jak je z výše uvedeného rozboru patrné, program ČT1 v roce 1994 v hlavním vysílacím čase osciloval mezi snahou o většinového diváka (zábavné pořady, filmy atp.) a menšinovými žánry (např. dokumentární a hudební pořady).

TV Nova v roce 1994 zahajovala pondělní večer po Televizních a Sportovních novinách celovečerním filmem. Nejčastěji do tohoto okna nasazovala americké velkofilmy (např. Válku roseových nebo válečný snímek Tora! Tora! Tora!). V čase kolem 22.00 hod.

následovalo patnáctiminutové TÉMA DNE (později PRÁVĚ DNES), které zpracovávalo vždy od pondělí do pátku aktuální události dne, a zahraniční seriál (např. americký komediální seriál M.A.S.H. nebo britský detektivní seriál MAIGRET). Úterní hlavní vysílací čas doznal v průběhu roku několika změn. Po zahájení vysílání TV Nova byla na osmou hodinu večerní zařazována americká rodinná sága DYNASTIE, po které následoval investigativní pořad NA VLASTNÍ OČI. V závěru večera pak na diváky čekal zahraniční televizní seriál. Pořad NA VLASTNÍ OČI později nahradilo OBČANSKÉ JUDO a DYNASTII od září 1994 zábavné pořady typu RUSKÁ RULETA s Oldřichem Kaiserem, Jiřím Lábusem a Markem Ebenem. Po této změně byl mezi zábavný pořad a PRÁVĚ DNES zařazován ještě zahraniční televizní seriál (např. americký romantický krimiseriál MĚSÍČNÍ SVIT). Prioritou středečního večera byly opět celovečerní filmy. Zatímco v pondělí se Nova zaměřila na americké velkofilmy, ve středu nabízela zejména českou tvorbu. Je zde uvedena např. ŽEBRÁCKÁ OPERA Jiřího Menzela nebo POZOR, VIZITA! Karla Kachyni. V podzimním schématu střídají české filmy zahraniční filmy a seriály (např. dobrodružný seriál POBŘEŽNÍ HLÍDKA II). Po filmu následovalo OBČANSKÉ JUDO, které se v průběhu roku přemístilo do úterního večera a bylo nahrazeno rozhovorem s vybranou osobností PROČ? a od září 1994 pořadem NA VLASTNÍ OČI. Pozdní večer opět zaplnily zahraniční televizní seriály (např. DIVADLO RAYE BRADBURYHO nebo detektivní seriál MAIGRET). Ve čtvrtečním schématu TV Nova byl po TELEVIZNÍCH NOVINÁCH do vysílání zařazen zahraniční hodinový seriál (např. americký seriál MATLOCK), po němž následoval do září 1994 pořad NA VLASTNÍ OČI, dále TÉMA DNE a druhý zahraniční seriál (např. M.A.S.H. nebo americký kriminální seriál HARDCASTLE & MCCORMICK). V září TV Nova nahradila pořad NA VLASTNÍ OČI soutěží o milionové výhry s Janem Rosákem TELEBINGO. V pátek ve 20.05 hod. dostávaly již potřetí ve schematovém týdnu TV Nova prostor celovečerní filmy. Nejčastěji se v tomto okně uplatňovaly lehké žánry, jako jsou komedie nebo romantické filmy. Po TÉMATU DNE, které v červenci na čas nahradily pětiminutové ZPRÁVY TV NOVA, pak byl zařazován komediální nebo detektivní seriál (např. britský komediální seriál HOTÝLEK a M.A.S.H.). Zajímavým formátem, který se v průběhu roku dostává do pátečního večera na cca 23.00 hod., bylo TABU, v němž skrytý host otevřeně odpovídal na často choulostivé otázky. V sobotu ve 20.05 hod. nasazovala TV Nova zpočátku překvapivě zahraniční seriály (např. americký romantický krimiseriál MĚSÍČNÍ SVIT), po nichž následovaly ZPRÁVY TV NOVA a původní zábavný pořad. Zprávy se velmi záhy přesunuly za zábavný pořad. Hodinové původní zábavné pořady se v sobotním hlavním vysílacím čase často střídaly. Nasazovány byly například PTÁKOVINY se skrytou kamerou, ČUNDRCOUNTRY SHOW Ivana Mládka či ŠKOLA ŽIVOTA Milana Markoviče. Ve druhé polovině roku se v tomto okně, zřejmě z nedostatku původní zábavy, vyskytovaly také filmy (nejčastěji komediální). Večer zakončovaly napínavé zahraniční filmy a filmy erotické. Poslední den týdne byl ve 20.05 hod. vysílán opět – již počtvrté v týdnu – celovečerní film. Po filmu přicházely na řadu ZPRÁVY TV NOVA a fotbalový magazín PENALTA. V závěru dne byl vysílán pětiminutový pořad, v němž promlouvala veřejnost prostřednictvím televizního automatu, VOX POPULI. PENALTU v červnu nahradil druhý celovečerní film. Nepřehlédnutelnou dominantou hlavního vysílacího času TV Nova v prvním roce vysílání byly celovečerní filmy a seriály, s nimiž se divák setkával v hlavním vysílacím čase od pondělí do neděle.

Porovnáme-li blíže vysílání programů ČT1 a TV Nova v hlavním vysílacím čase v roce 1994, všimneme si na straně jedné téměř jednostranné skladby programu TV Nova a na straně druhé sice pestřejší, ale z hlediska cílového diváka nevyjasněné skladby programu ČT1. TV Nova jednoznačně sází na divákův hlad po filmech a seriálech, které mu byly léta odpírány, a zaplavuje jimi své vysílací schéma. Česká televize naproti tomu přebírá některé základní skladební prvky z let minulých a pokouší se nabízet i jiné typy pořadů, než jsou filmy, seriály a zábava. Příkladem je středeční dokumentární pořad ve 20.00 hod. nebo pondělní cyklus GEN – 100 ČECHŮ DNEŠKA. Další rozdíl je ve flexibilnějším přístupu TV Nova k vysílaným pořadům, které v průběhu roku přesouvá tak, aby lépe zasáhly svou cílovou skupinu, tj. optimalizuje jejich nasazení ve vysílacím schématu. Stejně tak TV Nova operativně reaguje na změny ve vysílání České televize. V neposlední řadě komerční televize koncentruje do atraktivních časů hned několik atraktivních pořadů, zatímco v případě České televize musel divák čekat na atraktivní zábavný pořad například až do soboty. Obdobně přistupuje TV Nova k televizním seriálům, když divákům předkládá více než jeden díl oblíbeného seriálu týdně, přestože do té doby Česká televize tuto frekvenci upřednostňovala a divák na ni byl zvyklý.
Zcela odlišnou cestou než programy ČT1 a TV Nova se v roce 1994 vydal program ČT2, který primárně oslovoval náročnějšího diváka s náročnějšími tématy. Páteří hlavního vysílacího času programu ČT2 byl zpravodajský pořad „21", který byl vysílán každý den s výjimkou soboty ve 21.00 hod. Dalším pravidelným vysílacím oknem byly od pondělí do pátku regionální ZPRÁVY v 19.00 hod., po nichž zpravidla následovaly pořady osvětové (např. jazykové kurzy či TELESKOP ze světa vědy a techniky) a hudební (např. klipový pořad z Ostravy MEDÚZA). Pouze v neděli byl před dvacátou hodinu zařazován celovečerní film. Do pondělního hlavního vysílacího času vstupoval program ČT2 ve 20.00 hod. hudebním pořadem (např. portréty významných hudebníků), který po zpravodajském pořadu „21" střídá FILMOVÝ KLUB. FILMOVÝ KLUB přinášel náročnějším divákům klasická díla světové kinematografie (často v ucelených řadách věnovaných například významným režisérským osobnostem). V úterý jsou v hlavním vysílacím čase uváděny nejprve pořady kulturně publicistické (např. NOVÉ KNIHY, KULTURNÍ MAGAZÍN či ZPRÁVA O DIVADLE 94), poté zpravodajský pořad „21" a dále krátká publicistika (např. STÍNY s Milanem Šímou) a pořady zábavné (např. VSAĎME SE, ŽE...). Ve středu je před pořadem „21" zařazován do vysílání dokument (např. britský dokumentární seriál o dějinách sportu KREV, POT A SLÁVA) a po něm následují domácí a zahraniční celovečerní filmy. Čtvrteční schéma počítalo ve 20.00 hod. s publicistickým pořadem (např. je v tomto okně uveden magazín o filmových novinkách KINOBOX 94) a v cca 21.30 hod. s pořadem dokumentárním (např. zajímavá řada FILM A SOCIOLOGIE). Mezitím je opět uveden zpravodajský pořad „21". Stejně jako na programu ČT1 má i na programu ČT2 v pátek ve 20.00 hod. své místo zábava. Charakteristickými pořady v tomto okně jsou TROCHA ŠAFRÁNU Z TELEVIZNÍHO ARCHIVU a PROČ BYCHOM SE NEBAVILI. Po zábavě následuje pořad „21" a publicistika (např. měsíčník studentského a nezávislého filmu FILMOVÉ OČI či FILMOPOLIS). Sobotní hlavní vysílací čas patřil pořadům dramatickým, po nichž následovaly pořady publicistické (např. brněnský KLUB NETOPÝR). Dramatické okno nabízelo například záznamy divadelních představení nebo britské televizní inscenace z cyklu SOUBORNÉ DRAMATICKÉ DÍLO W. SHAKESPEARA. Nepravidelně se v tomto okně objevovaly také přímé přenosy z předávání výročních cen

(např. CENY THÁLIE nebo GRAMY CLASSIC 93). Nedělní večer na ČT2 patřil po osmé hodině dokumentárním pořadům. Připomeňme si například dokumentární film o historii židovského národa ODSOUZENI K PŘEŽITÍ nebo americký dokumentární seriál NETVOR JMÉNEM STALIN. Dále následoval pořad „21" a publicistika typu STUDIO REPORTÉRŮ či Z OČÍ DO OČÍ. Pravidelné vysílací schéma však bylo na programu ČT2 v roce 1994 často narušováno sportovními přenosy (např. z extraligy ledního hokeje). Přestože sport nebyl v souvislosti s hlavním vysílacím časem zmiňován, byl na programu ČT2 v roce 1994 výrazně zastoupen především v odpoledním a pozdně večerním čase. Dominantami programu ČT2 v roce 1994 nicméně byly dokumentární, publicistické, hudební a osvětové pořady. Skladba programu ČT2 se tak zcela zřetelně odlišila od programů ČT1 a TV Nova, na nichž byly tyto typy televizních pořadů zastoupeny pouze menšinově. Naopak k přiblížení programu ČT2 k programům ČT1 a TV Nova docházelo při vysílání zábavných pořadů, filmů a seriálů. Dramaturgie výběru konkrétních titulů však byla i v tomto případě jiná.

Odlišná dynamika programového plánování

Z hlediska ročního, tj. střednědobého programového plánování fungují komerční i veřejnoprávní televizní vysílatelé na našem území v obdobném režimu. Přibližně na podzim daného kalendářního roku je připravováno rámcové vysílací schéma na rok nadcházející. Toto rámcové vysílací schéma dále dělíme na schémata jarní, letní, podzimní, zimní a specifické schéma vánoční, přičemž k naplnění těchto čtvrtletních schémat konkrétními tituly zpravidla dochází ve čtvrtletí předcházejícím.

Až do tohoto okamžiku neexistují významné rozdíly ve fungování České televize a TV Nova. Zásadní rozdíl však nacházíme v operativním plánování a ve flexibilitě programových změn. Zatímco komerční televize je schopna pružně reagovat na aktuální podněty, které mohou spočívat např. ve změně chování diváka, v nových formátech konkurenčních stanic či ve změně počasí, Česká televize jen velmi obtížně mění jednou vytyčený kurz. Jak uvedl Nikolaj Savický, „uplatnění každé významnější změny trvá v podmínkách České televize přibližně jedno čtvrtletí, tj. např. změny učiněné v létě se projeví nejdříve v podzimním vysílacím schématu".[80]

Velmi účinným programovým nástrojem, který nejčastěji uplatňuje právě TV Nova, je tzv. „kontra-programování". Kontra-programování znamená záměrné a účelové nasazení pořadu jiného typu proti pořadu konkurenčního vysílatele ve stejném časovém pásmu s cílem získat větší podíl na publiku. Nejčastěji je tento postup uplatňován v reakci na úspěšný formát konkurenční stanice. Přestože se nejedná o nástroj systematického dlouhodobého plánování, jeho efektivita je značná a v případě rychlého nasazení umožňuje zastavit nebo alespoň zmírnit nečekaný propad sledovanosti.

Důležitou veličinou při kontra-programování je čas. Všechny televizní stanice přísně tají své programové plány až do posledního okamžiku, kterým je zpravidla předání detailního vysílacího schématu vydavatelům programových průvodců, přičemž nejzazší termín

80) Autor v rozhovoru s Nikolajem Savickým, 18. 1. 2007.

pro předání je zpravidla tři týdny před vlastním vysíláním. Opomíjím zde tiskové konference jednotlivých vysílatelů, na nichž jsou představovány hlavní dominanty jarního, letního, podzimního či zimního vysílacího schématu. Na těchto konferencích jsou zveřejňovány pouze vybrané formáty bez uvedení kontextu a často také bez informace o konkrétním dni a čase nasazení.

Viditelným příkladem kontra-programování z poslední doby je krok České televize, která tiskovou informací Martina Krafla ze dne 22. září 2006 oznámila, že se rozhodla změnit termín zahájení vysílání nového seriálu z hokejového prostředí POSLEDNÍ SEZONA (Hynek Bočan, 2006). Z původně plánovaného pondělí, kde má premiérový seriál České televize své stále vysílací okno, byla POSLEDNÍ SEZONA přesunuta krátce před zahájením vysílání na pátek do okna archivních seriálů. Jako důvod Krafl uvedl snahu České televize vyjít vstříc divákům, kteří chtějí současně sledovat další nové seriály na jiných televizních stanicích. Pokud by totiž Česká televize k této změně nepřistoupila, nastal by přímý střet POSLEDNÍ SEZONY s druhou řadou divácky nejúspěšnějšího původního českého televizního seriálu od roku 1997 POJIŠŤOVNA ŠTĚSTÍ (Jiří Adamec, 2006), který začala vysílat TV Nova.

Dalším programovým nástrojem, který dle vyjádření Petra Sládečka používala TV Nova, byl tzv. „head-on scheduling". Základem tohoto postupu je nasazení pořadu stejného typu proti pořadu konkurenční stanice ve stejném vysílacím čase. Je-li tento pořad alespoň o 20 procent atraktivnější, pak je velmi pravděpodobné, že na sebe strhne pozornost také většiny diváků z konkurenční stanice. Tento krok například TV Nova úspěšně uplatnila při nasazení hlavní zpravodajské relace TELEVIZNÍ NOVINY proti hlavní zpravodajské relaci ČT UDÁLOSTI v 19.30 hod. Tyto postupy, které začal uplatňovat Vladimír Železný, přirovnal Sládeček k „taoistickému šermování" či „stínování", kdy bojovník jde tam, kam jde soupeř – tedy v tomto případě Česká televize.[81] Tento příměr ukazuje jednak silné sebevědomí TV Nova a jednak konfrontační přístup Vladimíra Železného k souboji o diváka s Českou televizí.

Hlavní příčiny úspěchu TV Nova

Vstup TV Nova do české mediální krajiny byl velmi přesvědčivý. Dne 4. února 1994 v 19.00 hod. zahájila oficiálně celoplošné vysílání, již v květnu téhož roku převzala vedoucí pozici na trhu a v 1. čtvrtletí 1995 překročila dokonce hranici 70 procent podílu na trhu. Václav Kvasnička v této souvislosti uvedl: „Přestože i zástupci vedení ČT v roce 1994 očekávali propad České televize a dominanci nového komerčního vysílatele, málokdo předvídal rychlost a hloubku tohoto pádu".[82] Jak vyplynulo z rozhovoru s dr. Savickým, vedení České televize očekávalo vývoj obdobný jako u německé veřejnoprávní televize.[83] Programy ARD i ZDF v Německu v osmdesátých letech rovněž zaznamenaly pokles sledovanosti, nicméně tento pokles byl na rozdíl od poklesu ČT postup-

81) Autor v rozhovoru s Petrem Sládečkem, 12. 6. 2007.
82) Autor v rozhovoru s Václavem Kvasničkou, 10. 4. 2007.
83) Autor v rozhovoru s Nikolajem Savickým, 18. 1. 2007.

ný. Jak je patrné z níže přiloženého přehledu, vrchol sledovanosti TV Nova nastal již ve 3. čtvrtletí roku 1995, kdy TV Nova získala 71,2 procent podílu na publiku. Od tohoto okamžiku nastává zlom, kdy Česká televize a později i TV Premiéra postupně snižují podíl TV Nova. V roce 2007 si TV Nova stabilně udržuje přibližně 50 procent podílu na trhu, Česká televize 30 procent a Prima TV 20 procent.

Tab. č. 6. Vývoj sledovanosti v letech 1992–1995 (cílová skupina: dospělí 14+; ČR)[84]

	1992	1993	1994				1995		
			1. Q	2. Q	3. Q	4. Q	1. Q	2. Q	3. Q
ČTV - ČT1 - ČT1	38%	64%	38,2%	32,1%	28,6%	24,2%	22,6%	22,2%	20,6%
F1 - ČT2 - Nova	45%	18%	49,6%	56,5%	63,5%	68,4%	70,1%	70,4%	71,2%
OK3 - ČT3 - ČT2	9%	10%	4,1%	4,2%	3,1%	2,3%	2,8%	3,2%	3,0%
Satelity	6%	6%	4,7%	4,4%	3,4%	3,4%	2,9%	2,8%	2,5%
Premiéra TV	0%	2%	3,4%	2,8%	1,7%	1,7%	1,6%	1,4%	2,7%

Nebývalou výkonnost a úspěšnost TV Nova v roce 1995 dokládají i další skutečnosti. TV Nova v roce 1995 např. sledoval každý občan České republiky starší 14 let v průměru 130 minut denně, zatímco ČT1 38 minut, ČT2 6 minut a Premiéru TV pouze 5 minut denně. Překvapivé je i to, že TV Nova získává v prvních letech svého vysílání vyšší podíl i v těch cílových skupinách, které byly vždy tradiční doménou České televize. Zatímco například ve skupině děti od 4 do 6 let má ČT v roce 1995 ještě mírný náskok nad TV Nova, u dětí od 7 do 10 let již výrazně ztrácí s podílem 24,3 procent proti 66,9 procent TV Nova. Ještě větší rozdíl je v cílové skupině 11–15 let, u které má ČT podíl pouze 17,4 procent a Nova 76,5 procent.[85]

V následující části se zaměřím na hlavní trumfy, s nimiž TV Nova na český trh vstupovala a na nichž stavěla svou počáteční kampaň, která byla spuštěna několik týdnů před zahájením vlastního televizního vysílání. Významnou část této kampaně realizovala TV Nova v *Týdeníku Televize*, kde od 3. ledna 1994 pravidelně prezentovala svou koncepci.

84) Zdroj: data jsou převzatá z výzkumu společností MEDIA PROJEKT 94 – 95, GfK Praha, MEDIAN, SKMO a úseku marketingu TV Nova. Výsledky výzkumu byly zveřejněny in Česká nezávislá televizní společnost, *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova 1995, s. 6.

85) Česká nezávislá televizní společnost, *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova 1995, s. 3–14.

Základní pilíře vysílání
TV Nova v roce 1994

- **Hlavní zpravodajská relace Televizní noviny v 19.30 hod.** TV Nova si hned od počátku uvědomovala, že televizní noviny patří k nejsledovanějším pořadům, které do značné míry ovlivňují také oblíbenost stanice a divácký úspěch v hlavním vysílacím čase. Proto věnovala zvýšenou pozornost především výběru moderátorů a redaktorů. Nova prozíravě vsadila na nové tváře, které „nechala zaškolit zahraničními odborníky ze CNN a BBC".[86] Mezi hlavní osobnosti se v prvních letech vysílání zařadil např. moderátor Zbyněk Merunka, který předtím působil jako hlasatel Českého rozhlasu. Nova také věděla, že nemůže s Českou televizí soutěžit v redakčním zázemí ani v šíři zpravodajského servisu, a snažila se proto přesvědčit diváky, že zprávy lze dělat nejenom seriozně a objektivně, ale také zábavně. Petr Sládeček trefně označil tento typ zpráv za „zprávy s uvolněným límečkem".[87] Dalšími inovacemi, které přineslo zpravodajství TV Nova pod vedením Jana Vávry, byly moderátorské dvojice, kdy mezi moderátorem a moderátorkou průběžně probíhala uvolněná konverzace, osobní přístup reportérů, kteří se ohlašovali do vysílání jmény, dynamický pohyb reportérů, kteří na rozdíl od reportérů ČT informovali diváky v pohybu, či odlišné řazení zpráv. Tím vším se Nova jasně vymezila vůči zpravodajství České televize. Velice odvážný byl konfrontační čas nasazení zpravodajství v 19.30 hod., kdy začínala na ČT1 hlavní zpravodajská relace Události. Tento krok se Nově vyplatil a Česká televize z důvodu nízké sledovanosti později ustoupila do dřívějších časů.

- **Původní tvorba TV Nova.** TV Nova hned od počátku vyvíjela také vlastní formáty. Mezi profilové pořady tohoto typu patřily zejména: hudební hitparáda ESO pro teenagery, zábavná soutěž Tajný závod, sportovní magazín Sportžurnál, publicistické pořady Uzel a Občanské judo aneb Jsme na vaší straně v podtrzích všedního dne, analýzy a komentáře nejdůležitějších událostí právě uplynulého týdne v pořadu Sedm dní, zábavný pořad Ruská ruleta a neotřelý formát Vox populi, v němž si občané mohli sdělovat své názory prostřednictvím televizního automatu umístěného na veřejném prostranství.[88]

- **Nákup zahraničních pořadů.** Hlavní náplň vysílacího schématu TV Nova tvořily atraktivní převzaté pořady. Nova např. „v roce 1994 podepsala s americkou filmovou společností 20th Century Fox důležitou smlouvu o vysílacích právech na několik desítek filmů a seriálů (např. úspěšné seriály Dynastie a M.A.S.H.)".[89] Vedle seriálů dominují také filmové hity. V roce 1994 jsou to např. celovečerní snímky Honba za

86) Hana M a h l e r o v á, Aby byli nejlepší. *Týdeník Televize*, 1994, č. 2, s. 36.
87) Autor v rozhovoru s Petrem Sládečkem, 12. 6. 2007.
88) Pořadem Vox populi naplnila spol. CET 21 licenční podmínku č. 16, podle níž měla TV Nova povinnost vyhradit „vysílací časy pro vstup veřejnosti do vysílání, a to v rozsahu nejméně jedné hodiny týdně. [...]."
89) Hana M a h l e r o v á, Nova TV se dohodla s 20th Century Fox. *Týdeník Televize*, 1994, č. 5, s. 28.

DIAMANTEM režiséra Roberta Zemeckise či VÁLKA ROSEOVÝCH v režii Dannyho DeVita. Pilířem dětského vysílání jsou na rozdíl od České televize, která preferuje původní dětskou tvorbu, převzaté animované a hrané seriály a solitéry. TV Nova proto v roce 1994 uzavřela smlouvu s americkou společností Walta Disneyho a uvedla například animovaný seriál DUMBO či slavnou filmovou pohádku MARY POPPINS.[90]

- **Ranní vysílání SNÍDANĚ S NOVOU.** Ranní show TV Nova poskytovala divákům zpravodajský a informační servis, řadu rad a zajímavostí. Pořad byl rozdělen do sekvencí po třiceti minutách tak, aby vždy zasáhl tu sociální skupinu, která právě vstává. Přátelskou tvář ranního vysílání SNÍDANĚ S NOVOU každý všední den od 5.00 hod. do 8.30 hod. umocnil výběr moderátorů. Mezi hlavní tváře ranního vysílání patřili např. Libor Baselides nebo Lenka Hornová.

- **Koncept rodinné lidové televize.** TV Nova se nikdy netajila svým záměrem zasáhnout masivní diváckou obec. Pro naplnění tohoto cíle je třeba jednak vybrat vhodnou programovou náplň a jednak za pomoci odpovídajících marketingových nástrojů budovat konzistentní mediální obraz instituce. První signál Nova vysílá spojením názvu stanice s nejfrekventovanějším příjmením v České republice Novákovi. Ve svém PR článku z roku 1994 výstižně charakterizuje s trochou nadsázky svého „typického diváka". „Pan Novák je připlešatělý pán, k němu patří poněkud korpulentní paní Nováková a jejich dvě děti. Ten hlavní je však jejich pes, který jako pan Novák nosí stejné šle i stejného motýlka".[91] Zmiňované postavy, které Nova využívá ve svém vysílání, nakreslil Adolf Born. Mezi hlavní slogany TV Nova pak patřily: „Nova vás baví", „Kdy se všichni sejdou? U seriálů na TV Nova" atp.

- **Hvězdný systém TV Nova.** Další koncept, který TV Nova výrazně odlišil od České televize, byl založen na systematickém a dlouhodobém budování televizních hvězd z vybraných osobní TV Nova. TV Nova přitom využívá některých nástrojů, které se osvědčily již na počátku minulého století v americké kinematografii. TV Nova své „tváře" zapracovává do televizních znělek a grafických prvků stanice, odhaluje jejich soukromí, využívá je i v jiných pořadech, než jsou jim vlastní (vystupují v zábavných estrádách, zpívají a tančí), zprostředkovává pro ně rozhovory v tisku atp.

- **Moderní a atraktivní programová grafika.** Každý dobrý obchodník ví, že nejen obsah, ale především obal prodává. TV Nova proto věnovala zvýšenou pozornost právě tvorbě jednotného uměleckého výrazu stanice a jejího vysílání. „Na přípravě programové grafiky TV Nova se vedle profesora elektronické grafiky Petra Vrany podílela také renomovaná francouzská agentura Gaia spolu se studenty pražské AVU".[92] Výsledkem byly neotřelé a moderní firemní symboly a programová grafika, která nastavila neúprosné zrcadlo velmi konzervativní grafice České televize.

90) Hana M a h l e r o v á, Nova dětem. *Týdeník Televize*, 1994, č. 2, s. 28.
91) Jiří T r a p e k, Nova a Novákovi. *Týdeník Televize*, 1994, č. 3, s. 54.
92) Hana M a h l e r o v á, Umělecký výraz Nova TV. *Týdeník Televize*, 1994, č. 5, s. 22.

Významný vliv na úspěch TV Nova mělo také zřízení Úseku strategického plánování TV Nova v roce 1995. Tento úsek měl za úkol systematicky sledovat zahraniční trendy v televizním vysílání, analyzovat vybrané programové typy a nabízet nové formáty, které se osvědčily v zahraničí. Podle Petra Sládečka patřila „mezi konkrétní výstupy tohoto úseku například analýza žánru sitcom před tím, než TV Nova uvedla situační komediální seriál NOVÁCI, nebo návrh systému nasazování programových upoutávek podle vzoru německé komerční televize RTL".[93] Česká televize tuto oblast výrazně podcenila, když zaměstnávala pouze jednoho analytika strategického rozvoje, zatímco v odborném úseku TV Nova pracovalo pod vedením Petra Sládečka pět zaměstnanců. TV Nova tak dokázala daleko rychleji reagovat na zahraniční trendy.

Kateřina Fričová, která stála u počátečních úspěchů TV Nova v roli ředitelky výroby, techniky a vysílání, vidí hlavní příčinu úspěchu TV Nova v roce 1994 v ojedinělém klimatu doby, ve které stanice na trh vstupovala. Hlad diváků po „něčem novém", touha vidět dlouho odpírané filmy a seriály, mít své vlastní hvězdné televizní tváře, to vše bylo určující pro razantní vstup nové komerční stanice na český trh.[94]

Jasný signál o tom, kudy se bude ubírat programová skladba nové komerční televize, byl dán již první den vysílání TV Nova. Dne 4. února 1994 v 19.00 hod. zahajoval oficiální vysílání velkolepý přímý přenos z Národního muzea v Praze, v 19.30 hod. následovaly TELEVIZNÍ NOVINY, ve 20.05 český film OBECNÁ ŠKOLA, ve 22.00 hod. americká filmová komedie KROTITELÉ DUCHŮ a v 00.15 hod. erotický magazín PENTHOUSE. Divácky atraktivní české tituly, americké filmové trháky, velké zábavné estrády, uvolněné zpravodajství či dosud divákům odpírané žánry, to vše tvořilo programový „koktejl" TV Nova, který českému publiku zachutnal.

V roce 1994 odvysílala TV Nova z moderně vybaveného televizního pracoviště v Měšťanské besedě v Praze celkem 6 382 hodin (průměrně 19 hodin denně), z toho 42 procent pořadů vlastní výroby, 5 procent převzatých českých titulů a 53 procent převzatých zahraničních pořadů.[95]

Interní strategická opatření (programová, ekonomická a organizační) přijatá vedením České televize v roce 1994

V roce 1994 vydává Česká televize dva druhy interních předpisů: a) rozhodnutí generálního ředitele (dále jen „RGŘ"), b) opatření. Z hlediska sledování strategie instituce jsou klíčová rozhodnutí generálního ředitele, která je oprávněn vydávat pouze statutární zástupce ČT a která jsou závazná jak pro ČT v Praze, tak pro televizní studia Brno a Ostrava. Česká televize přijala v roce 1994 celkem 34 rozhodnutí generálního ředitele.

93) Autor v rozhovoru s Petrem Sládečkem, 12. 6. 2007.
94) Autor v rozhovoru s Kateřinou Fričovou, 13. 5. 2009.
95) Česká nezávislá televizní společnost, *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova 1995, s. 2.

Programová strategie

O programové strategii organizace pojednává celkem pět interních předpisů, přičemž klíčový význam má především *RGŘ o programové koncepci a organizaci ČT*, které bylo v roce 1994 celkem třikrát novelizováno. Tento statistický údaj vypovídá o procesu hledání nové úlohy média veřejné služby po nástupu komerčních vysílatelů.
Při zachování chronologického postupu je prvním předpisem, u něhož bych se rád zastavil, *RGŘ č. 8 ze dne 9. února 1994, o etice žurnalistiky v ČT*. Česká televize se touto formou jednak hlásí k Rezoluci č. 1003 o etice žurnalistiky, kterou schválila v roce 1993 Rada Evropy, a jednak činí první krok k vymezování zpravodajství ČT vůči žurnalistice a tzv. „infotainmentu" komerčních stanic. Tento rozdíl se velmi záhy projevuje především při porovnání kvality a sledovanosti zpravodajství České televize a TV Nova. RGŘ č. 8 z roku 1994 tedy shrnuje nejdůležitější žurnalistické zásady, které jsou závazné pro zaměstnance ČT při výrobě a vysílání zpravodajských pořadů. Jasný směr zaznívá již v prvním článku směrnice, kde se v odst. č. 1 praví:

> Kromě zákonných práv a povinností stanovených v právních normách [...], má ČT etickou odpovědnost vůči občanům a společnosti. Ta musí být zdůrazněna právě v současné době, kdy informace a komunikace hrají velmi důležitou úlohu při vytváření osobních postojů občanů i ve vývoji demokratické společnosti.[96]

Zcela konkrétní a adresné vymezení vůči komerčnímu pojetí zpravodajství vyplývá z odst. 11, článku 2:

> Česká televize nikdy nesmí zacházet s informacemi jako se zbožím, nýbrž výhradně jako se základním právem občana. Za tímto účelem nebude využívat ani kvalitu ani podstatu zpráv nebo názorů ve snaze zvýšit počet diváků za účelem zvýšení příjmů z reklam. Máme-li zajistit etické zacházení s informacemi, musí být diváci pokládáni za jednotlivce a nikoli za masu.[97]

V této linii směrnice dále obsahuje např. apel na nezaměňování kontroverzních nebo senzačních záležitostí za důležité informace atd. Obecně pak RGŘ č. 8/1994 klade důraz na objektivitu zpravodajství a nezávislost a nestrannost žurnalistiky ČT.
Z hlediska dopadu na programovou strategii je nejdůležitější interní normou z roku 1994 *RGŘ č. 18 ze dne 16. května 1994, o programové koncepci a organizaci ČT*. Hned první věty programové koncepce nenechávají nikoho na pochybách, že hlavním motivem bude obhajoba a vymezení programového prostoru pro televizního vysílatele veřejné služby na mediálním trhu v České republice. Programová koncepce totiž začíná slovy:

96) Česká televize, *Rozhodnutí generálního ředitele č. 8 ze dne 9. února 1994, o etice žurnalistiky v České televizi*. Praha: Česká televize 1994, s. 1.
97) Tamtéž, s. 3.

> Dnem 4. února začala vysílat celoplošná soukromá televizní stanice Nova. Vznikne konkurenční prostředí, v němž se ČT vynasnaží obstát především tak, že se pokusí plnit všechny funkce, které plynou z jejího postavení jako televize veřejnoprávní.[98]

Slovní obraty jako „vynasnaží obstát" či „pokusí plnit" naznačující defenzivní a poraženeckou náladu v České televizi, která je patrná i po několik následujících let.
Programová koncepce především definuje základní směřování programů ČT1 a ČT2. Nutno dodat, že toto obecné skladební vymezení se do dnešních dnů nezměnilo. Program ČT1 je zde koncipován jako program pro nejširší divácký okruh a program ČT2 jako doplňkový program alternativní, zaměřený na diváka se zájmem o kvalitní a hlubší informace ze všech oblastí a o hodnotné, obsahově a formálně náročnější pořady všech žánrů, zejména uměleckých. V programové koncepci jsou přirozeně nejčastěji zmiňovány ty programové typy, s nimiž se divák nesetká na komerční stanici. Jen namátkou lze zmínit osvětové a vzdělávací relace či původní dokumentární tvorbu.
Programová koncepce z roku 1994 je implicitně protkána dlouholetým vnitřním rozporem České televize, který vzniká napětím mezi snahou o významný podíl na trhu a náročným programem pro menšinového diváka. Tento rozpor je však charakteristický pro většinu evropských veřejnoprávních televizí. První směr uvažování je explicitně vyjádřen záměrem více se soustředit na divácké pořady a vycházet vstříc široké divácké obci a jejímu očekávání a druhý pak akcentem na kulturní a osvětové poslání média veřejné služby. Přestože Česká televize od nástupu komerčních vysílatelů na trh bojuje svými prostředky o většinového diváka, uvědomuje si zároveň, že její existence je více závislá na uspokojování potřeb menšin. Kulturní a osvětové poslání České televize je v programové koncepci označeno za prostor, „který komerční televize ve srovnatelném rozsahu obsadit nemohou".[99] Hlavní závazek, který na sebe vedení České televize v programové koncepci bere, je vyrábět více původních českých pořadů, pěstovat domácí tvorbu a kulturu, sloužit širokým spektrem tzv. „účelových relací" a v neposlední řadě poskytnout půdu pro experiment.
RGŘ o programové koncepci a organizaci ČT bylo v roce 1994 celkem dvakrát novelizováno, a sice RGŘ č. 23 ze dne 24. srpna 1994 a RGŘ č. 33 ze dne 21. prosince 1994. Není pochyb o tom, že obě novelizace vznikají v důsledku změn na mediálním trhu. Toto tvrzení nejvýstižněji dokládají poslední dva odstavce preambule RGŘ č. 23, které byly doplněny oproti RGŘ č. 18/1994 v následujícím znění:

> ČT průběžně prochází řadou změn, které se odrážejí i v její vnitřní organizaci. Ta je rozvíjena v zájmu o stále větší efektivnost, pružnost a racionalitu řízení při zachování maximální přehlednosti. Proces změn je důvodem k vydání nového interního předpisu.[100]

98) Česká televize, *Rozhodnutí generálního ředitele č. 18 ze dne 16. května 1994, o programové koncepci a organizaci České televize*. Praha: Česká televize 1994, s. 2.
99) Tamtéž, s. 2–3.
100) Česká televize, *Rozhodnutí generálního ředitele č. 23 ze dne 24. srpna 1994, o programové koncepci a organizaci České televize*. Praha: Česká televize 1994, s. 2.

Přestože se změny dotýkají především organizačního uspořádání České televize, nalezneme zde několik drobných úprav i v programové koncepci. Za zmínku stojí například doplnění přenosů z kvalitních sportovních událostí mezi programové priority. Jak odhalí následující roky, byla to úprava nanejvýše příhodná, neboť právě sportovní servis České televize se ukáže jako jeden z mála skutečných pilířů televize veřejné služby v České republice, který se dosud nepodařilo komerčním stanicím ani zviklat, natožpak zbořit.
Poslední poznámka, kterou v tomto bodě učiním, je založena na zcela nepatrné změně, kterou přineslo RGŘ č. 23 oproti RGŘ č. 18 z roku 1994. Přestože se jedná pouze o doplnění dvou slov oproti původnímu znění, domnívám se, že jde o slova charakteristická pro celkový stav České televize v roce 1994. Zatímco v RGŘ č. 18 z roku 1994 začíná druhá věta programové koncepce formulací: „Vznikne konkurenční prostředí, v němž se Česká televize vynasnaží [...]",[101] stejná věta v RGŘ č. 23 z téhož roku je uvedena slovy: „Vznikla zvláštní forma konkurenčního prostředí, v němž se Česká televize vynasnaží [...]".[102] Právě ona „zvláštní forma" podle mého soudu demonstruje neujasněnost situace a tápání České televize v novém prostředí a v nových podmínkách, které je charakteristické pro její vývoj i ve druhé polovině 90. let 20. stol.

Další strategické kroky vedení České televize v roce 1994

Přestože těžiště mého textu spočívá v oblasti programu a jeho proměn, považuji za důležité zde alespoň okrajově zmínit také další oblasti České televize, které prošly výraznou proměnou v návaznosti na změny na našem mediálním trhu. Význam pro tento článek mají zejména proto, že měly zásadní vliv na klima České televize, na pracovní podmínky, v nichž programové výstupy vznikaly, i na celkové vnímání média veřejné služby v českém kontextu 90. let.

Mzdová a personální politika České televize

Vedle přirozeného tlaku na změnu programové strategie České televize se projevují rovněž tlaky na mzdovou politiku média veřejné služby. Nástup komerčních televizí totiž znamená nedostatek televizních profesionálů na trhu práce. Pracovníci, které si Česká televize vychovala, začínají dostávat finančně atraktivnější nabídky z komerčního sektoru, a Česká televize je tak nucena čelit odlivu své zaměstnanecké základny. Především se tato situace dotýká uměleckých pracovníků a pracovníků umělecké realizace, tj. režijních, dramaturgických a štábových (osvětlovači, kameramani, zvukaři atd.) složek.[103]

101) Česká televize, *Rozhodnutí generálního ředitele č. 18 ze dne 16. května 1994, o programové koncepci a organizaci České televize*. Praha: Česká televize 1994, s. 2.
102) Česká televize, *Rozhodnutí generálního ředitele č. 23 ze dne 24. srpna 1994, o programové koncepci a organizaci České televize*. Praha: Česká televize 1994, s. 2.
103) Informace poskytl Personální útvar České televize (interní evidence nástupů a odchodů zaměstnanců ČT).

V reakci na tento trend byly v roce 1994 vydány tři důležité interní předpisy, které upravují odměňování pracovníků České televize. *RGŘ č. 12 ze dne 15. března 1994, o odměňování pracovníků ČT*, stanoví základní mzdová pravidla ČT, jako jsou: zařazení pracovníků do tarifních stupňů, kvalifikační předpoklady, základní plat, formy příplatků a odměn a především vydává novou stupnici mzdových tarifů. Následuje *RGŘ č. 16 ze dne 7. dubna 1994, o odměňování režisérů*. Tímto rozhodnutím vedení televize přistupuje na požadavky Asociace českých audiovizuálních režisérů a mění sazebník odměn režisérů při vytváření televizních děl pro ČT, přičemž stanovené odměny jsou považovány za minimální částky, které musí ČT vyplatit. Tím se přirozeně výrazně zlepšuje vyjednávací pozice režisérů při jednání o konkrétní výši odměny. Třetím důležitým předpisem je *RGŘ č. 31 ze dne 10. listopadu 1994, o odměňování zaměstnanců ČT*, kterým se vydává katalog prací České televize. Katalog prací obsahuje všechny funkce, které jsou v České televizi zastoupeny, a zařazuje tyto funkce do příslušných tarifních stupňů. U každé funkce je navíc uveden stručný popis pracovní náplně.

V souvislosti se mzdovou politikou nelze opomenout ani politiku personální. Zatímco na mzdovou politiku působí tlak trhu a nových pracovních příležitostí, personální strategii ovlivňují především požadavky zákonodárců na celkové zeštíhlení instituce, od něhož si politici i veřejnost slibují zvýšení hospodárnosti a efektivity České televize. V tiskových článcích z roku 1994 se nezřídka objevují útoky na personální přebujelost České televize a veřejnoprávní televize je přirovnávána k „socialistickému molochu". Výsledkem těchto tlaků jsou organizační změny a direktivní snižování počtu zaměstnanců.

Tab. č. 7. Průměrné počty zaměstnanců České televize v letech 1993–1995[104)]

	1993	1994	1995
Průměrné počty zaměstnanců ČT	4 039	3 919	3 564

Jak je z výše uvedeného rozboru patrné, Česká televize přijala v roce 1994 řadu interních opatření, jejichž cílem bylo především zabránit dalšímu snižování podílu České televize na sledovanosti a stabilizovat postavení média veřejné služby ve společnosti i na trhu. Nelze se však ubránit poznámce, že Česká televize až zpětně reagovala na řadu podnětů, které mohla před nástupem TV Nova očekávat a na něž se mohla připravit.

104) Zdroj: informace poskytl Personální útvar České televize (interní databáze personálního útvaru).

Programové změny České televize ve faktech a číslech

Tab. č. 8. Podíly vlastních a převzatých pořadů a premiér a repríz na vysílání ČT[105]

	1993	1994	1995
Vlastní pořady ve vysílání ČT	70,7 % (9395 hod.)	63,5 % (9740 hod.)	58,1 % (8937 hod.)
Převzaté pořady ve vysílání ČT	29,3 % (3902 hod.)	36,5 % (5596 hod.)	41,9 % (6432 hod.)
Podíl premiér na celkové vysílací ploše	53,4 % (7105 hod.)	57,0 % (8739 hod.)	55,8 (8572 hod.)
Podíl repríz na celkové vysílací ploše	46,6 % (6192 hod.)	43,0 % (6597 hod.)	44,2 (6797 hod.)

Tab. č. 9. Zastoupení vybraných programových typů ve vysílání ČT[106]

Programový typ	1993	1994	1995
Dramatické pořady	21,4 % (2851 hod.)	23,0 % (3526 hod.)	26,9 % (4134 hod.)
Zpravodajství	18,7 % (2089 hod.)	19,5 % (2989 hod.)	13,8 % (2120 hod.)
Publicistika	14,9 % (1978 hod.)	9,2 % (1410 hod.)	9,4 % (1445 hod.)
Dokumentaristika	7,7 % (1028 hod.)	8,3 % (1276 hod.)	7,7 % (1188 hod.)
Hudebně zábavné pořady	8,8 % (1175 hod.)	8,1 % (1246 hod.)	5,0 % (773 hod.)
Sportovní pořady	5,0 % (660 hod.)	6,1 % (928 hod.)	4,9 % (759 hod.)
Zábavné pořady	5,2 % (688 hod.)	3,9 % (598 hod.)	2,9 % (445 hod.)
Vzdělávací pořady	2,2 % (290 hod.)	2,5 % (388 hod.)	1,9 % (297 hod.)
Hudební pořady	3,2 % (424 hod.)	2,1 % (326 hod.)	3,4 % (527 hod.)
Reklama	1,4 % (188 hod.)	0,6 % (90 hod.)	0,4 % (65 hod.)

105) Zdroj: data jsou převzatá z výzkumu oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT. Výsledky výzkumu byly zveřejněny in Jiří P i t t e r m a n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), *(Prvních) 10 let České televize.* Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 57–93.

106) Zdroj: data poskytlo oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT.

Tab. č. 10. Patnáct nejsledovanějších pořadů ČT a TV Nova v roce 1994 (cílová skupina: dospělí 15+)[107]

	Název pořadu (originální název)	Vysílatel	Typ pořadu	Podíl na publiku
1.	Obecná škola	TV Nova	film	72 %
2.	Dědictví aneb Kurvahošigutntag	TV Nova	film	72 %
3.	S tebou mě baví svět	TV Nova	film	71 %
4.	Vesničko má středisková	TV Nova	film	71 %
5.	Návrat do ráje	ČT	seriál	71 %
6.	Císařův pekař a pekařův císař	TV Nova	film	71 %
7.	Scarlett	TV Nova	seriál	70 %
8.	Jak básníci přicházejí o iluze	TV Nova	film	69 %
9.	Policajt nebo rošťák	TV Nova	film	67 %
10.	Kufr	ČT	zábava	67 %
11.	Jak svět přichází o básníky	TV Nova	film	67 %
12.	Kryštof Kolumbus	TV Nova	film	67 %
13.	Marečku, podejte mi pero	TV Nova	film	66 %
14.	Černí baroni	TV Nova	film	65 %
15.	Honba za klenotem Nilu	TV Nova	film	65 %

Tab. č. 11. Zastoupení autopromotion ve vysílání ČT v letech 1993–1994[108]

Rok	Počet odvysílaných hodin			Počet odvysílaných příspěvků		
	ČT1	ČT2	Celkem	ČT1	ČT2	Celkem
1993	38,1	42,1	80,2	2392	2549	4941
1994	70,0	63,5	133,5	4075	3594	7669

107) Zdroj: data jsou převzatá z výzkumů České televize SAPA-DKV (500 respondentů) a RAPID-DEMA (750 respondentů). Výsledky výzkumu byly zveřejněny in Marion C h a b r i e r – Didier L e f é v r e – Fredy T a c h e n y – Wouter W e r s c h (eds.), *Television 95 – European Key Facts*. Neulily-sur Seine: IP Groupe 1995, s. 73.

108) Zdroj: data poskytlo oddělení Výzkum programu a auditoria ČT.

Pokles podílu vlastních pořadů ve vysílání České televize na úkor pořadů převzatých, jak vyplývá z tabulky č. 8, byl součástí úsporného režimu, k němuž byla ČT nucena přistoupit v návaznosti na nepříznivé výsledky hospodaření. Tabulka č. 9 odhaluje snahu České televize posílit dramatickou tvorbu, která jako jedna z mála obstála z hlediska diváckého zájmu v konkurenci především zábavných pořadů a zahraničních filmů komerčních stanic. Naopak pokles zaznamenaly v letech 1993–1995 pořady hudebně zábavné, zábavné a zpravodajské. Tabulka č. 10 pak odhaluje zájem tuzemských diváků především o českou filmovou tvorbu, kterou TV Nova pořizovala formou nákupu licence.[109)]
Česká televize změnila v letech 1993–1994 zásadním způsobem rovněž svůj přístup k propagaci vlastních pořadů, jak je patrné z tabulky č. 11. V roce 1994 téměř zdvojnásobila oproti roku 1993 počet spotů i počet odvysílaných hodin autopromotion na obou programech České televize, zkrátila délku spotů a přijala řadu dalších opatření. Tato nová koncepce autopromotion byla logickým vyústěním konkurenčního prostředí, které vzniklo po nástupu silné komerční stanice. Vedle atraktivního obsahu je to právě autopromotion, které se významným způsobem podílí na úspěchu pořadu.

Závěr

Hlavní úkol, který jsem si v úvodu tohoto článku vytyčil, bylo najít odpověď na otázku, jakou strategii zvolila Česká televize po nástupu komerčních televizních vysílatelů na audiovizuální trh v České republice a zda tato strategie korespondovala s posláním média veřejné služby.
Strategie České televize procházela stejně jako česká mediální krajina specifickým vývojem. V roce 1993 byla do značné míry ovlivněna zákonem č. 483/1993 Sb., který od 1. ledna 1993 snížil limit vysílané reklamy v ČT ze tří procent na jedno procento celkového vysílacího času. Zatímco na straně jedné byl vytvořen na reklamním trhu prostor pro vznik nových vysílatelů, na straně druhé muselo vedení České televize přijmout taková opatření, která by i do budoucna umožňovala zachovat vyrovnané hospodaření. V této souvislosti byl nastartován dlouhodobý proces zvyšování efektivity práce a snižování nákladů ČT, který se projevoval například postupným snižováním počtu zaměstnanců a režijních nákladů. Stranou pozornosti však nezůstala ani programová strategie. V roce 1993 dochází z hlediska programového schématu České televize k jasnému vyprofilování a vymezení programů ČT1 a ČT2. Právě od roku 1993 je ČT1 primárně programem určeným co nejširší divácké veřejnosti, plnícím základní a rekreativní funkce, zatímco ČT2 je alternativním programem, který je určený spíše menšinám volbou či osudem. Před nástupem TV Nova v únoru 1994 měla Česká televize na trhu v České republice dominantní postavení a do roku 1994 vstupovala s novým vysílacím schématem, novou strukturou zpravodajství a s novými pořady. Konfrontace České televize s první soukromou komerční televizní stanicí Premiéra TV, která zahájila regionální vysílání 17. června 1993, ani zahraniční zkušenosti nenasvědčovaly tomu, že by po nástupu celoplošné

109) Česká televize na rozdíl od TV Nova volila strategii koprodukční spolupráce na vybraných filmových projektech.

komerční stanice mělo dojít k zásadním změnám na mediálním trhu. Opak byl však pravdou. Již v průběhu prvních čtyř měsíců získala TV Nova větší sledovanost než oba programy České televize dohromady, a postavila tak vysílatele veřejné služby do zcela nové situace.

Žádné další opatření již nezabránilo tomu, aby Česká televize minimálně po dva nadcházející roky výrazně neztrácela podíl na publiku, které se z více než 50 procent přemístilo na TV Nova. Ambiciózní management v čele s Vladimírem Železným, novost komerčního televizního programu u nás, citelná divácká poptávka po nových formátech (především z oblasti zábavy), konfrontační programová politika, silné finanční zázemí zahraničního investora a další okolnosti vedly Novu nezadržitelně na výsluní diváckého zájmu. Nelze se ubránit dojmu, že i Česká televize měla na úspěchu Novy svůj podíl. Svou programovou strnulostí a především podceněním nové situace přispěla i ona k impozantnímu nástupu komerční televize. Neméně podstatný vliv na budoucí rozdělení sil na trhu mělo také rozhodnutí poslanců zprivatizovat pro potřeby komerčního vysílatele bývalý kanál F1, který sice nebyl technicky dokonalý, ale jeho pokrytí bylo bezmála stoprocentní. Většina občanů naší země tak měla novou televizi automaticky uloženou na svém ovladači pod prvním tlačítkem.

Razantní nástup TV Nova na trh v České republice je v evropském kontextu do značné míry ojedinělý. Vedle nesporně kvalitní strategie vedení TV Nova se na tomto úspěchu podíleli rovněž zákonodárci a sama Česká televize, jak již bylo zmíněno výše. Rozhodující vliv měl podle mého soudu právě legislativní rámec, který vytvářel pro komerčního vysílatele ideální podmínky. V prvé řadě TV Nova v roce 1994 zahajovala vysílání s bezmála stoprocentním pokrytím, zatímco řada evropských komerčních stanic se musela vyrovnávat s postupným nárůstem penetrace, a tím také s postupným nárůstem diváckého zájmu.[110] Další velmi častou překážkou v rozvoji komerčních stanic je státní regulace majetkového podílu zahraničních společností v tuzemské televizi. Zatímco např. v Polsku byl povolen pouze 33procentní podíl zahraničních investorů, v České republice žádné omezení neexistovalo. Nelze opomenout ani limit pro vysílání reklamy, který je klíčový pro ekonomický úspěch a obchodní politiku vysílatele. Limit jednoho procenta, který náležel České televizi, patří mezi vůbec nejnižší v Evropě. Naproti tomu TV Nova povoloval zákon pro vysílání reklamy 10 procent celkového denního vysílacího času. Tím byla přirozeně velmi limitována obchodní politika České televize, která se ve svém důsledku stávala nekonkurenceschopnou.

Ze souboje o publikum se záhy stal boj o přežití, když Česká televize musela přesvědčit veřejnost a poslance o tom, že nekomerční televize veřejné služby je pro diváka a občana přínosem, že je nutnou součástí demokratické společnosti a že si zaslouží dva vysílací okruhy. To se jí i přes všechny potíže skutečně podařilo, když jí Poslanecká sněmovna Parlamentu ČR novelou zákona o České televizi z prosince 1995 přidělila dočasně svěřené frekvence ČT2 natrvalo.

Vraťme se však ještě na okamžik do roku 1994, kdy byla Česká televize nucena reagovat na zásadní ztrátu diváckého zájmu a propad reklamních příjmů, přičemž provázanost

110) Např. polská komerční televize Polsat pokrývala po dvou letech vysílání v roce 1994 pouze 20 % území Polska.

obou těchto kategorií byla zřejmá – naplněnost reklamních bloků od druhé poloviny roku 1994 klesala se snižující se sledovaností prvního programu České televize. Vzhledem k setrvalému růstu sledovanosti TV Nova nebylo možné předpokládat okamžité zastavení propadu tržeb ČT za vysílání reklamy. Ekonomická strategie České televize pro dané období se proto zaměřila do oblasti výnosů z televizních poplatků. Zlepšením této činnosti a především příznivější legislativou získává ČT v letech 1994–1995 celkem 376 531 nových koncesionářů, čímž zvyšuje svůj roční příjem o 157 649 000,- Kč.[111] I přes tento dílčí úspěch a řadu restriktivních opatření ve vybraných nákladových položkách nedokázalo vedení České televize v roce 1995 udržet kladný hospodářský výsledek a končí se ztrátou 225 mil. Kč.

V průběhu několika let působení TV Nova se česká televizní scéna významně proměnila. Nova ukázala veřejnosti nejen své přednosti, ale také své limity. Její programová nabídka přirozeně nedosahovala rozmanitosti programové nabídky televize veřejné služby. Důvod byl nasnadě. Komerční televize se podřizovala zákonitosti provozu všech komerčních televizí na světě – generovat co největší sledovanost s vynaložením co možná nejmenších nákladů. Je proto zcela pochopitelné, že se v takovýchto podmínkách některé žánry a programové typy (např. dokumentární tvorba) do výroby komerčních stanic vůbec nedostávají.

Základem programové strategie České televize v letech 1994 a 1995 byla již zmiňovaná diferenciace dvou vysílacích programů: program ČT1 se zaměřil na divácky atraktivnější programové typy a program ČT2 oslovoval náročnějšího diváka s náročnějšími tématy. Přestože strategie TV Nova postavená na vizuální velkoleposti a lidové zábavnosti slavila u diváků úspěch, nepodlehlo vedení České televize těmto trendům a pokračovalo v koncipování promyšleného a spíše konzervativního vysílacího schématu, jehož pilíři byly právě ty pořady a formáty, které se do výrobních plánů komerčních stanic nedostávají. A právě v této souvislosti se dostávám k otázce souladu strategie České televize s posláním média veřejné služby.

Základní zadání pro televizního vysílatele veřejné služby v České republice nabízí § 2 zákona č. 483/1991 Sbírky, o České televizi. Úkoly, které zákon ČT ukládá, jsou však příliš vágně formulovány a umožňují celou škálu výkladů. Tento jev není v Evropě ojedinělý. Úkoly a funkce vysílání veřejné služby nejsou velmi často předem přesně určené a ve velké míře odrážejí společenská očekávání dané komunity v dané době. Obecně řečeno však vzniká oprávněnost existence veřejného sektoru tam, kde soukromý sektor vysílání objektivně nemůže nebo subjektivně odmítá plnit funkce masové komunikace (mj. informace, zábava, integrace, kulturní kontinuita či vzdělávání) v celé komplexnosti tak, jak to život moderní civilizované společnosti vyžaduje. Vzhledem k tomu, že se TV Nova soustředila především na funkci zábavnou, otevřel se před Českou televizí široký prostor pro uplatnění. Česká televize tento prostor dokázala zaplnit a splnila tak podle mého soudu primární poslání média veřejné služby.

Tím, že Česká televize akcentovala divácky méně atraktivní formáty, dostala se v roce 1994 do dilematu, které je charakteristické pro většinu evropských veřejnoprávních te-

111) Zdroj: Jiří P i t t e r m a n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), *(Prvních) 10 let České televize.* Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 74–93.

levizí. Buď se zaměří pouze na menšiny a její sledovanost klesne natolik, že zcela nepochybně nastoupí otázka legitimity koncesionářského poplatku, který musí platit všichni diváci. Nebo se pokusí s komerční nabídkou soutěžit, a pak vznikne otázka, zda je existence poplatkem financovaného subjektu nezbytná, když produkuje totéž, co jeho komerční konkurence. Z tohoto existenčního dilematu vedou pouze dvě východiska. Poplatek lze zrušit a Česká televize se stane kulturní institucí dotovanou ze státního rozpočtu, jejímž úkolem bude sloužit menšinám. S tím samozřejmě souvisí omezení diváckého zásahu a rozšíření možností politiků ovlivňovat chod instituce. Nebo se vysílatel veřejné služby může pokusit o kompromis mezi masovou a menšinovou produkcí tak, aby mu sledovanost neklesla natolik, že by někdo mohl zpochybnit jeho legitimitu poskytovatele veřejné služby pro většinové publikum. Česká televize si zvolila druhou z nabízených variant. Masovou produkci zařadila na program ČT1 a menšinové pořady na program ČT2.

Přestože lze vytknout České televizi řadu chyb, kterých se v době nástupu komerčních vysílatelů na trh v České republice dopustila, jsem přesvědčen, že zvolila z hlediska dlouhodobého směřování správnou cestu, která odpovídá jak smyslu zákona, tak především poslání média veřejné služby v demokratické zemi. Pokud v některých dílčích aspektech není naplněno společenské očekávání, pak je to podle mého soudu především z důvodu nedostatečné veřejné diskuse o funkci a poslání média veřejné služby v České republice.

Pavel Krumpár (1975)

V současné době je ředitelem pro strategický rozvoj České televize. Studoval na Divadelní akademii múzických umění v Praze a na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury. Jako dramaturg a scenárista spolupracoval mj. s režisérem Jurajem Jakubiskem.

(*Adresa*: pavelkrumpar@email.cz)

Citované filmy:

Císařův pekař a pekařův císař (Martin Frič, 1951), *Černí baroni* (Zdeněk Sirový, 1992), *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (Věra Chytilová, 1992), *Honba za diamantem* (Romancing the Stone; Robert Zemeckis, 1984), *Honba za klenotem Nilu* (Jewel of the Nile; Lewis Teaque, 1985), *Hříšný tanec* (Dirty Dancing; Emile Ardolino, 1987), *Jak básníci přicházejí o iluze* (Dušen Klein, 1984), *Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein, 1987), *Jak svět přichází o básníky* (Dušan Klein, 1982), *Kadeř královny Bereniké* (Oldřich Daněk, 1992), *Krotitelé duchů* (Ghost Busters; Ivan Reitman, 1984), *Kryštof Kolumbus* (Christopher Columbus; Alberto Lattuada, 1985), *Marečku, podejte mi pero* (Oldřich Lipský, 1976), *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), *Obecná škola* (Jan Svěrák, 1990), *Policajt nebo rošťák* (Flic ou voyou; Georges Lautner, 1979), *Pozor, vizita!* (Karel Kachyňa, 1981), *Princ a Večernice* (Václav Vorlíček, 1978), *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982), *Tora! Tora! Tora!* (Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, Richard Fleischer, 1970), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Válka Roseových* (War of the Roses; Danny DeVito, 1989), *Vesničko má středisková* (Jiří Menzel, 1985), *Vzpomínky na Afriku* (Out of Africa; Sydney Pollack, 1985), *Žebrácká opera* (Jiří Menzel, Menahem Golan, 1991).

PŘÍLOHA

Prameny

Literatura:

ALISAUSKIENE, Rasa & BAJARUNAS, Dovydas & SUKYTE, Edita (1996): Past Glories Forgotten: Lithuania. In: Mahon, David & Trappel, Josef (eds.): *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989*. Luton: University of Luton, s. 231-251.

BEDNAŘÍK, Petr & ČÁBELOVÁ, Lenka & KÖPPLOVÁ, Barbara & KRYŠPÍNOVÁ, Jitka & MORAVEC, Václav & ŠÁDOVÁ, Eva (2003): *Dějiny českých médií v datech (rozhlas, televize, mediální právo)*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum.

BERÁNEK, Josef & HEKERLOVÁ, Silvie (eds.) (2005): *10 let v českých médií*. Praha: nakladatelství Portál.

BÍLKOVÁ, Katarína (1994): *Rámcová analýza tisku o České televizi (2. a 3. čtvrtletí 1994)*. Praha: Česká televize, Odborové dokumentační a informační středisko ČT.

BÍLKOVÁ, Katarína & SOPROVÁ, Jana & ŠNÁBL, Vít (1994): *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT.

BÍLKOVÁ, Katarína & ŠNÁBL, Vít (1995): *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1994*. Praha: Česká televize, styk s veřejností ČT.

BLAŽEK, Bohuslav (1994): *Dva týdny zpravodajství na stanicích ČT a NOVA (14.–27. 11. 1994), kritická analýza a komparace*. Praha: EcoTerra.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (1996): *Televize a moc 1953–1967*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (1998): *Televize a totalitní moc 1969–1979*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (1999): *Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985–1990)*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (2002): *Československá televize a politická moc 1953–1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky.

CYSAŘOVÁ, Jarmila (2003): Listy. Padesát let televize: dlouhá cesta k nezávislosti. <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=033&clanek=030304> (verifikováno dne 2. června 2007).

ČEPELKOVÁ, Jana & JETMAR, Luboš & LÍŠKA, Dušan & NÁHLOVSKÝ, Marcel & PÁTÍK, Ladislav & RICHTER, Michael & SEHNALOVÁ, Regina & SLAVÍČEK, Pavel & WOLDE, Štěpán (2000): *Mediální slovník ARBOmedia*. Praha: ARBOmedia.net Praha, spol. s r. o.

ČESKÁ NÁRODNÍ RADA (1991): *Zákon č. 483/1991 Sbírky zákonů ČR, o České televizi*. Praha: Ministerstvo vnitra České republiky.

ČESKÁ NEZÁVISLÁ TELEVIZNÍ SPOLEČNOST (1995): *Nova a její diváci*. Praha: TV Nova, Odbor výzkumu TV Nova.

ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 8 ze dne 9. února 1994, o etice žurnalistiky v České televizi.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 12 ze dne 15. března 1994, o odměňování pracovníků České televize.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 16 ze dne 7. dubna 1994, o odměňování režisérů.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 18 ze dne 16. května 1994, o programové koncepci a organizaci České televize.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 23 ze dne 24. srpna 1994, o programové koncepci a organizaci České televize.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 31 ze dne 10. listopadu 1994, o odměňování zaměstnanců České televize.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Rozhodnutí generálního ředitele č. 33 ze dne 21. prosince 1994, o programové koncepci a organizaci České televize.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1994): *Sto dnů s Novou – přehled pořadů ČT1 a Novy podle vysílání v časových pásmech jednotlivých dnů během týdne.* Praha: Česká televize, oddělení programových analýz.
ČESKÁ TELEVIZE (1995): *Statut, Kodex, Strategie České televize.* Praha: Česká televize, tiskové a informační středisko.
ČESKÁ TELEVIZE (1996): *Fakta o financování České televize aneb Opravy nejčastěji šířených dezinformací.* Praha: Česká televize.
ČESKÁ TELEVIZE (1996): *Televize v ekonomickém a společenském kontextu.* Praha: Česká televize a IP Praha.
ČESKÁ TELEVIZE (ed.) (2000): *Česká televize: věc veřejná.* Praha: Česká televize, Public Relations & Promotion.
ČESKÁ TELEVIZE (ed.) (2000): *Televize veřejné služby v zahraničí.* Praha: Česká televize, Public Relations & Promotion.
ČESKÁ TELEVIZE (online): Historie. <http://www.ceskatelevize.cz/ct/historie/> (verifikováno 22. dubna 2007).
ECONOMIA (1996): *Obchodní věstník 16/96.* Praha: Economia.
EUROPEAN BROADCASTING UNION (online): Membership Conditions. <http://www.ebu.ch/departments/legal/activities/leg_membership.php#regulation> (verifikováno 29. dubna 2007).
EUROPEAN COMMISSION (1996): *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989.* Luton: University of Luton.
CHABRIER, Marion & LEFÉVRE, Didier & TACHENY, Fredy & WERSCH, Wouter (eds.) (1995): *Television 95 – European Key Facts.* Neulily-sur Seine: IP Groupe.
JAKUBOWICZ, Karol (1996): Improving on the West – the Native Way: Poland. In: Mahon, David & Trappel, Josef (eds.): *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989.* Luton: University of Luton, s. 253–284.
KROUPA, Vladimír & ŠMÍD, Milan (1996): The Limitations of a Free Market: Czech Republic. In: Mahon, David & Trappel, Josef (eds.): *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989.* Luton: University of Luton, s. 61–109.
KUTIL, Václav (1994): Nova: právě teď! *Týdeník Televize*, č. 7, s. 32–33.

LAPRAILLE, Erwin & TACHENY, Fredy (eds.) (1994): *Television 94 – European Key Facts.* Neulily-sur Seine: IP Groupe.
MAHLEROVÁ, Hana (1994): Nova dětem. *Týdeník Televize*, č. 2, s. 28.
MAHLEROVÁ, Hana (1994): Aby byli nejlepší. *Týdeník Televize*, č. 2, s. 36.
MAHLEROVÁ, Hana (1994): Umělecký výraz Nova TV. *Týdeník Televize*, č. 5, s. 22.
MAHLEROVÁ, Hana (1994): Nova TV se dohodla s 20th Century Fox. *Týdeník Televize*, č. 5, s. 28.
MAHON, David & TRAPPEL, Josef (1996): Television in the Enlarged European Audiovisual Area – a Community Perspective. In: *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989.* Luton: University of Luton, s. 15–26.
MATÁSKOVÁ, Simona (1994): Ředitelský duel. *Týdeník Televize*, č. 26, s. 10–11.
MATHÉ, Ivo (1998): Televize veřejné služby pro třetí tisíciletí. <http://louc.cz/milenium.rtf> (verifikováno 10. června 2007).
MENSCHIK, Tomáš (2007): Lakomá Kateřina. *Týden*, č. 25, s. 36.
MINISTERSTVO FINANCÍ ČR (1995): *Finanční zpravodaj.* Praha: Ministerstvo financí České republiky.
NÁRODNÍ SHROMÁŽDĚNÍ ČSSR (1964): *Zákon č. 18/1964 Sbírky zákonů ČSSR, o Československé televizi.* Praha: Národní shromáždění ČSSR.
PITTERMAN, Jiří & SATURKOVÁ, Jitka & ŠNÁBL, Vít (eds.) (2002): *(Prvních) 10 let České televize.* Praha: Česká televize, edice PR a Promotion.
POSLANECKÁ SNĚMOVNA PARLAMENTU ČR (1994): *Zákon č. 252/1994 Sbírky zákonů ČR, o rozhlasových a televizních poplatcích.* Praha: Ministerstvo vnitra ČR.
POSLANECKÁ SNĚMOVNA PARLAMENTU ČR (1997): *Zákon č. 135/1997 Sbírky zákonů ČR, kterým se mění a doplňuje zákon č. 252/1994 Sb., o rozhlasových a televizních poplatcích, zákon č. 468/1991 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání, ve znění pozdějších předpisů, zákon České národní rady č. 103/1992 Sb., o Radě ČR pro rozhlasové a televizní vysílání, ve znění pozdějších předpisů, a zákon České národní rady č. 484/1991 Sb., o Českém rozhlasu, ve znění pozdějších předpisů.* Praha: Ministerstvo vnitra ČR.
RADA ČR PRO ROZHLASOVÉ A TELEVIZNÍ VYSÍLÁNÍ (1994): *Zpráva o stavu vysílání a o činnosti Rady České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání.* Praha: Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky.
RADA ČR PRO ROZHLASOVÉ A TELEVIZNÍ VYSÍLÁNÍ (1999): *Zpráva o stavu vysílání a činnosti Rady ČR pro rozhlasové a televizní vysílání za období 1. 1. 1999 – 31. 12. 1999.* Praha: Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky.
RADA ČESKÉ TELEVIZE (1993): *Zpráva o stavu zpravodajských a publicistických pořadů ČT.* Praha: Rada České televize.
RADA ČESKÉ TELEVIZE (2003): *Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2002.* Praha: Rada České televize.
SAMCOVÁ, Lucie (2003): *Proměny programového schématu České televize v letech 1992 – 1999.* Absolventská práce. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky.
SATURKOVÁ, Jitka (1994): *Svět televize 4/94.* Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko ČT.

SLOVENSKÁ TELEVÍZIA (online): História. <http://www.stv.sk/stv/o-stv/historia/> (verifikováno 20. dubna 2007).
ŠMATLÁK, Martin & ZMEČEK, André (1996): Market Intentions Restrained: Slovak Republic. In: Mahon, David & Trappel, Josef (eds.): *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989*. Luton: University of Luton, s. 307–351.
ŠMÍD, Milan (2000): *Média, internet, TV NOVA a já*. Praha: ISV nakladatelství.
ŠTĚPÁNEK, Petr (2005): *Válka o Novu aneb Podvod za 10 miliard*. Praha: Formát.
TRAPEK, Jiří (1994): Nova a Novákovi. *Týdeník Televize*, 3 (leden), s. 54.
TÝDENÍK TELEVIZE (1993): Programový přehled. *Týdeník Televize*, 24 (červen), s. 26.
ŽANTOVSKÝ, Petr (ed.) (2003): *Veřejnoprávní služba ve veřejnoprávních médiích*. Praha: Česká média spol. s r. o.

Periodika:

INFO (interní informační bulletin ČT).
TV týden.
Týdeník Televize.

Archivy:

Archiv Rady pro rozhlasové a televizní vysílání.
Archiv sekretariátu generálního ředitele České televize.
Spisový archiv České televize.

Interní informace poskytnuté odbornými útvary České televize:

– Oddělení práce a mzdy (průměrné mzdy v ČT v jednotlivých letech).
– Personální útvar (interní evidence nástupů a odchodů zaměstnanců ČT, interní databáze personálního útvaru).
– Výzkum programu a auditoria (analýzy a grafy sledovanosti a divácké spokojenosti, statistické přehledy odvysílaných pořadů a podílů jednotlivých programových segmentů na celkové vysílací ploše).

Elektronické databáze:

http://en.wikipedia.org/wiki/Television.
http://inventors.about.com/library/inventors/bltelevision.htm.
www.ceskamedia.cz.
www.ceskatelevize.cz.
www.cybercollege.com/frtv/frtv028.htm.

www.louc.cz.
www.nova.cz.
www.psp.cz.
www.rrtv.cz.
www.terramedia.co.uk.
www.tvhistory.tv.

Osobní rozhovory:

BERAN, Petr: květen 2006 (Praha).
FRIČOVÁ, Kateřina: květen 2009 (Moskva).
KVASNIČKA, Václav: duben 2007 (Praha).
RUBEŠ, Jan: listopad 2006 (Praha).
SATURKOVÁ, Jitka: září 2006 (Praha).
SAVICKÝ, Nikolaj: leden 2007 (Praha).
SLÁDEČEK, Petr: červen 2007 (Praha).
ZEMÁNKOVÁ, Zuzana: červen 2007 (Praha).

Korespondence:

BARTOŠ, Petr: leden 2007 (Praha).
MATHÉ, Ivo: březen 2007 (Praha).

ILUMINACE
Volume 21, 2009, No. 2 (74)

SUMMARY

THE BEGINNINGS OF DUAL TELEVISION BROADCASTING IN THE CZECH REPUBLIC

Changes in Czech Television's Strategy and the Main Causes of TV Nova's Success in 1994

Pavel Krumpár

This text covers television broadcasting in the Czech Republic in 1994, when the first national commercial television station, TV Nova, made a strong entry on the Czech media market. Attention is devoted mainly to the strategy adopted by Czech Television, which is the public service broadcaster in the Czech Republic, and the correspondence between that strategy and the mission of a public service broadcaster.

Like the Czech media landscape, Czech Television's strategy developed. In 1993 it was influenced to a considerable extent by Act No. 483/1993 Coll., which reduced with effect from 1 January 1993 the limit for advertising broadcast on CT from three to one percent of total broadcasting time. That created room for new broadcasters to appear on the advertising market, and it also forced the CT management to adopt measures to allow it to operate in the future with a balanced budget. Nor was its programme strategy overlooked. In 1993 there was a clear profiling and defining of programming for CT1 and CT2. Since 1993 CT1 has primarily been the channel intended for the broadest possible audience, fulfilling basic and recreational functions, while CT2 is the alternative channel intended more for minorities, whether by choice or by fate.

Before TV Nova started broadcasting in February 1994 Czech television dominated the Czech market. CT's confrontation with the first private commercial television station, Premiéra TV, which began regional broadcasting on 17 June 1993, and experience from other countries did not indicate that there should be any fundamental changes with the arrival of a national private station. However, the opposite was true. In its first four months TV Nova had higher viewing figures then both Czech Television channels, and Czech Television found itself in an entirely new situation. The ambitious management led by Vladimír Železný, the novelty of a commercial television channel in this country, a tangible demand for new formats, a confrontational programming policy, strong financial backing from a foreign investor and other factors gave Nova the highest viewing figures. A no less important influence on that division of powers on the television market was parliament's decision to privatise the former F1 channel, with almost 100% coverage, for the needs of a commercial broadcaster. Every citizen of this country had the new television station automatically stored under the first button on the remote control.

Over a number of years TV Nova's influence on the Czech television scene changed significantly. Nova revealed its limits as well as its strengths. Its programmes naturally could not match the diversity of public service television. TV Nova concentrated above all on entertainment, leaving plenty of room for Czech Television, which managed to fill the gap and therefore satisfy its primary mission as a public service broadcaster. Although it can be criticised for the many errors it made when commercial broadcasters first appeared on the Czech market, I am convinced that it chose the right path for its long-term orientation, one that corresponds both to the spirit of the law and above all to its mission as a public service broadcaster in a democratic country.

Translated by Adrian Dean

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Články

CELÝ SVĚT TLESKÁ ZESTÁTNĚNÉMU FILMU

Kauza Sirény na MFF v Benátkách 1947

Lukáš Skupa

Byla bych šťastna, kdyby film přesvědčil každého diváka
o nezbytnosti znárodnění dolů, hutí a těžkého průmyslu.
Doufám, že mluví takovou řečí.
Marie Majerová po premiéře filmu SIRÉNA

Analýza událostí, obklopujících vznik a uvedení SIRÉNY Karla Steklého, může poukázat na některé specifické rysy raného období zestátněné československé kinematografie. Výše citovaný výrok autorky literární předlohy filmu ve zkratce shrnuje, čím se SIRÉNA působením různých vlivů svého času stala. Snímek již v roce premiéry symbolizoval výdobytky zestátněné kinematografie a jako takový měl předznamenávat úkoly nadcházející historické epochy. Jakkoli vznikl ještě před politickým převratem roku 1948, příznačně se v šedesátých letech dostal opětovně na plátna kin při příležitosti dvacátého výročí „Vítězného února".[1] Zároveň měl apelativně oslovovat diváky a být vzorem pro novou tematiku a formální pojetí filmové tvorby. Mnoho historických přehledů českého filmu přitom neopomíná vyzdvihnout triumf SIRÉNY na MFF v Benátkách. V roce 1947 zde získalo Československo hned sedm cen a uznání, vnímaných coby první zahraniční úspěch zestátněné kinematografie, který vyvolal mezinárodní respekt a potvrdil správnost nastoleného směru.[2] Zejména udělení Velké ceny SIRÉNĚ platilo na sklonku čtyřicátých let za jeden z argumentů pro ospravedlňování zájmů zestátněného filmu. Pod povrchem této kulturní senzace se však skrývalo zamlčované pozadí. Zatímco Československá filmová společnost zastávala k západnímu festivalovému okruhu spíše rezervovaný přístup, domácí tisk naopak pohotově využil ocenění k manipulaci veřejného mínění. Dokumenty k účasti na MFF v Benátkách 1947, dochované v Národním archivu, odhalují zákulisní praktiky, které umožní nahlédnout do systému selekce snímků pro západní filmové soutěže. Rekonstrukce mediálního obrazu festivalového vítězství zároveň odkryje metody

1) Srov. Filmy na týždne. *Film a divadlo* 12, 1968, č. 5 (26. 2.), s. 5.
2) Srov. např. Šárka B a r t o š k o v á – Jaroslav B r o ž, *The path of fame of the Czechoslovak film*. Praha: Československý Filmexport 1965, s. 37; Milica Z d r a ž i l o v á, Siréna – významné dílo znárodněné kinematografie. *Panoráma*, 1975, č. 3–4, s. 68–78.

propagace zestátnění kinematografie, na nichž se významnou měrou podílela publicistická reflexe benátského prvenství Steklého filmu.

Československá účast na filmových festivalech po roce 1945

Pro období čtyřicátých a padesátých let se v souvislosti s vývojem mezinárodních filmových festivalů užívá termín „výkladní skříně národních kinematografií". Na základě většiny festivalových stanov totiž vybíraly filmy do soutěžních sekcí zpočátku národní komise. Státy se v sestavování programů sebevědomě angažovaly a v jejich selekci filmů se projevoval důraz na národnost. Festivaly se tak staly soutěžemi národních kinematografií, kde docházelo k diplomatickým kompromisům i sporům. Odlišné procesy výběru se prosadily od šedesátých let. Kompetence určování soutěžních snímků tehdy přešla na samotné festivaly, které už nebyly „výkladními skříněmi národních kinematografií", ale institucemi šířícími filmové umění.[3] Zastoupení Československa na nejvýznamnějších západních festivalech typu Benátky či Cannes ve čtyřicátých a padesátých letech ovšem teorii „výkladních skříní" plně neodpovídá. Zejména v první polovině padesátých let nejevilo Československo o tyto soutěže výraznější zájem, případně se prezentovalo rozdílně na západních a východních festivalech. Z připojené tabulky zjistíme, že hlavně v letech 1949–1953 se na klíčové západní festivaly dostala domácí filmová tvorba poměrně zřídka. Obecně mohly rezignaci na účast předurčit proměny zahraničně-politické orientace Československa. Zatímco v těsně poválečných letech se projednávala spolupráce s USA, Francií nebo Velkou Británií, po roce 1948 došlo k přerušení kontaktů s většinou západních států. Naopak v letech 1954–1955 se československá zahraniční politika díky postupující liberalizaci v mezinárodních vztazích angažovala mnohem aktivněji a vytyčila si mimo jiné za úkol rozvíjet vztahy s „kapitalistickými" zeměmi.[4] Takový obrat mohl pozitivně ovlivnit i festivalovou politiku. Konkrétně sehrála důležitou roli podřízenost strategiím Sovětského svazu a ostatních lidově demokratických republik, které své zastoupení na západních filmových přehlídkách omezovaly na minimum. Důležitá však byla také kulturně-politická orientace festivalů a států, v nichž se soutěže odehrávaly. A. M. Brousil, někdejší rektor FAMU a význačný festivalový činovník, chápal rok 1948 jako mezník ve vývoji západních filmových soutěží. Dosavadní československé úspěchy v Benátkách nebo Cannes připisoval pronikání „pokrokových živlů a názorů" do pořadatelských týmů a porot festivalů. Postupně se zde podle něj ovšem prosadily obchodní záměry „filmových kapitalistů" a naplno se ukázala jejich „buržoazně ideová základna". Československo proto sdílelo postoj Sovětského svazu a v době před rokem 1954 tyto akce ignorovalo.[5] Oddanost sovětské strategii lze pokládat nejen

3) Marijke de Valck, Nové objevení Evropy: Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 38–39, 42–43.

4) Jaroslav Šedivý – Květa Kořalková, *Zahraniční politika ČSR v letech 1945–1960*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1960, s. 32–36, 115.

5) Srov. A. M. Brousil, Náš film v zahraničí. In: Kolektiv autorů, *Cesta československého filmu*. Praha: Orbis 1950, s. 36–54.

za projev kulturně-politické loajality, ale i za ryze pragmatickou taktiku. Domácí kinematografie v daném období plánovala či již uskutečňovala se sovětskou kinematografií styky, pro jejichž zachování mohl být podstatný jakýkoli výraz spojenectví.[6] Od roku 1954 pak můžeme sledovat kvantitativní nárůst festivalové účasti – v následujících letech obesílalo Československo zcela pravidelně festivaly v Benátkách, Cannes a Locarnu. Jako příklad částečné revize přístupu ve druhé polovině padesátých let slouží ministerská korespondence A. M. Brousila z roku 1955:

> I když úspěch našich filmů na buržoasních festivalech nemá pro další cestu naší kinematografie tvůrčí význam, přece jen je její postavení – jako postavení sovětské kinematografie a všech kinematografií lidově demokratických v buržoasním světě – důležité pro posilu, kterou vždy znamenaly úspěchy těchto kinematografií v poválečné mezinárodní situaci a v posledních letech přímo v boji za mír. Vždyť na Biennale nevyzněly nikdy naše úspěchy jen jako úspěchy umělecké, ale staly se od roku 1948 pro pokrokovou veřejnost vždy politickými manifestacemi. [...] Proto bychom měli – pokud můžeme – každou účast zavčas co nejlépe připravit.[7]

Zatímco Cannes označil Brousil spíše za „společenskou záležitost", Benátky považoval za festival „daleko hlubší a významnější" právě díky pokrokovým osobnostem ve vedení.[8]

Před rokem 1948 však Československo podnikalo teprve první festivalové pokusy. Na ministerstvu informací zpočátku neexistoval orgán, který by festivalovou politiku centrálně usměrňoval. Dostupné prameny naznačují, že vyjednávání mezi vládou a Československou filmovou společností ohledně filmových soutěží nebylo do roku 1948 důsledně koordinováno. Záležitosti se s největší pravděpodobností odbývaly příležitostnou komunikací mezi zástupci vlády a kinematografie, přičemž se skutečně potvrzuje podřízenost strategiím lidově demokratických států. V roce 1947 obdrželo Československo také pozvání do Cannes. Československá filmová společnost souhlasila jedině za podmínky, že se na festival vypraví Sovětský svaz, Jugoslávie a Polsko. V takovém případě by do Cannes vyslala kreslené nebo loutkové filmy bez delegátů.[9] Později na schůzi náměstků ústředního ředitele tlumočil Emil Sirotek vyjádření ministra Václava Kopeckého, že obeslání festivalu v Cannes závisí na rozhodnutí Sovětského svazu.[10] Na další schůzi se potvrdilo, že Sovětský svaz a Bulharsko se festivalu ze zásadních důvodů ne-

6) Sovětské štáby natáčely v barrandovských ateliérech, studio kresleného filmu bylo do značné míry závislé na dodávce barevného materiálu ze Sovětského svazu, plánovaly se schůze o dovozu sovětských filmů a jiná spolupráce a výměna zkušeností mezi domácími a sovětskými filmaři. Srov. např. Film, Praha, 1947. Národní archiv (NA), fond ÚV KSČ (1261/2/18), a. j. 658.

7) Dopis A. M. Brousila na ministerstvo kultury, Praha, 15. dubna 1955. NA, fond ÚV KSČ (1261/2/18), a. j. 649.

8) Například tehdejší ředitel festivalu Ottavio Croze měl podle Brousila v roce 1954 učinit prohlášení o potřebě účasti sovětské kinematografie a lidových demokracií. Srov. tamtéž.

9) Zápis o schůzi náměstků ústředního ředitele, Praha, 1. července 1947. NA, fond Ministerstvo informací (MI), k. 205, s. 12.

10) Zápis o schůzi ústředního ředitele a jeho náměstků, Praha, 12. srpna 1947. NA, fond MI, k. 205, s. 14.

Dobová karikatura zpodobňuje A. M. Brousila, dodatečně umisťujícího Špalíček *na Biennale 1948*
(Kino 3, 1948, č. 32, s. 598)

zúčastní, a do Cannes tudíž nepojede ani Československo.[11] Speciální festivalová komise byla ustavená až v roce 1948 a předsedal jí Vítězslav Nezval. Prováděla usnesení o zastoupení Československého státního filmu na festivalech, určovala konkrétní filmy a personální účast včetně celkového rozsahu. Vlastní organizace a hospodářské otázky zůstaly i nadále provozní záležitostí Československého státního filmu. Kromě vedoucích osobností kinematografie zasedali v komisi také zástupci ministerstva informací, ministerstva zahraničních věcí a ministerstva financí.[12] Komise zřejmě stála za restriktivní regulací účasti na západních filmových soutěžích v následujících letech.
Po roce 1948 navíc došlo k vyhlášení oficiální umělecké metody socialistického realismu, která ve filmu degenerovala ve schematické zápletky preferovaných příběhů ze současnosti.[13] Představovaly tyto snímky tvorbu, jíž by bylo možné prezentovat v zahraničí v rámci konceptu „výkladní skříně"? Na východních festivalech zastupovaly československou produkci díla nově nastolené estetiky daleko častěji. Zvláštním případem byl festival v Karlových Varech, kde dostávaly ocenění primárně snímky oficiálního proudu. Prosocialistickým zaměřením se Karlovy Vary profilovaly ve „výkladní skříň" východních kinematografií v doslovném smyslu. Ve statutu z roku 1951 si pořadatelé dokonce

11) Zápis o schůzi ústředního ředitele s jeho náměstky, Praha, 21. srpna 1947. NA, fond MI, k. 205, s. 6.
12) Protokol o 65. schůzi správního sboru pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání, Praha, 25. března 1948. NA, fond MI, k. 203, s. 5.
13) Jiří K n a p í k, *Únor a kultura, sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 293–299.

vyhrazují právo vyžádat si namísto nabídnutých filmů i díla jiná, pakliže se tyto snímky neslučují s posláním festivalu – bojem za mír, pokrok a štěstí lidstva.[14] Na západních filmových soutěžích se však film reprezentující oficiální kulturní politiku ocitl poměrně zřídka. Tento stav negativně komentoval dobový tisk dokonce už v případě SIRÉNY:

> Možná že kdyby nebylo několikerého upozornění [...], byla by dodnes hnila kopie filmu SIRÉNA v Praze [...], tak jako se z ne dosti průzračných důvodů [...] nedostal tento film ani na pořad festivalů v Bruselu a v Locarnu. Ostatně i na Festivalu československého filmu ve Velké Británii na jaře letošního roku se SIRÉNA nedostala na oficiální pořad, poněvadž – ačkoliv v daném případě jde o sociální drama, reprezentující lépe než kterýkoliv jiný dosud u nás vyrobený film naši novou filmovou tématiku – byla dána přednost filmu jinému, historickému dramatu, natočenému s mnohem menším smyslem pro filmově dramatický účin na námět, nesrozumitelný ve scenáristickém rozvedení i mnohým zdejším divákům.[15]

Na programech západních filmových festivalů se v padesátých letech objevily například životopisné snímky TAJEMSTVÍ KRVE a Z MÉHO ŽIVOTA. Ani je však nelze pokládat za plně reprezentativní díla. Dramaturgií zpočátku prosazovaný životopisný žánr se postupem doby proměnil spíše v nežádoucí výplň výrobních plánů.[16] Pro Československo se tudíž mezinárodní filmové festivaly nestaly alespoň v oblasti celovečerní hrané tvorby prostorem pro šíření národních zájmů. Tituly, které konvenovaly s předpoklady socialistické kulturní politiky, nabízely řídící kinematografické orgány festivalům s velkou opatrností. Například pro festival v Montevideu byl v roce 1953 vybrán životopisný snímek MIKOLÁŠ ALEŠ. Ministerstvo informací však nařídilo přihlásit do soutěžní sekce raději některý z filmů, demonstrujících „vyspělost naší nové kinematografie". Státní film nakonec přistoupil na ministerstvem navrhovaný snímek ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE, z něhož však pro účely promítání v Montevideu měly být vypuštěny některé scény.[17]
Exploatace filmů v západních státech se mnohem častěji odehrávala mimo sféru „výkladních skříní". Potenciální mezinárodní úspěch, podnícený uvedením díla na prestižním filmovém festivalu, zajišťovaly jiné metody. V poválečných letech se konalo velké množství přehlídek československé filmové tvorby, kde se s více či méně reprezentativními výběry představovala zestátněná kinematografie zahraničním publikům.[18] V roce 1949 pak došlo ke zřízení Ústředny pro propagaci filmem v zahraničí s cílem „organizo-

14) Statut VI. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. *Věstník Československého státního filmu* 5, 1951, č. 6, s. 34.
15) Jan K a l i b a, Pochybená kritika. *Svět práce*, 2. 10. 1947.
16) Potvrdilo se, že žánry historického a životopisného filmu se staly „únikovými" a odváděly pozornost tvůrčích pracovníků od upřednostňovaných námětů ze současnosti. Srov. Výsledky kulturní revoluce. In: Zdeněk Š t á b l a – Pavel T a u s s i g (eds.), *KSČ a Československá kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 73.
17) Pramen neuvádí, o které scény šlo. Mezinárodní filmový festival v Montevideu, Praha, 10. prosince 1953. NA, fond Ministerstvo kultury (MK), k. 280.
18) Srov. např. Zahraniční festivaly československého filmu. *Věstník Československého státního filmu* 5, 1951, č. 5, s. 27–28; Zahraniční úspěchy čs. kinematografie. *Věstník Československého státního filmu* 7, 1953, č. 1–2, s. 22–23.

vat a koordinovat zahraniční propagaci československé budovatelské politiky, čs. kultury, národopisných a zeměpisných zajímavostí Československa pomocí filmu po nekomerční linii". Ústředna zasílala filmy na 16mm a 35mm formátu zastupitelským úřadům jednotlivých států, které zprostředkovávaly jejich půjčování dalším spolkům, organizacím, továrnám či školám. Svolávala pravidelné schůze, kde pověřenci ministerstva informací, ministerstva zahraničních věcí, Československého zahraničního ústavu, Československého státního filmu nebo Československé obchodní komory posuzovali požadavky zastupitelských úřadů. Jednalo se mnohdy o díla oficiálního proudu, která zahraniční instituce užívaly k propagandistickým účelům.[19] V západoevropských státech se takto zformovaly například Společnosti přátel ČSR. Ty sestavovaly kinematografické programy spojené s přednáškami, případně postupovaly získané filmy jiným zájemcům.[20]
S ohledem na naznačený kontext představuje SIRÉNA spíše výjimečný fenomén. Film se stal na dlouhou dobu jediným případem manifestace národních hodnot a současně i jediným výrazným úspěchem domácí hrané celovečerní tvorby na západním filmovém festivalu. Zřídka se však bere v úvahu fakt, že s podobnými cíli nebyla SIRÉNA do Benátek nikdy vyslána. Úlohu reprezentativního díla zestátněné kinematografie, tradovanou z generace na generaci filmových historiků, přiznala Steklého filmu až následná mediální kampaň.

Příprava a účast na MFF v Benátkách 1947

Pozvání na benátský filmový festival doručili vládě zástupci italského velvyslanectví v Praze. Zpočátku v jistém smyslu skutečně rozhodoval předpoklad prezentace národních zájmů, vymezených momentálním politickým směřováním republiky. Ministerstvo zahraničních věcí totiž doporučilo československé zastoupení už z toho důvodu, že v předchozím roce na „neoficiální" přehlídce předvedly svou filmovou produkci spojenecké státy, zejména Sovětský svaz.[21] Československá filmová společnost tedy znala kladné stanovisko vlády a také to, že na Biennale 1947 se přihlásil Sovětský svaz. O to překvapivěji působilo její výsledné podcenění festivalových příprav. Účast se obvykle schvalovala na schůzích náměstků Československé filmové společnosti. Názory na zahraniční filmové soutěže se ale ne vždy jednomyslně shodovaly. Například v březnu té-

19) Zápisy ze schůzí zahrnují například zprávy o ohlasech na promítání snímků typu ANNA PROLETÁŘKA, JULIUS FUČÍK či ZOCELENÍ v Belgii, Norsku, Francii nebo Mexiku. Dále se projednává vyřízení žádosti československého velvyslanectví ve Francii o zaslání snímků ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE a DOVOLENÁ S ANDĚLEM, které mají být uvedeny při příležitosti oslav výročí podepsání československo-sovětské dohody. Srov. Zápis o 21. poradě Ústředny pro propagaci filmem v zahraničí, Praha, 1. prosince 1953. NA, fond MK, k. 594, s. 1–7. Na schůzích se diskutovaly rovněž otázky cenzurních zásahů. Například podle generálního konzulátu v Sydney by snímek ÚNOS neprošel cenzurou, a žádá se tudíž o zrušení jeho zásilky. Zápis o 15. poradě Ústředny pro propagaci filmem v zahraničí, Praha, 3. září 1953. NA, fond MK, k. 594, s. 3.

20) Srov. Výroční zpráva Ústředny pro propagaci filmem v zahraničí za rok 1955, Praha, 1956. NA, fond MK, k. 604, s. 1–4.

21) VIII. mezinárodní filmová Biennale v Benátkách 1947, Praha, 22. února 1947. NA, fond MI, k. 218.

Ministr informací Václav Kopecký předává Velkou cenu Bienale režiséru Karlu Steklému (Kino 3, 1948, č. 8, s. 146)

hož roku jednali náměstci o výpravě na festival do Bruselu. Zatímco Ladislav Kolda se vyjádřil proti, Emil Sirotek a František Pilát byli „zásadně pro a pro to, aby se obesílalo vše, co se obeslat dá".[22] O Biennale bylo definitivně rozhodnuto na schůzi 20. února 1947 – Československo se festivalu zúčastní, a to s minimálním počtem delegátů.[23] Zamýšlené komornější pojetí mohla ovlivnit nezkušenost, s níž zestátněná kinematografie vstupovala do poválečného festivalového dění. Za komplikacemi, doprovázejícími přípravy i účast na benátském festivalu, však paradoxně stál nezájem složek Československé filmové společnosti, pověřené přípravami na festival.

Festivalový výbor vyzval vládu k sestavení národní filmové kolekce. Ta postoupila nabídku ministerstvu informací, Státní výrobě celovečerních filmů, Krátkému filmu, Kreslenému filmu, Zpravodajskému filmu a Slovenské filmové společnosti. Všechny tyto sektory dostaly za úkol oznámit včas návrhy filmů, určených k odeslání do Itálie. Jakkoli do tisku pronikly zprávy o důsledném výběrovém řízení,[24] ve skutečnosti byla iniciativa

22) Zápis ze schůze náměstků, Praha, 7. března 1947. NA, fond MI, k. 205, s. 2.
23) Mezinárodní filmový festival Benátky 1947, Praha, 24. března 1947. NA, fond MI, k. 218.
24) Srov. např. mil, Které čs. filmy jdou do Benátek. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 34 (23. 8.), s. 1.

zmiňovaných složek státního filmu mizivá. Úřad zplnomocněnce pro filmový dovoz a vývoz si stěžoval na laxní přístup řídících orgánů, které selekce snímků pro benátský festival prakticky nezajímala. Z oslovených institucí reagoval pouze Krátký film s návrhem dokumentárního snímku z Mezinárodního festivalu mládeže PÍSEŇ MÍRU. V sestavování kolekce nakonec převládly zmatky a improvizace. Dne 8. července byl Úřadu telefonicky oznámen následující výběr filmů: ČAPKOVY POVÍDKY, PAN PROKOUK V POKUŠENÍ, VZPOURA HRAČEK, HRA S OHNĚM, KAPSÁŘI, LIŠKA A DŽBÁN a POSVÍCENÍ.[25] Skupinu soutěžních děl však na poslední chvíli upravili Lubomír Linhart, Vítězslav Nezval a A. M. Brousil, podle nichž měly z domácí filmové produkce roku 1947 na festival putovat tituly ČAPKOVY POVÍDKY, LIŠKA A DŽBÁN, SRDCE Z POUTI, VZPOURA HRAČEK, SMRTÍCÍ ZVUK a ŽIDÉ V ČESKOSLOVENSKU.[26] Čtrnáctého srpna, den před odesláním do Benátek, bylo nutné pořizovat kopie tří filmů s francouzskými titulky včetně nových vývozních povolení. Měnilo se i složení festivalové delegace – například původně zamýšleného Vítězslava Nezvala nahradil A. M. Brousil.[27] Paralelně s Biennale se v příslušném roce uskutečnila také přidružená Mezinárodní výstava filmové techniky. Československo se jí nezúčastnilo, ačkoliv bylo na akci s předstihem upozorněno.[28] Kulturní atašé československého velvyslanectví v Římě František Hájek ve výsledné hodnotící festivalové zprávě zdůrazňuje, aby se účasti napříště věnovala zvýšená péče. Podle jeho zprávy byly filmy nezvěstné ještě 23. srpna, tedy v den zahájení festivalu. Hájek navíc do poslední chvíle s určitostí nevěděl, jaké tituly zástupci státního filmu nakonec poslali. Podobně neobdržel informace, kdy a jaký propagační materiál bude v Benátkách k dispozici.[29] Právě otázky propagace se důkladněji řešily až v době konání festivalu. V průběhu například vyšlo najevo, že Sovětský svaz vydal na reklamu 2 miliony lir, zatímco skromné československé investice činily pouze 30 tisíc lir. Do Benátek tedy s prodlením putovaly i finance na vylepšení propagace.[30]

Konkrétní pohnutky, které vedly Linharta, Nezvala a Brousila k výběru příslušných snímků do festivalových sekcí, se z archivních materiálů nepodařilo zjistit. Z původního složení je však patrné, že SIRÉNA v těchto plánech vůbec nefigurovala. Do soutěže celovečerní hrané tvorby byl nominován „neutrální" zástupce, filmový přepis *Povídek z jedné a druhé kapsy* Karla Čapka, ČAPKOVY POVÍDKY. Mezi reakcemi na Biennale se následně vyskytly i domněnky, že přístupu SIRÉNY na mezinárodní festivaly záměrně bránili jistí zaměstnanci Československé filmové společnosti, kteří k filmu chovali osobní antipatie.[31] Výběr se však spíše řídil platnými pravidly. Podmínkou pro zařazení do soutěže

25) Filmový festival v Benátkách, Praha, 12. listopadu 1947. NA, fond MI, k. 218.

26) Zápis o schůzi ústředního ředitele a jeho náměstků. Praha, 12. srpna 1947. NA, fond MI, k. 205, s. 11. Ve filmové kolekci promítané v Benátkách přesto nakonec zůstalo POSVÍCENÍ a navíc přibyl snímek ATOM NA ROZCESTÍ.

27) Festivalu se neúčastnil žádný z tvůrců snímků, které tvořily součást soutěžního programu. Dalšími delegáty se stali Juraj Tatara, Ladislav Kolda a Bohumil Kröhn. Srov. Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: Český filmový ústav 1970, s. 69.

28) Mezinárodní výstava filmové techniky při Biennale v Benátkách, Řím, 3. dubna 1947. NA, fond MI, k. 218.

29) Filmový festival v Benátkách, Řím, 29. září 1947. NA, fond MI, k. 218, s. 1–4.

30) Poukaz Lire 100.000,- p. L. Koldovi do Benátek, Praha, 17. září 1947. NA, fond MI, k. 218.

31) Srov. J. B r d e č k a, A ještě jednou Siréna. *Svobodné noviny* 3, 1947, č. 245 (19. 10.), s. 6.

o Velkou cenu totiž byla absolutní světová premiéra filmu.[32] Zatímco SIRÉNA vstoupila do kin už v dubnu 1947, ČAPKOVY POVÍDKY čekala domácí premiéra až v září po skončení Bienale. Momentální změny v pravidlech nicméně dovolily, aby se o hlavní cenu Benátek ucházely i snímky mimo prvotní sestavu. Porota odsouhlasila, že film má absolutní světovou premiéru i tehdy, pokud byl dosud uváděn pouze v zemi svého původu. A. M. Brousil podal návrh na dodatečné zařazení SIRÉNY a vyžádal si urychlené odeslání kopie filmu z Prahy.[33] Tradiční výklady tohoto „prozřetelného" kroku zdůrazňovaly jedinečné ideové a umělecké kvality díla:

> Profesor Brousil nadhodil, že ČAPKOVY POVÍDKY, které měly být promítány jako náš jediný celovečerní film, nejsou tím pravým filmem. Bál se, že propadnou. Že nebudou dosti výrazné, že se jim zde v Benátkách nebude rozumět. A tak jsme vybírali, které naše filmy by byly nejvhodnější. Když Brousil nadhodil SIRÉNU, sám se toho zprvu zalekl. Vzpomněl si na svůj velký tiskový boj, který měl, když SIRÉNA měla u nás premiéru.[34]

Do Benátek dorazila neotitulkovaná verze SIRÉNY a vzápětí došlo k jejímu uvedení. Nečekaný ohlas snímku si měl vyžádat další projekce, které vzbudily sympatie publika i odborné filmové veřejnosti.[35] SIRÉNA nakonec v konkurenci dalších států zvítězila. Jak vyplývá z hodnotící zprávy Františka Hájka, podmínilo její úspěch osobní přičinění A. M. Brousila a dalších členů československé delegace:

> S ní [s americkou delegátkou] a s anglickým delegátem měl prof. Brousil několik schůzek, na nichž se mu nesporně podařilo oba přesvědčit, aby oba hlasovali pro SIRÉNU. Dánský, francouzský a švýcarský zástupce byli Brousilovi i mně nepřístupní. [...] O dobrém poměru k ruskému zástupci neměli jsme pochyb, jednání s ním měl prof. Brousil. Zbývající dva porotci jsou oba mými dlouholetými známými z mé dřívější činnosti ve filmovém odboru. [...] Podařilo se mi oba pány přesvědčiti o oprávněnosti naší kandidatury a skutečně také hlasovali pro SIRÉNU.[36]

---

32) VIII. Mezinárodní festival filmového umění Benátky 1947 – stanovy. NA, fond MI, k. 218, s. 1–3.

33) Filmový festival v Benátkách – článek Edvarda Cenka, Řím, 29. září 1947. NA, fond MI, k. 218, s. 1.

34) Z prostudovaných pramenů se nepodařilo zjistit konkrétní povahu tohoto „boje". Stanislav K o u t n í k, Jak přišla Siréna zvítězit do Benátek. *Národní osvobození* 18, 1947, č. 230 (2. 10.), s. 5. Objevilo se ale i několik dalších teorií. Podle některých podnítil Brousilovo rozhodnutí pro SIRÉNU velkolepý ohlas retrospektiv sovětských snímků GENERÁLNÍ LINIE a DESET DNŮ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM. Zároveň se tím zabránilo hanbě, že by soutěžní sekce festivalu neobsahovala jediný film s proletářskou tematikou. Srov. zl., Proč právě Siréna? *Národní osvobození* 18, 1947, č. 243 (17. 10.), s. 4.

35) Například Georges Sadoul psal ve svém textu o přednostech zestátněné kinematografie: „Typickým znakem znárodněného filmu je býti hluboce národním, a to je jeden z důvodů, proč se mu podařilo po dvou letech obnovy dosáhnouti mezinárodní výšky, kterou čs. film před 15 lety ztratil. Bylo by bývalo lze říct, že zestátněný film zabrání rozvinutí osobností. Avšak Československo se Steklým a Trnkou nám dokazuje pravý opak a můžeme s nadějí očekávat příští rozvoj také jiných mladých zestátněných filmů, jako Polska, Jugoslavie, Bulharska atd." jvs, Čs. filmy mají mezinárodní význam. *Mladá fronta* 3, 1947, č. 231 (3. 10.), s. 3.

36) Srov. Filmový festival v Benátkách – článek Edvarda Cenka, c. d., pozn. 33.

Po zakončení Biennale se v tisku rozpoutala rozsáhlá reflexe československého filmového vítězství.

Mediální ohlas benátského vítězství Sirény

V Benátkách 1947 sklidila skutečně mimořádný ohlas celá kolekce československých filmů. Gran premio di Venezia získala SIRÉNA, Emil František Burian obdržel za stejný snímek ocenění pro nejlepší filmovou hudbu. Další ceny udělila porota animovaným filmům ATOM NA ROZCESTÍ a POSVÍCENÍ, za nejlepší festivalové dílo pro děti vyhlásila VZPOURU HRAČEK. Zvláštní uznání přiznala také ČAPKOVÝM POVÍDKÁM spolu s dokumentárním snímkem PÍSEŇ MÍRU. Zmíněných sedm cen označil tisk za největší událost v dosavadních dějinách domácí kinematografie.[37] Zejména SIRÉNA se po udělení medaile těšila statusu velkolepé kulturní události. Snímek se dočkal slavnostní obnovené premiéry. Periodika přinášela úryvky z nadšených italských recenzí a začala v souvislosti s ním operovat s pojmy jako národní specifičnost. Na doporučení ministerstva informací se měli do Benátek znovu vypravit režisér Karel Steklý, kameraman Jaroslav Tuzar a A. M. Brousil, aby oficiálně převzali festivalová ocenění.[38] Marii Majerové, Karlu Steklému, Jaroslavu Tuzarovi, Emilu Františku Burianovi a Marii Vášové byly 28. října předány státní filmové ceny za rok 1947. Současně se rozpoutala obhajoba filmu, která se překrývala s obhajobou zestátněné kinematografie.

Festivalový triumf se dostavil v okamžiku, kdy bylo možné o podobách a důsledcích zestátnění kinematografie stále ještě diskutovat. V tomto smyslu by vítězství původně nominovaných ČAPKOVÝCH POVÍDEK vzhledem k charakteru jejich námětu nevyznělo tak mocně jako vítězství SIRÉNY. Filmová adaptace několika kapitol ze stejnojmenného románu Marie Majerové náleží do období předcházejícího éře socialistického realismu. Spíše než za příslušníka oficiální estetiky ji lze tudíž označit za mezní dílo, které napříště sloužilo za vzor nastolené umělecké metody. Část ohlasů přiznávala SIRÉNĚ v kontextu dobové produkce zvýšený význam. V syžetu, mapujícím historii dělnických stávek na Kladně, nacházela kritika nadčasové ideové hodnoty.[39] Snímek od pokrokových tvůrců nabízel zárodky revoluční tématiky, vyhovující nové etapě, do níž československá kinematografie vstoupila s rokem 1945. Přesto však Steklého film podle některých „nebyl u nás částí kritiky ani publika doceněn".[40] Jeho důležitost proto mohla být dále revidována z perspektivy v Benátkách vyznamenaného díla. Řada komentářů shodně poukazovala na paradoxní fakt, že teprve v zahraničí dokázali plně ocenit nové směřování československé filmové tvorby. Paradox se zdál o to větší, že ocenění pocházelo z prestižního západního festivalu. Taková kulturní událost musela všechny dosud pochybující s konečnou platností přesvědčit o oprávněnosti akce zestátnění:

37) A. M. B r o u s i l, Benátské vítězství našeho filmu 1947. *Zemědělské noviny* 3, 1947, č. 252 (28. 10.), s. 4.
38) Filmový festival v Benátkách 1947, Praha, 30. října 1947. NA, fond MI, k. 218.
39) Srov. např. Jan Ž a l m a n, Siréna. *Kino* 2, 1947, č. 19, s. 364–365, 379.
40) Jiří V o l d á n, Vítězství v Benátkách. *Právo lidu* 50, 1947, č. 243 (17. 10.), s. 3.

> Tento nevšední úspěch našich filmů v Benátkách je nejpádnější odpovědí všem, kteří se snaží podlomit důvěru v náš znárodněný film a pobídkou našim umělcům k další tvůrčí práci. V blahopřejných telegramech, které již docházejí ministru Václavu Kopeckému, se všeobecně zdůrazňuje, že Benátky objevily světu československý film a hodnotí se ideová vyspělost i umělecká zdatnost našeho filmu, který se odlišil od většiny promítaných filmů, jež utíkají bezkrevně od života.[41]

Onen „světový potlesk", tolikrát implicitně zmiňovaný v domácích ohlasech, tedy v důsledku nepatřil ani tak režisérovi a jeho spolupracovníkům. Film, který vyhrál zásluhou soukromého podnětu A. M. Brousila, znamenal vítězství především pro zestátněnou kinematografii.
Informace, nevyhovující naznačenému obrazu, byly systematicky zamlčovány. V mediální reflexi došlo k utajení většiny zákulisních informací zejména z fáze příprav na festival. Stejně tak se tisk snažil vyvrátit dohady, že by Brousilovo diplomatické působení v porotě neslo rozhodující zásluhy na vítězství Sirény, ačkoliv archivní materiály osobní intervence československých delegátů jasně potvrdily. V podstatě jakýkoli kritičtější text, zabývající se například úrovní soutěžní konkurence, musel čelit mnohostrannému odsouzení. Namísto střízlivého posouzení situace převládlo vyzdvihování národní specifičnosti díla, které přecházelo v ideologicky tendenční rétoriku. Například podle A. M. Brousila měla Siréna v Benátkách „ukázat socialistickou náplň a monumentální prostotu výrazu zjevy, které se v soutěži objevují pozřídku".[42] Československo shodou okolností získalo na osmém Biennale stejný počet ocenění jako Sovětský svaz. Vítězství dvou spojeneckých národů se státním filmovým monopolem poskytovalo podobným tvrzením jen další podpůrné argumenty.[43] Film se tak proměnil v politický nástroj, pomocí něhož zejména komunisticky orientovaný tisk útočil na všechny, kteří vznášeli námitky proti zestátněné kinematografii.[44]

Reálné zájmy státního filmu versus mediální propaganda

Siréna díky Velké ceně Biennale na dlouho ztělesňovala mýtus úspěchu zestátněného filmu. Rekonstrukce účasti Československa na MFF v Benátkách 1947 však odhalila podstatný rozdíl mezi reálnými zájmy a vypreparovaným veřejným obrazem. Případ Sirény dokládá omezený zájem o západní festivalové soutěže především ze strany složek zestátněného filmu. Nečekaný úspěch se však dostavil v čas příhodný pro účely propagandy zestátněné kinematografie. Navíc s sebou přinášel i možnosti dalšího mezinárodního šíření domácí produkce. Benátské vítězství fungovalo jako vynikající reklama pro

41) Velké vítězství našeho znárodněného filmu. *Rudé právo*, 17. 9. 1947, s. 1.
42) A. M. B r o u s i l, c. d., pozn. 37.
43) amb, ČSR a SSSR v Benátkách na prvním místě. *Rovnost*, 1947, č. 218 (18. 9.), s. 6; Československo a SSSR na prvním místě. *Pravda* 3, 1947, č. 218 (18. 9.), s. 4.
44) Srov. např. věk, Rytíři nenávisti. *Rudé právo*, 1947, č. 223 (24. 9.), s. 2; K. V a n ě k, Od „Sirény" k „Diktátoru". *Rudé právo*, 18. 10. 1947, s. 3.

export – SIRÉNU se podařilo prodat do řady států. Úřad zplnomocněnce pro dovoz a vývoz filmů dokonce sám rozesílal do některých zemí ukázkové kopie.[45] Všeobecný zájem, který SIRÉNA po úspěchu na MFF v Benátkách zaznamenala,[46] ovšem nepřiměl Československou filmovou společnost překonat převažující pasivitu vůči festivalovým kruhům. V následujících letech už to kvůli přehodnocení postojů k zahraničním filmovým soutěžím nebylo možné vůbec.

Filmového Biennale 1948 se již účastnily výhradně snímky animované a dokumentární. Navíc se do značné míry opakovala situace předešlého ročníku. ŠPALÍČEK, oceněný medailí za nejlepší loutkový film, dorazil do Benátek opět až na dodatečný pokyn A. M. Brousila.[47] Na několik dalších let potom Československo přerušilo intenzivní styk se západními filmovými festivaly. Manifestace národních hodnot, která se ukazuje typickou pro poválečný vývoj filmových festivalů, se ho tedy alespoň v oblasti celovečerní hrané produkce výrazněji netýkala. O konceptu „výkladní skříně" lze uvažovat více v souvislosti s animovanou tvorbou. Kreslený a loutkový film se setkával se stabilním festivalovým ohlasem a profiloval se jako největší chlouba československé kinematografie. Oficiální filmová kultura se v zahraničí ve sledovaném období nejmohutněji prosazovala díky Ústředně pro propagaci filmem a zvláštním přehlídkám, nazývaným Festivaly československého filmu, Týdny československého filmu nebo Dny československého filmu. Ve východních i západních státech se jen v rozmezí let 1945–1960 uskutečnilo na čtyřicet takových akcí.[48] Promyšlenější festivalová prezentace Československa coby střediska mladé progresivní kinematografie se rozvine až v závěru padesátých let. Zejména v následující dekádě se ustálí volba na základě auteurských preferencí, kdy v soutěžích opakovaně uspějí například snímky Vojtěcha Jasného, Jiřího Weisse a režisérů nové vlny. Právě tuto taktiku však už počátkem sedmdesátých let podrobí kritice nastoupené normalizační vedení státního filmu. S ním se navrátí také záměrně udržovaná stagnace festivalové nabídky.

Lukáš Skupa (1983)
Studuje na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se především historií zestátněné československé kinematografie.

(*Adresa*: Lukas.Skupa@seznam.cz)

45) Srov. Využití úspěšných čsl. filmů z Benátek, Praha, 25. září 1947. NA, fond MI, k. 218.

46) Zprávy o fantastickém úspěchu filmu doznívaly na stránkách filmového tisku ještě v roce 1949. Srov. např. Siréna v Italii. *Kino* 4, 1949, č. 7, s. 82; Siréna byla opět promítána. *Kino* 4, 1949, č. 15, s. 210; Siréna v Mexiku. *Kino* 4, 1949, č. 20, s. 298; Ještě Siréna v Italii. *Kino* 4, 1949, č. 22, s. 330 a další.

47) Filmový festival v Benátkách 1948, Řím, 9. září 1948. NA, fond MI, k. 218.

48) Údaje pocházejí z historických přehledů Jiřího Havelky *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, *1951–1955*, *1956–1960* vydaných Československým filmovým ústavem.

Siréna
(Československá filmová společnost, 1947)

Režie: Karel Steklý. **Námět:** Marie Majerová (román Siréna). **Scénář:** Karel Steklý. **Kamera:** Jaroslav Tuzar. **Střih:** Jan Kohout. **Hudba:** Emil František Burian.
Hrají: Marie Vášová (Hudcová), Ladislav Boháč (Hudec), Oleg Reif (Rudolf Hudec), Naděžda Mauerová (Růžena Hudcová), Pavla Suchá (Emča Hudcová), Josef Bek (Karel Hampl) ad.
Premiéra: 11. dubna 1947, čb., 83 min.

Citované filmy:

Anna Proletářka (Karel Steklý, 1952), *Atom na rozcestí* (Čeněk Duba, 1947), *Čapkovy povídky* (Martin Frič, 1947), *Deset dnů, které otřásly světem* (Sergej Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov, 1927), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Generální linie* (Sergej Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov, 1929), *Hra s ohněm* (Ladislav Zástěra, 1947), *Julius Fučík* (Jiří Jahn, 1953), *Kapsáři* (Miroslav Hubáček, 1947), *Liška a džbán* (Jiří Trnka, 1947), *Mikoláš Aleš* (Václav Krška, 1951), *Pan Prokouk v pokušení* (Karel Zeman, 1947), *Píseň míru* (Jan Kučera, 1947), *Posvícení* (Jiří Trnka, 1947), *Smrtící zvuk* (Bohumil Vošahlík, 1947), *Srdce z pouti* (Jiří Trnka, 1947), *Špalíček* (Jiří Trnka, 1947), *Tajemství krve* (Martin Frič, 1953), *Únos* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1952), *Vzpoura hraček* (Hermína Týrlová, 1947), *Z mého života* (Václav Krška, 1955), *Zítra se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952), *Zocelení* (Martin Frič, 1950).

PŘÍLOHA

Československé filmy na západních filmových festivalech 1946–1960

	Benátky	Cannes	Locarno
1946	—	Muži bez křídel Nezbedný bakalář Vánoční sen (A) Zvířátka a Petrovští (A)	—
1947	Čapkovy povídky Siréna Posvícení (A) Atom na rozcestí (A) Vzpoura hraček (A) Píseň míru (K)	—	—
1948	Špalíček (A) Andělský kabát (A) Jeden, tisíc, milion (K) Muži pod Prahou (K) O milionáři, který ukradl Slunce (A) Poesie pouti (K) Ukolébavka (A) Vzducholoď a láska (A)	—	Předtucha Andělský kabát (A) Pan Prokouk v pokušení (A)
1949	—	—	—
1950	—	—	—
1951	—	Past Bajaja (A)	—
1952	—	—	—
1953	Tajemství krve Staré pověsti české (A) Dílo prof. Hrozného (K) Hrnečku, vař! (A) Pověst o Bivojovi (A) Rostlina a voda (K) Včely budou žít (K)	—	Staré pověsti české (A)
1954	—	Komedianti Kutná hora (K) O kohoutkovi a slepičce (A) O skleničku víc (A)	Měsíc nad řekou Bajaja (A) Dva mrazíci (A) Hrály dudy (K) Jablůňka se zlatými jablky (A)

1955	Z mého života	Psohlavci Osudy dobrého vojáka Švejka II (A) Opičí císař (K)	Cesta do pravěku Osudy dobrého vojáka Švejka I, II (A) Císařův slavík (A) Opičí císař (K) Rodná zem (K) Český kapr (K)
1956	—	Dalibor Stvoření světa (A) Loutky Jiřího Trnky (K)	—
1957	—	Ztracenci Advent (N) Dobrý voják Švejk (N) Paraplíčko (A) Andělský kabát (A, N)	Dědeček automobil Hra o život Loutky Jiřího Trnky (K) Mozartova Praha (K)
1958	Vlčí jáma	Žižkovská romance V proudech (N) Jak se člověk naučil létat (A) Koza a lev (A) Pan Prokouk přítel zvířátek (A, N)	Bomba Honzíkova cesta Vynález zkázy (N) Povídání o pejskovi a kočičce (A) Jak si děti malují (K) Pan Prokouk přítel zvířátek (A) Paraplíčko (A) Tance ostrova Bali (K) Výtvarná výchova dětí (K)
1959	Pět z milionu (N) Sen noci svatojánské (A, N)	Touha Sen noci svatojánské (A) Motýli tady nežijí (K)	Glorie (z filmu O věcech nadpřirozených) Tragédie vodníkova (A) Uzel na kapesníku (A)
1960	Holubice Romeo, Julie a tma (N) Vyšší princip (N)	Kam čert nemůže Pozor! (A)	Vyšší princip Co si o nás myslí (K) Měsíční pohádka (A) Tři muži (A)

Zdroj: Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950, 1951–1955, 1956–1960*. Praha: ČSFÚ 1970–1973. (V původním zdroji byl uveden ještě festival v západním Berlíně. Na tomto festivalu v daných letech však československý film zastoupen nebyl, proto tuto kolonku vypouštíme.) Vysvětlivky: A: animovaný film; K: krátký film; N: nesoutěžní snímek.

ILUMINACE
Volume 21, 2009, No. 2 (74)

SUMMARY

THE WHOLE WORLD APPLAUDS NATIONALISED CINEMA

The Siren at the 1947 Venice Film Festival

Lukáš Skupa

In 1947 Czechoslovakia won seven prizes and honorary awards at the Venice Film Festival. The awarding of the Grand International Prize to Karel Steklý's THE SIREN at the end of the 1940s was a sensation in the arts and resulted in the myth of the success of nationalised cinema. This study attempts to revise that myth by reconstructing the background to the preparations for Czechoslovakia's entry to the Venice Festival and its coverage in the media. Using archival sources it simultaneously reveals a number of general characteristics of Czechoslovak festival policy in the 1940s and 50s, primarily in relation to film competitions in the West.

For the period in question the expression "a showcase of national cinematography" is used in connection with the development of international film festivals. The competing films were originally selected by national committees, and nationality was stressed in their selection. Czechoslovakia's involvement in the most prestigious western festivals such as Venice and Cannes in the 1940s and 50s did not, however, entirely correspond to that. Particularly in the first half of the 1950s Czechoslovakia was not greatly interested in taking part in such competitions. In general that may have been influenced by changes in Czechoslovakia's foreign policy, which saw it breaking contact with most western countries after 1948. An important role was played by its subservience to the strategies of the Soviet Union and the other people's democratic republics, which restricted their participation at film festivals in the west to a minimum. For instance the cultural and political orientation of the festivals and countries where such competitions took place was important. A special festival committee was set up in 1948 to decide on the selection of films and filmmakers. In that sense THE SIREN was something of an exception. For a long time the film was the only manifestation of national values and the only significant success for Czechoslovak feature films at a film festival in the west. However, THE SIREN had not been sent to Venice with such ambitions; it was only the subsequent media campaign that gave Steklý's film the role of a representative work of nationalised cinema.

The main film originally selected for the competition was ČAPEK'S TALES. However, changes to the rules allowed films outside the main selection to compete for the main prize in Venice. The Czechoslovak delegate A. M. Brousil submitted a proposal to include THE SIREN too and the film won in the face of competition from other countries. That triumph at the festival came at a time when it was still possible to discuss the forms and consequences of nationalising cinema. With its historical and revolutionary themes THE SIREN was well suited to the new stage cinema had entered in 1945. The film's victory at this prestigious western film festival was then to definitively convince everyone of the correctness of the nationalisation programme. Any information that did not fit in to that picture was silenced. The media did not publicise the majority of complications, especially in the preparatory phase for the festival. It also tried to counter speculation that A. M. Brousil's diplomatic efforts in the jury were responsible for THE SIREN winning. However, archival documents have clearly confirmed the personal intervention of Czechoslovak delegates. Instead of a sober assessment of the situation there was a highlighting of the national aspect of the work, which crossed over into ideological rhetoric. The film became a political instrument which the communist press used to attack anyone who objected to nationalised cinema.

Despite state film's limited interest in film competitions in the west, that unexpected success could be used as propaganda for nationalised cinema. Czechoslovakia then broke off active relations with western film festivals for a number of yeas. The manifestation of national values that was crucial for the post-war development of film festivals did not particularly concern Czechoslovakia, at least in feature films. At the end of the 1950s more deliberated ways of presenting Czechoslovakia at festivals as a centre of young, progressive filmmaking appeared, following a reappraisal of the earlier passive approach.

Translated by Adrian Dean

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Editorial

ČESKÝ NONFIKČNÍ FILM DO ROKU 1945

Navzdory skutečnosti, že početně tvoří česká nonfikční a dokumentární tvorba od počátků dějin filmového média většinu celkové produkce, stojí dodnes více méně v pozadí zájmu českých filmových historiků. Je tomu tak zčásti proto, že archivní materiály, jež by pomohly tento neprobádaný terén podrobněji ohledat, jsou roztříštěny v různých (mnohdy soukromých) archivních fondech, a to navíc často ve fondech nezpracovaných. Obtížné je rovněž seznámit se se snímky samotnými, neboť i sbírka nonfikčních filmů natočených před rokem 1945 je v Národním filmovém archivu teprve postupně zpracovávána a katalogizována.

Studium nonfikčního filmu představuje pro historika výzvu nejen ve smyslu vyhledávání pramenů, ale současně i výzvu metodologickou. Zpracování kvantitativně rozsáhlého a kvalitativně velmi různorodého materiálu si žádá přehodnocení zavedených analytických postupů a ustavení výzkumných metod jiných, více odpovídajících povaze zkoumaného korpusu. Převážná většina nonfikční tvorby totiž nebyla vyráběna jako umělecké artefakty, ale jako svého druhu nástroje, které mají dále sloužit – ať už tuto službou míníme například prezentaci podniku v případě průmyslových filmů, školení zaměstnanců či žáků v případě filmů instrukčních a školních, probouzení zájmu o určitou profesi u filmů náborových,[1] demonstraci výsledků vědeckého bádání v případě filmů vědeckých, ale i záznam určitých významných událostí jako dokumentu doby. V zahraniční terminologii bývá tento druh filmů označován anglickým *utility film* či německým *Gebrauchs-*

1) Pojem náborový film před rokem 1945 patrně pokrýval širší významové pole. Podle *Malého filmového slovníku* Františka Gürtlera šlo o termín nadřazený filmu propagačnímu a filmu reklamnímu a označující filmy, které přímo ovlivňují divákovo myšlení a jeho názory. Film reklamní se pak podle Gürtlera od filmu propagačního lišil tím, že sloužil zájmu jednotlivce nebo skupiny, kdežto film propagační celku. Gürtlerův slovník vyšel v roce 1948, připravován však byl již za války, a proto reflektuje především období třicátých a čtyřicátých let. Viz František G ü r t l e r, *Malý filmový slovník*. Praha: Československý filmový ústav 1948, s. 160. Rozhodnout, zda Gürtlerova definice skutečně odpovídá tomu, jak bylo s pojmem zacházeno v dobovém diskursu, je ovšem obtížné, neboť většina dobových publicistických i statistických pramenů pracuje spíše se specifičtějšími podkategoriemi propagačního a reklamního filmu, srov. např. Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství v zemích Českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1946. V souvislosti s poválečným obdobím a tvorbou Krátkého filmu naopak začalo převažovat vymezení užší, ve smyslu filmu určeného jako pobídka pro nástup do zaměstnání. Ve *Filmové kartotéce* tak byl označen například film PROBLÉM (Eman Kaněra, 1949) o zednickém dorostu, natočený ve spolupráci s Československými stavebními závody Ostrava, viz *Filmová kartotéka* 1, 1949, č. 12, s. 11; nebo film POJĎ S NÁMI NA PALUBU (K. M. Walló, 1949) o výcviku plavčíků pro říční plavbu, viz *Filmová kartotéka* 1, 1949, č. 13, s. 11.

film.[2] Česky bychom v tomto případě mohli hovořit o *filmu užitkovém*. U filmů tohoto typu zpravidla nebývá tak důležité ptát se po autorovi a jeho uměleckých záměrech, ale po funkci, kterou tyto filmy plní v často velmi konkrétních podmínkách, ve specifickém kontextu. Jedním z klíčových specifických rysů nonfikčního filmu je totiž jeho schopnost sloužit za různých okolností svého použití různým účelům. Velmi výmluvným příkladem toho, co švýcarská filmová historička Yvonne Zimmermannová označuje jako multifunkčnost nonfikčního filmu,[3] může být například i český snímek Jana Antonína Palouše a jeho společnosti Comeniusfilm CESTA KOLEM REPUBLIKY z roku 1923.

Tento film zachycuje cestu filmového štábu Comeniusfilmu v čele s kameramanem Jindřichem Brichtou vozem značky Praga po Československu. Filmaři vyrážejí od budovy filmových ateliérů Comeniusfilmu na Kavalírce, na jejichž bráně je velkými písmeny napsán název společnosti Comeniusfilm, a vydávají se na jízdu po českých městech. Po této úvodní sekvenci se štáb vytrácí a film se vyvíjí ve sledu záběrů jednotlivých míst prokládaných popisnými mezititulky. Titulky ovšem občas zprostředkovanost sdělení a příběh cesty filmařů připomenou tím, že upozorní, že daný pohled se kameramanovi naskytl, když už skupina opouštěla město atp. Ve svých místopisných částech snímek zachycuje zajímavá města a přírodní úkazy Československa (vedle důležitých měst a lázní například i Český ráj, Boubínský prales atp.), velmi často diváka zavádí do továren konkrétně jmenovaných podniků a mnohdy upozorní i na drobné podnikatele. V několika případech jsou však zeměpisné záběry přerušeny velmi krátkou epizodou z cesty filmařů – píchnutí kola automobilu atp. – a tedy i dalším připomenutím štábu. Na jedné straně je tedy CESTA KOLEM REPUBLIKY reklamou filmové společnosti samotné a automobilky Praga a slouží také jako propagace pro města jako turistické atrakce a v neposlední řadě i pro průmyslníky a menší živnostníky. Na straně druhé ale může být použita i školami a jinými vzdělávacími zařízeními jako zeměpisný (vlastivědný) snímek, v zahraniční distribuci reprezentovat domácí průmyslovou výrobu a rozvoj a podporovat cestovní ruch.

V množství modů čtení, které snímek CESTA KOLEM REPUBLIKY potenciálně aktivuje, se před historikem rozkládá spektrum otázek, které se neptají po estetických hodnotách či autorském přístupu, ale jsou zacíleny docela jiným směrem. S ohledem na multifunkčnost nonfikční produkce je podstatnější zkoumat strategie výrobních společností a jejich vztahů s institucemi typu ministerstev, městských úřadů, průmyslových a zemědělských podniků, které si u nich výrobu snímků mohly objednávat. Zaměříme-li pozornost přímo na české prostředí, můžeme se dále ptát po strategiích vyvolávání turistického zájmu a po způsobech formování reprezentativního obrazu Československa v dokumentárním filmu. Taková analýza nám umožní lépe zhodnotit roli dokumentárních záběrů horských, lázeňských, ale i městských oblastí ve formování stereotypní národní ikonografie. Z textuálně zaměřených otázek se jako další nabízí pohled na konstrukci obrazu vyspělosti Československa doma i v zahraničí – tedy analýza reprezentace průmyslových odvětví,

2) Srov. např. monotematická čísla časopisu *Montage/av* (č. 2/2005 a 1/2006).

3) Yvonne Z i m m e r m a n n o v á, Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 5–24.

společností a československého průmyslu jako celku prostřednictvím filmu. A našli bychom jistě i další.

V období let 1922 až 1938 vyrábělo Československo zhruba 160 nonfikčních filmů ročně, v období protektorátu produkce poklesla na necelých 90 snímků za rok. Roční průměr v celém období značně navyšovala produkce aktualit, jež byla nadstandardně vysoká především v letech 1928 a 1929, kdy se slavilo výročí založení samostatné republiky (vzniklo okolo 60 aktualit).[4] Početně nejzastoupenějšími byly dále snímky přírodní (těmi se zpravidla mínily filmy cestopisné, portréty měst atp.) a průmyslové. Po celé období se však nonfikční tvorba potýkala s nedostatkem financí, který bránil realizaci mnohých plánů jak soukromých, tak oficiálních. Až do roku 1936 nebyla nonfikční tvorba v Československu nijak dotována, vznikala spíše nahodile, filmových společností vyrábějících nonfikční filmy byla celá řada, jejich činnost však byla nepravidelná a velmi často také neplánovaná a nekoncepční. Mnohé z nich neexistovaly příliš dlouho, pro další byla nonfikční tvorba pouze doplňkem celovečerní hrané produkce, jindy se jednalo o účelově založené filmově-produkční jednotky zájmových spolků či institucí, které byly zřízeny pouze proto, aby natočily několik filmů a opět zanikly.[5]

Studií, které by tento materiál obsáhly a rozebraly aspekty nonfikčního filmu před rokem 1945 ať už z hlediska jeho stylu, produkce, distribuce či předvádění, ovšem v českém kontextu vzniklo spíše poskrovnu. Zaměření dosavadního bádání přitom do značné míry motivuje postup zpracovávání archivních fondů. K nejčastějším typům výzkumných projektů totiž patří monografické práce zaměřené na dějiny produkčních společností – práce Evy Struskové o manželech Dodalových, studie Pavla Zemana a Ivana Klimeše o Aktualitě, probíhající výzkumy věnované produkci Československého armádního filmu Alice Lovejoy (zde ovšem v období poválečném) či společnosti Ludvíka Guby Gubafilm (Libor Nemeškal) atp. Díky ministerským archivům se rovněž daří sledovat propojení nonfikčního filmu se státně-politickými záměry. Filmová propaganda třicátých let byla zpracována Pavlem Zemanem, Alena Míšková v komentované edici přiblížila peripetie vzniku NÁRODNÍ GALERIE FILMOVÉ jako projektu dokumentace významných osobností československého kulturně-politického života.[6] Stranou naopak zůstává velmi hojná tvorba filmů cestopisných, etnografických, průmyslových a dalších, jejíž zpracování ovšem zá-

4) Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Akademie musických umění 1965, s. 7.

5) Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 7–8.

6) Eva S t r u s k o v á, Iréna & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 99–146. Ivan K l i m e š – Pavel Z e m a n, Aktualita. Tschechoslowakische Tonbildschauen 1937–1938. In: Jan D i s t e l m e y e r (ed.), *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 30er Jahre*. München: Edition text + kritik 2006, s. 79–88. Alice L o v e j o y, Cinema for the State, Cinema by the State: Czechoslovak Army Film, 1945–1994. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 148–151. Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Iluminace* 11, 1999, č. 1, 85–88. Alena M í š k o v á, Národní filmová galerie. *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–95. Mimo tyto konkrétně zaměřené studie je třeba zmínit také přehledové stati o etnografickém a vědeckém filmu: Vlasta S v o b o d o v á, *Český etnografický film 1918–1945*. Brno: Československá společnost pro vědeckou kinematografii 1994. Alena M í š k o v á, Tradice a vývoj vědecké kinematografie při Československé akademii věd. In: *Práce z dějin Československé akademie věd. Studia historiae academiae scientiarum bohemoslovacae. Řada A, svazek 2*. Praha: Ústřední archiv ČSAV 1987, s. 193–230.

Cesta kolem republiky (1923) Foto archiv

visí na možnosti zhlédnout co největší množství dochovaných filmů. Jedinými výjimkami tohoto druhu jsou studie Petra Szczepanika o významu filmu v baťovském systému a o filmech reflektujících zvuková média.[7]

Monotematický blok tohoto čísla *Iluminace* by měl být dalším příspěvkem do velmi nezřetelně naznačené debaty o českém nonfikčním filmu před rokem 1945, a to příspěvkem, který by měl dát v ideálním případě impuls k tomu, aby se problematice českého nonfikčního filmu začalo dostávat větší pozornosti. Téma je zde pokryto formou dvou původních a jedné překladové historické studie, doplněných edicí archivních materiálů. Na studie jsou dále navázány příspěvky seznamující s nově zpracovanými fondy Národního filmového archivu v rubrice Ad fontes. Fond Bratří Deglů poskytl základní zázemí Jiřímu Horníčkovi pro výzkum nonfikční tvorby v rámci této společnosti, fond Aktuality byl zase jedním ze zdrojů, které využil Karl Margry při studiu podnikatelských aktivit Karla Pečeného.

Číslo otevírá rozsáhlá analýza činnosti Karla Pečeného v rámci Aktuality od roku 1937 až do konce druhé světové války z pera nizozemského filmového historika Karla Margry-

7) Petr S z c z e p a n i k, Mediální výstavba „Ideálního průmyslového města". Síť médií v Baťově Zlíně 30. let. In: Pavel S k o p a l (ed.), *Kinematografie a město. Studie z dějin lokální filmové kultury*. Brno: Masarykova Univerzita 2005, s. 18–60; P. S z c z e p a n i k, „Zrození" filmové historie. Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost. *Iluminace* 17, 2005, č. 3, s. 47–82.

ho, následuje studie Lucie Česálkové o subvenční politice Filmového poradního sboru ve vztahu k nonfikčnímu filmu a o významu kategorie kulturně-propagačního filmu na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Poslední z textů zařazených do tematického bloku je text Jiřího Horníčka věnovaný rané fázi činnosti společnosti Bratří Deglů. Ačkoli všechny tři články zachycují českou nonfikční tvorbu z jiného úhlu pohledu, klíčovým tématem, které je propojuje, je otázka využití filmu jako nástroje propagace či propagandy. Toto téma se tak ukazuje být pro dějiny českého nonfikčního filmu významnějším, než by se mohlo na první pohled zdát. Dovoluje nám totiž přehodnotit, lépe odstínit a pochopit význam pojmů, se kterými při kategorizaci nonfikční tvorby pracujeme.

Pole nonfikční tvorby totiž do značné míry znepřehledňuje velké množství přívlastků, které bývají nonfikčním filmům připisovány a jež byly i v dobovém diskursu používány poměrně nejednotně. Ono znejasnění přitom do značné míry vyplývá ze směšování pojmů, které filmy označují z hlediska jejich funkce (instrukční, vzdělávací, náborový, výcvikový, propagační), a těch, které charakterizují jejich téma (průmyslový, přírodní, turistický, sportovní, lékařský). V dobovém diskursu se označení „filmová propagace" nevyskytovalo – všeobecně se hovořilo o „filmové propagandě", a to jak ve smyslu státněpolitické propagandy, tak například propagace československého průmyslu v zahraničí.[8] Pojem propagační film přitom dobový diskurs často používal i v tematickém smyslu, který jeho funkční význam zužuje na film s politicko-propagačním námětem, a tedy místo pojmu propagandistický. Ve svém širším funkčním smyslu naopak sloužil jako pojem nadřazený jmenovaným kategoriím filmů průmyslových, turistických, ale i politicky agitačních apod., vymezených výhradně tématem.

Odlišení užšího významu propagačního filmu jako filmu propagandistického a jeho širšího pojetí ve smyslu nástroje propagace a propagandy může na první pohled působit banálně, nicméně je užitečné pro orientaci v dobovém názvosloví. Texty shromážděné v tomto čísle totiž shodně dokazují, že s propagačními záměry se na nonfikční film v námi sledovaném období nenahlíželo výhradně z politických pozic. Dějiny českého nonfikčního filmu naopak ukazují, že propagační film byl před rokem 1945 v podstatě nejčastější formou dokumentárního sdělení a že pod něj spadaly jak snímky politicky agitační, tak reklamní, ale i průmyslové, přírodní, turistické či národopisné. Viděli jsme ostatně, že různé rámce propagační rétoriky nabízel i zmiňovaný snímek CESTA KOLEM REPUBLIKY. Dalo by se přitom říci, že odvolávání se k propagačnímu rozměru filmů v českém diskursu v podstatě odkazuje k téže „užitkovosti", o které zahraniční badatelé mluví v souvislosti s „filmy, které pracují".[9] Přestože se „užitkovost" patrně nejzřetelněji vyjevuje u filmů průmyslových, je možné ji vztahovat i na snímky přírodní či cestopisné, které často slouží propagaci cestovního ruchu. Jako veřejně prospěšná práce, která má

8) Například v textu nazvaném „Konečně trochu propagandy" se hovoří pouze o filmu propagačním, nikoli propagandistickém, a to zejména ve smyslu propagace Československa v zahraničí. Viz Konečně trochu propagandy. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 32, s. 1. Jindy se o propagandě píše přímo v souvislosti s úkoly politickými. Srov. Politická propaganda filmem. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 43, s. 5.

9) Viz stejnojmenná konference („Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm", Universität Bochum, Německo, 8.–10. 12. 2004) a navazující antologie textů o průmyslových filmech: Vinzenz H e d i g e r – Patrick V o n d e r a u (eds.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.

plnit dokumentačně-reprezentativní službu, však byly chápány i projekty typu NÁRODNÍ GALERIE FILMOVÉ.[10] Materiály tohoto čísla – jak články, tak edice pramenů – ukazují, že institucionálních sfér, které užitkové povahy nonfikčního filmu využívaly, bylo před rokem 1945 poměrně mnoho, od oblasti státní přes průmyslovou a zemědělskou po vzdělávací, a že dobový diskurs rozlišoval mezi tím, jak může konkrétní film sloužit v různých distribučních okruzích. Nejintenzivněji se přitom přemýšlelo o rozdílech mezi distribucí domácí a zahraniční.

Na téma využití filmu jako nástroje propagace Československa v zahraničí v závěru svého textu upozorňuje také Jiří Horníček v deglovské studii zahrnuté do tohoto čísla. Horníčkův text skrze detailní náhled na podnikatelské záměry konkrétní firmy specifikuje konkurenční pole výrobců nonfikčního filmu v Československu v období bojů o samostatnost a vzniku samostatné republiky. Jedním z klíčových pramenů Horníčkova výzkumu se staly cenné deníkové záznamy Karla Degla jakožto faktického ředitele společnosti, jež umožnily nahlédnout dění předcházející vzniku samotné firmy. Provozní zázemí a podrobnosti praktické činnosti firmy, ale i okolnosti vyjednávání s dalšími filmovými společnostmi či státními institucemi pak Horníček odhaluje prostřednictvím korespondence a právních dokumentů společnosti.

Síť vztahů mezi filmaři, distributory, kiny a státní správou a způsob, jakým vzájemně diskutovali o funkci a ideální podobě nonfikčního filmu, odkrývá také Lucie Česálková v dalším z textů tohoto čísla. Hlavním tématem jejího článku je typ kulturně-propagačního filmu neboli dodatku, který byl v roce 1936 účelově zaveden Filmovým poradním sborem jako kategorie filmů, jež měly vznikat za finančního přispění a současně ideové kontroly státu. Česálková si všímá momentů diplomatického manévrování okolo státní podpory kulturně-propagační tvorby a poukazuje na její problematické pojetí ze strany státních orgánů a jednotlivých složek filmového oboru, které k ní přistupovaly na jedné straně jako k něčemu, co je kulturně a společensky prospěšné, ne-li nezbytné, na straně druhé se ovšem zříkaly zodpovědnosti za její nezištnou podporu. Text se snaží sledovat strategie rozhodování o podporách s ohledem na proměnu kulturně-politického kontextu v roce 1939 a na dotační politiku nahlíží jako na dramaturgický nástroj, který výrobce ovlivňuje při výběru námětů a utváří obraz mediální reprezentace Československa pro domácí i zahraniční publikum.

Studie Karla Margryho pak vyčerpávajícím způsobem odhaluje pozadí realizace československého filmového týdeníku AKTUALITA, a to zejména za okupace. Situaci filmového zpravodajství v tomto období Margry nahlíží skrze strategie a vyjednávání Karla Pečeného s německými úřady a AKTUALITU popisuje jako příklad kolaborační produkce. Osobnost Karla Pečeného a jeho postoj k německým úřadům Margrymu dovoluje téma kolaborace rozkrýt souběžně s otázkami týkajícími se organizace filmového zpravodajství v rámci protektorátních struktur, když popisuje postupnou proměnu Pečeného stanoviska od původního vzdoru přes smíření až po aktivní spolupráci s nacisty.

Spektrum dobového pojetí užitkovosti (služebnosti) českého nonfikčního filmu do roku 1945 v tomto čísle dále rozšiřuje edice archivních materiálů, do níž byly shromážděny

10) Srov. např. Karel Č a p e k, Archív života. In: Karel Č a p e k, *O umění a kultuře II.* Praha: Československý spisovatel 1985, s. 423–424.

texty, které odrážejí, jaký postoj měli k jednotlivým typům nonfikčního filmu jeho tvůrci a jak na jeho význam a funkci nahlížely ministerské úřady.
Při vědomí, že zde otevíráme pole, které stále čeká na své systematické zpracování, jsme se v tomto čísle pokusili přiblížit pouze některé z aspektů české nonfikční tvorby a nastínit alespoň několik klíčových problémů tak, abychom k dalšímu výzkumu, k formulování dalších obecnějších i specifičtějších otázek, vybídli další badatele.

LČ

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Články k tématu

FILMOVÉ TÝDENÍKY V OKUPOVANÉM ČESKOSLOVENSKU

Karel Pečený a jeho společnost Aktualita

Karel Margry

Vznik společnosti a první roky (1937–1939)

Dne 13. dubna 1937 byla v Praze pod záštitou ministerstva zahraničí založena *Aktualita, komanditní společnost Karel Pečený a spol.*[1] Nově vzniklá firma si kladla za cíl vyrábět týdeníky a krátké filmy, které by filmovým divákům doma i v zahraničí nabízely pozitivní obraz Československé republiky. Vzhledem k vojensko-politické situaci v Evropě – dosti výbušné i v Československu, protože nacistické Německo vystupňovalo své nároky na pohraniční oblast Sudet – bylo životně důležité prezentovat českou perspektivu širšímu publiku a vyvážit silně zkreslený obraz sudetského konfliktu, který vytvářely německé, státem kontrolované týdeníky. Z tohoto důvodu mělo na založení Aktuality zájem ministerstvo zahraničí.[2]

Aktualita byla nicméně soukromou, nikoliv státem vlastněnou společností. Základní kapitál tvořilo 100 tisíc Kč a firma měla čtyři podílníky. 70tiprocentní podíl se dělil mezi dvě velká pražská vydavatelství: akciovou společnost Melantrich (stranické vydavatelství Československé strany národně socialistické), která vydávala noviny *České slovo*, a akciovou společnost Orbis, zaměřenou na publikace politických, vědeckých a v menší míře i literárních textů. 15tiprocentní podíl vlastnil český filmový magnát Miloš Havel. Ten byl mimo jiné majoritním akcionářem a předsedou správní rady filmové akciové společnosti AB, největšího a nejmodernějšího filmového studia v zemi. Zbylých 15 procent vlastnil Karel Pečený, filmový podnikatel a generální ředitel nové společnosti.

Dějiny Aktuality jsou vlastně dějinami jednoho muže: Karla Pečeného. Narodil se 5. března 1899 v Praze. Tento zanícený filmový nadšenec založil již ve svých 26ti letech

1) Výzkum pro tento článek byl zaštítěn Utrechtskou univerzitou a finančně podpořen Nizozemskou organizací pro vědecký výzkum (NWO).

2) Není-li uvedeno jinak, vychází tato studie z textu „Moje činnost za okupace 1939–1945", 70ti stránkového strojopisu sepsaného Karlem Pečeným v červnu 1945 za účelem obhajoby proti obvinění z kolaborace, které vůči němu vznesli jeho zaměstnanci ze společnosti Aktualita. Nachází se ve sbírce Státního oblastního archivu v Praze ve fondu Mimořádný lidový soud. Moje činnost za okupace 1939–1945, Praha, 25. 6. 1947, SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62. Složky k Pečeného případu jsou obecně velmi cenným pramenem pro vše, co se týká Aktuality.

filmovou společnost, která vyráběla první, a na dlouhou dobu také jediný, československý filmový týdeník s názvem ELEKTA-JOURNAL. Jako první začal vyrábět i týdeníky zvukové. Pečený ve firmě pracoval zpočátku na částečný, od roku 1927 na plný úvazek. ELEKTA-JOURNAL provozoval 12 let a týdeníky pravidelně sestavoval ze svých vlastních materiálů a ze záběrů zahraničních zpravodajských společností. Jeho zahraniční kontakty byly založené převážně na výměnné bázi a udržoval je mimo jiné se společnostmi Metrotone v New Yorku, FAG v Paříži, PAT ve Varšavě a Selenophon ve Vídni. Pro Pečeného to byly z hlediska finančního těžké roky, především pak období deprese v letech 1930–1937. Podařilo se mu ale udržet nad vodou a současně vybudovat rozsáhlý a jedinečný filmový archiv. Právě ten tvořil jeho vklad do Aktuality a zajistil mu 15tiprocentní podíl ve společnosti.

Tři ostatní podílníci poskytli Pečenému nemalé půjčky, aby podpořili labilní solventnost Aktuality. Orbis přispěl 150ti tisíci korunami, Miloš Havel 135ti tisíci a Melantrich pravděpodobně podobnou sumou, byť přesná částka není známa.

Výsledky hospodaření Aktuality však nebyly lepší než v případě její předchůdkyně Elekty. Za prvních 27 měsíců své existence – od dubna 1937 do července 1939 – společnost přes státní podporu a finanční injekce podílníků prodělala 170.117 korun. V březnu 1939 dluhy vzrostly na částku převyšující 2 miliony korun. Situace se zhoršovala tak rychle, že Pečený předvídal pro rok 1939 deficit zhruba 600 tisíc korun.[3]

Od dubna 1937 do března 1939, kdy nacisté definitivně ovládli Česko-Slovenskou republiku, zachycovala Aktualita veškeré politické události, které určovaly osud země: Hitlerovy rostoucí požadavky, mnichovskou konferenci v září 1938, zábor Sudet v říjnu a listopadu. Zároveň, jak bylo všude u týdeníků běžné, byla do programu zařazována i méně závažná témata jako sportovní události a zábava.[4]

I v nepolitických příspěvcích však Aktualita zaujímala jednoznačně protifašistický postoj. Například 25. prosince 1938 zemřel nejpopulárnější prvorepublikový spisovatel Karel Čapek. Jeho pohřeb spontánně přerostl do vlastenecké a antifašistické demonstrace za účasti tisíců truchlících. Aktualita pohřeb nafilmovala a v příštím vydání ho zařadila v týdeníku na prominentní pozici.[5]

---

3) Informace o deficitu z let 1937–1939 pochází z roční účetní uzávěrky Aktuality za rok 1940. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-140; dluh a předpokládané ztráty z Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 13. Na s. 10 Pečený udává velikost dluhu 2,5 milionu korun. Ve stejném textu uvádí mnohem vyšší deficit, než jaký je vyčíslen v uzávěrce z roku 1940: na s. 2 tvrdí, že v prvním čtvrtletí roku 1939 činily roční ztráty 1 milion korun; na s. 10 udává částku 750 tisíc korun. Přes toto nadsazování akceptujeme dlužnou částku a odhadované ztráty tak, jak je uvádí Pečený, jednak kvůli nedostatku jiných zdrojů, jednak se zdá, že uvedená čísla vycházejí z uzávěrky za rok 1940 (které vykazuje dluh 2.368.346,45 a ztrátu za roky 1939–1940 675.624,10 korun).

4) Kromě zahraničních týdeníků již uvedených v souvislosti s ELEKTA-JOURNALEM získávala Aktualita v těchto letech materiál od následujících společností: Latvijas Skanu Chronika v Rize, Laya Film v Barceloně, Luce v Římě, Magyar Film Iroda v Budapešti, ONT v Bukurešti, Sojuz Kinokronika v Moskvě, Svensk Film ve Stockholmu a Universe Film v Londýně. Programové plakátky Aktuality, 1937–1939. Národní filmový archiv (NFA), fond Aktualita k. s.

5) Čapkův pohřeb se objevil ve verzi A i B vydání 1939/č. 1. Programové plakátky Aktuality 1939/č. 1, 1939. NFA, fond Aktualita k. s. Aktualita byla za „tendenční" příspěvek o Čapkově pohřbu tvrdě kritizována českým fašistickým tiskem (viz Výstřižky z novin, 3. a 6. ledna 1939. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-114).

Zpočátku se zaměřovala i na německy mluvící menšinu, nabízela totiž dvě verze, jednu v češtině a druhou v němčině. Jazykové verze se od sebe částečně lišily výběrem, případně řazením šotů a rovněž komentářem. Po Mnichově byly všechny naděje na udržení Sudet ztraceny a Aktualita tuto praxi ihned změnila. Od 36. týdne roku 1938 byla německojazyčná verze zastavena a místo toho Pečený vytvářel dvě odlišné verze české. Obě nesly název AKTUALITA a rozlišovaly se jednoduše jako verze „A" a verze „B".[6] Aby Pečený vyvážil rostoucí protičeskou politickou agitaci na Slovensku – problém, který se v dějinách obou národů objevoval opakovaně – rozhodl se vyrábět zvláštní slovenské vydání AKTUALITY se slovenským komentářem a s příspěvky, které byly pro slovenskou veřejnost obzvláště zajímavé. Za tímto účelem zřídil funkci stálého reportéra v Bratislavě. Slovenská administrativa nebyla nadšená z toho, že jediný týdeník na Slovensku byl řízen z Prahy. Chtěla svůj vlastní týdeník. Protože však neměla vybavení k jeho výrobě, tlačila na Aktualitu, aby mohla ovlivňovat slovenské vydání. Jejím prvním úspěchem byl souhlas Pečeného s tím, aby se týdeník přejmenoval na NÁSTUP. Podstatnější však byla smlouva uzavřená 7. prosince 1938 mezi Aktualitou a Ústrednou správou spojených kín (ÚSSK), díky níž získala ÚSSK za dohodnutou cenu plná práva k exploataci NÁSTUPU i právo nominovat nezávislého redaktora. Ten měl být zodpovědný za veškeré natáčení na Slovensku a za všechny komentáře k NÁSTUPU (redaktorem byl jmenován Ivan Kovačevič). Z Aktuality se tak stal pouhý dodavatel kamerových štábů a techniky za stanovenou cenu. Změna však Slováky neuspokojila a nevoli na východě neutišila.

V této době Aktualita podepsala také první smlouvu s německou společností. Tato smlouva v podstatě definovala budoucí fungování společnosti a Pečený netušil, že se o ní debatuje v mocenském centru kinematografického průmyslu Třetí říše.

Německé filmové hospodářství upadlo v letech 1930–1935 do hluboké ekonomické krize a v roce 1938 již bylo kompletně reorganizováno. Nacistická vláda si uvědomovala, že jedině ekonomicky stabilní filmový průmysl může být účinným nástrojem propagandy. Proto se ho snažila koncentrovat a centralizovat, lépe ho ekonomicky zajistit a zlepšit jeho pozici na trhu. Zároveň chtěla udržet dojem soukromého vlastnictví. Ministr lidové osvěty a propagandy Joseph Goebbels k tomuto účelu využil správcovské společnosti Cautio Treuhandgesellschaft mbH, založené v roce 1929 a vlastněné soukromým podnikatelem Dr. Maxem Winklerem. Winkler byl považován za „nejdominantnější a nejvlivnější postavu v dějinách filmu Třetí říše."[7]

V roce 1937 ho Goebbels jmenoval „říšským zplnomocněncem pro německý filmový průmysl". Winklerova metoda byla velmi jednoduchá: jeho společnost Cautio GmbH zastupovala vládu a využívala jejího kapitálu k nákupu akcií dané filmové společnosti, dokud v ní nezískala většinový podíl. Cautio pak spravovala majetek různých firem jako vládní správce. Transakce s akciemi byly prováděny prostřednictvím Cautia, takže role vlády zůstávala skrytá. Sám Winkler na sebe příliš neupozorňoval, jeho zástupci však za-

6) Programové plakátky Aktuality, 1938-1940. NFA, fond Aktualita k. s. Obě verze byly rozlišeny barevně. Plakátek pro verzi „A" byl modrý a žlutý a pro verzi „B" červený a bílý. V roce 1939 byl plakátek pro verzi „A" celý zelený.

7) Wolfgang B e c k e r, *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Volker Spiess 1973, s. 134.

ujímali klíčové pozice v různých společnostech a konzultovali s ním všechny důležité záležitosti. Winkler takto v letech 1937–1938 získal kontrolu nad všemi německými společnostmi, včetně velkých koncernů Ufa a Tobis. Ty pak reorganizoval – slučoval, přejmenovával, likvidoval a pohlcoval, až v roce 1939 zůstaly v Německu jen čtyři koncerny: Ufa, Tobis, Terra a Bavaria. Sám Winkler nezastával v těchto společnostech žádnou pozici a jeho spojení s vládou nebylo veřejně známé. Přesto měl jako majoritní akcionář moc, díky níž si zajistil, že budou všechny společnosti provozovány podle jeho představ a podle představ vlády.

Když Německo zahájilo agresivní expanzi a k Třetí říši byla připojena nová území, snažili se Goebbels s Winklerem stejnou metodou začlenit místní filmové průmysly do průmyslu německého. Brzy po anexi Rakouska v březnu 1938 byly rakouské filmové společnosti skoupeny a soustředěny do jednoho koncernu s názvem Wien-Film GmbH.

Když se Němci zmocnili Česko-Slovenska, ministerstvo propagandy a německý filmový průmysl chtěly podobným způsobem převzít jak společnosti vyrábějící celovečerní filmy, tak ty, které vyráběly týdeníky. Ufa i Tobis, kontrolované Cautiem, měly v předválečném Československu v oblasti týdeníků své obchodní zájmy. Německý týdeník ZVUKOVÝ ŽURNÁL UFY (Ufa-Tonwoche) zde byl distribuován kvůli německé menšině. V oblasti Sudet měl fakticky monopol. Tobis měl uzavřenou výměnnou dohodu s českou společností PDC, jež vydávala žurnál pod názvem PDC – ZVUKOVÝ TÝDENÍK a vedl ji Jan V. Musil.[8] Ke konci roku 1938 PDC zbankrotovala, a když se Tobis poohlížel po novém partnerovi, začal se zajímat o Aktualitu. Jako tomu bylo u všech podobných otázek, i o tomto tématu diskutovali na pravidelných setkáních Reichsfilmkammer (Říšské filmové komory, dále ŘFK) představitelé ministerstva propagandy a společností kontrolovaných Cautiem. Je třeba zdůraznit, že jednotlivé firmy vlastněné Cautiem byly, přes vládní dohled, soukromými společnostmi, které spolu soupeřily o trhy, distribuční práva atd. Společnost Tobis přišla s návrhem, který nebyl schválen:

> Ufa tvrdí, že osud Aktuality je zatím velmi nejasný. Vedení bude samozřejmě muset z politických a ideologických důvodů odejít, takže bychom měli počítat i s naprostým zhroucením týdeníku. Nebylo by tedy praktické dávat v tuto chvíli firmě příslib dodávek, které by jí umožnily přežít déle, zvláště pak v podmínkách ohrožujících týdeník Ufy dosud distribuovaný ve zbytku Československa ve 12 kopiích.

S tím ministerstvo propagandy souhlasilo a společnost Tobis, byť proti takovému postupu protestovala a považovala ho za odepření zisku, přistoupila na to, že nebude s Aktualitou obchodovat.[9] Ředitel Tobisu Dr. Kurt Hubert však na svém požadavku trval a ministerstvo propagandy brzy souhlasilo s tím, aby Tobis s Aktualitou uzavřel smlouvu.[10] O věci se znovu mluvilo na setkání, které proběhlo 4. ledna 1939:

8) Materiál pocházející z německého státem kontrolovaného týdeníku byl tedy v českých kinech promítán dokonce i v době, kdy vládlo mezi oběma zeměmi velké napětí. Tato paradoxní situace pokračovala i po mnichovské krizi v září 1938.

9) Zápis ze zasedání Reichsfilmkammer, konec roku 1938. Bundesarchiv, Berlin (BA), R-109 I/1615.

> Z kulturněpolitického hlediska je praktické podporovat v Československu týdeník Ufy a pokusit se získat pro něj bývalé klienty PDC, o tom panuje shoda. Poskytování německého materiálu Aktualitě by na druhou stranu mělo být v budoucnu zamezeno. Ufa a Tobis se na této věci vzájemně dohodly a posoudí možnost kompletního sloučení svých zájmů v oblasti týdeníků v Československu.[11]

Z argumentace na těchto setkáních jednoznačně vyplývá několik věcí: Zaprvé, v rámci propagandistické války v Československu byla AKTUALITA považována za protinacistický a protiněmecký týdeník. Zadruhé, když byli Němci postaveni před otázku, zda získat nad obsahem AKTUALITY kontrolu tím, že by se v ní objevoval německý materiál (Tobis), nebo AKTUALITU zničit prostřednictvím konkurence (Ufa), volili nejprve první alternativu, a pak se přiklonili ke druhé.[12] Zatřetí, Cautio počítalo s tím, že Německo v blízké budoucnosti ovládne Československo, a předpokládalo – pokud Aktualita neskončí z ekonomických důvodů v rámci konkurence volného trhu –, že ji převezme. Otázkou zůstávalo, zda by se tak mělo stát prostřednictvím některé německé pobočky – Ufy či Tobisu –, nebo nové pobočky, která bude vytvořena v okupovaném Česko-Slovensku.

Filmová situace v protektorátu

Pod silným tlakem ze strany Němců se Slovensko 14. března 1939 vydělilo z Česko-Slovenské republiky a vyhlásilo „samostatnost". Prezidentem nového státu byl jmenován Jozef Tiso. Pod jeho vedením se Slovensko stalo satelitním státem Německa. Den po rozdělení, 15. března 1939, Německo zabralo zbývající části Česko-Slovenska, Čechy a Moravu. Následujícího dne je Hitler prohlásil za „protektorát" a součást Velkoněmecké říše.

Pro pochopení situace, v níž se nalézala Aktualita pod nacistickou vládou, je nutné vzít v úvahu zvláštní situaci, která vládla v Čechách a na Moravě mezi lety 1939 a 1945, a popsat organizaci vlády a administrativy zavedené německými okupanty.

K „reprezentaci německých zájmů v protektorátu" Hitler zavedl funkci „Reichsprotektor in Böhmen und Mähren" (říšský protektor v Čechách a na Moravě). Prvním říšským protektorem se stal baron Konstantin von Neurath. Ve funkci setrval od 18. března 1939 do 27. září 1941. Hitler ho oficiálně uvolnil z úřadu „ze zdravotních důvodů", ve skutečnosti to však bylo proto, že podle něj postupoval příliš mírně (formálně byl propuštěn až 25. srpna 1943). Jeho nástupcem – oficiálně jen zastupujícím říšským protektorem – byl

10) Zápis ze zasedání Reichsfilmkammer, 28. září 1939. BA, R-109 I/1615, s. 4; Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 63. Přesné datum této smlouvy není známo, ale zřejmě vstoupila v platnost někdy během prosince 1938. První příspěvek od Tobisu se v AKTUALITĚ objevil ve 4. týdnu roku 1939. Viz Programové plakátky Aktuality, 1939. NFA, fond Aktualita k. s.

11) Zápis ze zasedání Reichsfilmkammer, 4. ledna 1939. BA, R-109 I/1615.

12) Případ Aktuality demonstruje, že se v případě potřeby musely ekonomické zájmy filmových společností podřídit politickým zájmům ministerstva propagandy. Současně ukazuje, jak dobře v Třetí říši fungovalo propojení obchodní konkurence a politických cílů: i když jedna společnost musela podřídit maximalizaci svých zisků politickým cílům, jiná společnost na tomto opatření vydělala – v konečných finančních výsledcích Cautia to nehrálo roli.

jmenován Reinhard Heydrich, brutální vedoucí Hlavního úřadu říšské bezpečnosti (Reichssicherheitshauptamt, RSHA), který vládl od 27. září 1941 do 27. května 1942. Když byl smrtelně zraněn při atentátu, nahradil ho ve funkci SS-Oberstgruppenführer (generál SS) Kurt Daluege, opět jako zastupující říšský protektor. Posledním jmenovaným protektorem byl Wilhelm Frick (od 25. srpna 1943 do 8. května 1945). Když však nastoupil do úřadu, skutečná moc v protektorátu byla v jiných rukou. Poté, co se v roce 1938 dostal do funkce von Neurath, byl státním tajemníkem u říšského protektora jmenován bývalý zástupce vůdce Sudetoněmecké strany Karl Hermann Frank. Protože Frank mluvil česky a dobře znal českou politiku, získal brzy větší moc, než měl jeho nadřízený. Za Heydricha se musel podřídit, ale pod Daleugem a Frickem se vrátil do centra moci. Dne 20. srpna 1943 byl povýšen do funkce „státního ministra pro Čechy a Moravu" a v roce 1944 byl již skutečným vládcem protektorátu.
Po vytvoření protektorátu česká vláda nezmizela. Parlament přestal fungovat, ale exekutiva dále existovala. Prezident Emil Hácha, zvolený před okupací (30. listopadu 1938), zůstal i nadále ve funkci a působil tam až do roku 1945. Česká vláda a ministerstva nadále fungovala (až na rozpuštěná ministerstva zahraničí a obrany). „Protektorátní vládu" vedli jako předsedové vlády:

- Generál Ing. Alois Eliáš (od 28. dubna 1939 do 27. září 1941). Eliášův kabinet byl v zásadě pokračováním předprotektorátní vlády premiéra Rudolfa Berana. Eliáš si zachovával vazby na hnutí odporu a českou exilovou vládu v Londýně. V den, kdy Heydrich převzal funkci protektora, byl zatčen, následně odsouzen k smrti a 19. června 1942 popraven.
- Jaroslav Krejčí (od 28. září 1941 do 18. ledna 1945) byl původně prozatímním předsedou vlády, 19. ledna 1942 vytvořil nový kabinet. Poté, co předal Němcům poslední zbytky moci, stal se pouhým výkonným orgánem říšského protektora.
- Richard Bienert (od 19. ledna do 8. května 1945): Bienertův kabinet byl jen reorganizovaným předchozím kabinetem a od svého předchůdce se lišil tím, že kolaboroval ve větší míře.

I když byla česká vláda a administrativa oficiálně nezávislá, pracovala pod svazujícím německým dohledem a kontrolou. Říšský protektor vybudoval kompletní stínové orgány paralelní k české administrativě, které měly dohlížet na své české protějšky a nakonec je ovládnout. V úřadu říšského protektora byly ustanoveny čtyři „Abteilungen" (oddělení), která zhruba odpovídala českým ministerstvům:

Abteilung I: správa, soudnictví a školství;
Abteilung II: hospodářství a finance;
Abteliung III: doprava;
Abteilung IV: kulturní politika.[13]

13) Národní archiv, Praha (NA): ÚŘP-Dotatky I: karton 1, Z, # 71; viz také: Detlef B r a n d e s , *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945.* Praha: Prostor 1999, s. 39.

Všechny záležitosti týkající se filmu – celovečerních filmů, týdeníků, filmové propagandy atd. – spadaly pod Abteilung IV. Jeho prvním vedoucím byl SS-Obersturmbannführer (podplukovník SS) Dr. Karl Freiherr von Gregory. V roce 1942 ho vystřídal ve funkci SS-Sturmbannführer (major SS) Martin Wolf.
Zpočátku bylo oddělení IV rozděleno do šesti „Referate" (referátů):

IV-A: tisk;
IV-B: propaganda;
IV-C: rozhlas;
IV-D: divadlo a film;
IV-E: písemnictví;
IV-F: hudba, výtvarné umění a zábavní kultura.[14]

Týdeníky patřily do sféry propagandy a filmu, spadaly tedy pod referáty B a D. Potenciálně matoucí situaci zjednodušoval fakt, že oba referáty vedl jeden člověk: Hermann Glessgen, který byl současně zástupcem von Gregoryho.
Někdy ke konci roku 1939 nebo na začátku roku 1940, když se cíle oddělení IV ujasnily, se toto oddělení přeorganizovalo do čtyř nových „Gruppen" (skupin), z nichž dvě byly dále rozděleny na „Referate" (referáty):

IV-1: obecná kultura, divadlo, turistika a reklama;
IV-2: propaganda, němectví, literatura, film, hudba, výtvarné umění a výzkum veřejného mínění;
IV-3: tisk;
IV-4: rozhlas.

Všechny záležitosti týkající se filmu se nyní soustřeďovaly na jednom stole v úřadě říšského protektora: Referat Film, Gruppe 2, Abteilung IV, zkráceně IV-2 (Film), které vedl Glessgen. Jeho oficiální titul nyní zněl „Referent für das Filmwesen beim Reichsprotektor" (referent pro filmové záležitosti u říšského protektora). V květnu 1940 byl Glessgen z pozice odvolán a nahradil ho Ing. Anton Zankl, který zůstal vedoucím referátu IV-2 (Film) až do konce války.[15]
Jedním z úkolů referátu IV-2 (Film) bylo kontrolovat a dohlížet na české týdeníky v protektorátu – či přesněji na jedinou domácí společnost, která je vyráběla: na Aktualitu.
Pro tento účel byl ze strany IV-2 (Film) Aktualitě přidělen tzv. *Betreuer* (důvěrník), německý úředník, jehož úkolem bylo dohlížet na dění ve firmě, předávat rozkazy shora a dohlížet na to, aby byly prováděny. Prvním *Betreuerem* Aktuality byl muž jménem Peter

14) 21. dubna 1939. BA, R-109 I/1615.

15) NA, fond ÚŘP, 1173: IV-2 (Film); NA, fond ÚŘP, Dotatky II, karton 1, Z: #71; dále: Telefonní adresář protektorátních úřadů, s. 35. Glessgen se stal pro danou pozici nepoužitelným kvůli skandálu s dluhy a mimomanželskému poměru. Když pro něj hledali náhradní místo, doporučil Winkler z Cautia Goebbelsovi, aby byl Glessgen pověřen politickým dohledem nad redakcí AKTUALITY – tato funkce sice byla nižší, ale umožňovala mu zůstat v protektorátu. Goebbels se však rozhodl jinak a zaměstnal ho v oblasti filmu v Berlíně. To vše se zřejmě odehrálo bez konzultace s Aktualitou a bez jejího vědomí. Dopis Winklera Goebbelsovi, 8. května 1940; dopis Goebbelse Winklerovi, 25. května 1940. BA, R-55/1040/19.

von Hamm. Pozici zastával zhruba rok. Jeho nástupcem byl jistý SS-Untersturmführer (poručík SS) Büxenstein,[16] který ve firmě zůstal jen několik měsíců. Třetím *Betreuerem* byl X. E. Lampl.[17] Ten byl u Aktuality až do konce války a zastával současně pozici *Betreuera* a pozici *Wochenschau-Beauftragte* (zplnomocněnec pro týdeníky) v referátu IV-2 (Film).

Nastíněný popis byrokratického aparátu, který ovlivňoval Aktualitu, však ještě není kompletní. Je třeba zmínit další dva úřady zřízené říšským protektorem. Prvním z nich je Böhmisch–Mährische Filmzentrale (Českomoravské filmové ústředí, dále ČMFÚ), které vzniklo 26. října 1940. Jeho funkce a organizace byla přesnou kopií ŘFK zřízené v Německu Goebbelsem. Tento nejvyšší administrativní orgán pro všechny záležitosti týkající se filmu byl přímo podřízen státnímu tajemníkovi K. H. Frankovi. Zodpovídal za všechny věci spojené s filmem, od přidělování filmového materiálu až po ceny vstupenek do kin. Byl také profesní organizací s povinným členstvím. Všichni pracovníci ve filmovém průmyslu – producenti, herci, scenáristé, pracovníci filmových laboratoří, majitelé kin, uvaděči atd. – museli patřit k jedné z jeho sekcí. Židé nesměli být členy, a byli tak jednoduše z filmového průmyslu vykázáni.[18] Výrobní a distribuční společnosti i kina musely mít od ČMFÚ licenci. Organizace využívala této výsady tak, že odmítala poskytovat licence, aby se filmové podnikání co nejvíce koncentrovalo: z 26 výrobních společností působících v Česko-Slovensku roku 1939 jich na konci roku 1941 zbylo jen pět; z 59 distribučních společností zůstalo jen 10.[19] Aktualita byla jedinou společností s licencí na výrobu týdeníků.

I když ČMFÚ kontrolovali Němci, šlo o českou organizaci. Jejím prezidiálním tajemníkem byl Dr. Jaroslav Leiser. Sám Karel Pečený byl téměř zvolen předsedou hospodářské správy ČMFÚ, protože český ministr obchodu Dr. Jaroslav Kratochvíl mu dával přednost před jinými kandidáty, Havlem a Sirotkem. Na naléhavou žádost Pečeného – který neměl rád veřejné funkce obecně, natož pak takto viditelnou – ho Kratochvíl vyřadil ze seznamu kandidátů.[20] Nakonec se stal předsedou organizace Sirotek.

Druhým orgánem, který říšský protektor zřídil, aby rozšířil svou kontrolu nad filmem, byla „Filmprüfstelle" (filmová zkušebna). Ta byla založena 25. listopadu 1940 a pověřena cenzurováním všech filmů vytvořených v protektorátu nebo do něj dovezených.[21] Popsanou německou hierarchii v protektorátu vztahující se k týdeníku ukazuje obr. 1.

Tak jako všude v byrokracii Třetí říše, byla i zde skutečná situace komplikovanější. Když byl protektorát ustanoven, hranice mezi územně definovanou autoritou říšského protektora a specializovanými oblastmi pravomoci ústředních říšských ministerstev v Berlíně nebyly jasně vymezené. V důsledku toho si mnoho německých úřadů vytvoře-

16) Jeho jméno je v některých dokumentech nesprávně psáno „Biksenstein".

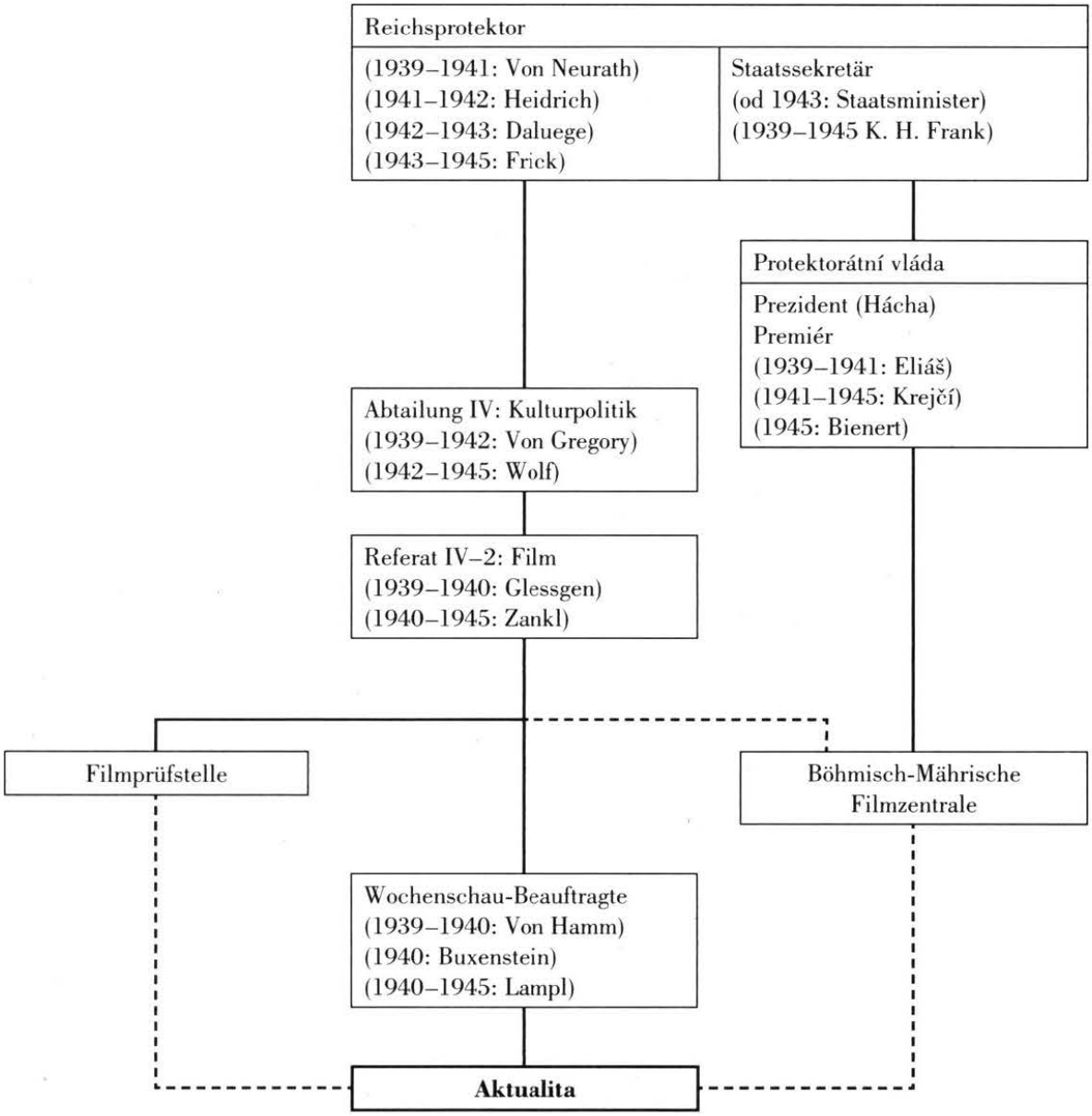
17) SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-6; Zdenek Lederer uvádí jeho jméno jako W. Lampl. Zdenek L e d e r e r , *Ghetto Theresienstadt*. London: Edward Goldston & Son, Ltd 1953, s. 121. Berlínské dokumentační centrum (nyní Bundesarchiv Berlin) nebylo schopno dodat ani složku X. E., ani W. Lampla.

18) Verordnungsblatt des Reichsprotektors, 26. října 1940. BA, R-109 I/1615; Oběžník z Abteilung IV (Film), 7. září 1944. NA, fond ÚŘP, 1144.

19) Jürgen S p i k e r , *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* Berlin: Volker Spiess 1975, s. 189.

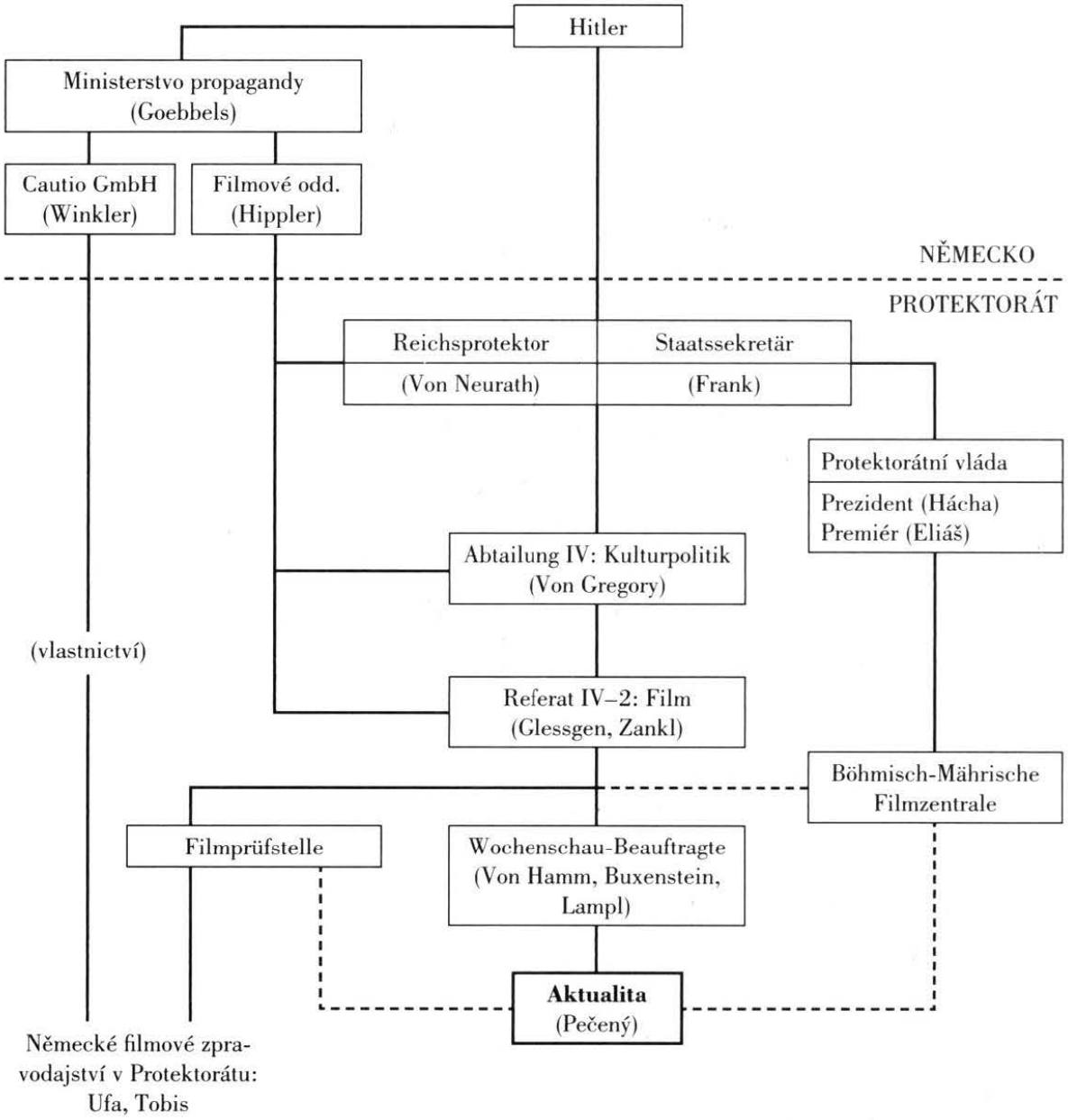
20) Moje činnost... SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 67.

21) Verordnungsblatt des Reichsprotektors, No. 50, 25. listopadu 1940. BA, R-109 I/1615.



Struktura řízení týdeníků v protektorátu v letech 1935–1945

ných v protektorátu nebylo jisto, koho přesně má poslouchat. Byly podřízeny primárně říšskému protektorovi, nebo ústřední moci? Mohlo například německé ministerstvo propagandy obejít říšského protektora a dávat přímé rozkazy protektorátní administraci Abteilung IV, nebo se tak mohlo dít jen po konzultaci s říšským protektorem?
V případě filmu měl navíc Goebbels k dispozici více kanálů, jimiž mohl udílet rozkazy: pro záležitosti filmové výroby, stylu, obsahu a propagandistického sdělení využíval filmovou divizi svého vlastního ministerstva (kterou vedl v letech 1939–1943 Dr. Fritz Hippler a v letech 1943–1945 Dr. Hans Hinkel). Pro záležitosti ekonomické – vlastnictví, kontrola obchodu a financování filmových společností – využíval kartel Cautio GmbH Dr. Maxe Winklera. Těmito různými kanály mohl Goebbels ovlivňovat filmovou politiku v protektorátu nezávisle na říšském protektorovi.



Skutečná struktura řízení týdeníků v protektorátu v letech 1939–1941

Von Neurath však oblast jemu svěřenou energicky bránil. Obecná dohoda, uzavřená 1. září 1939 po delším boji mezi ním a berlínskými centrálními úřady, potvrzovala jeho nadřazenost nad říšskými ministerstvy i nad většinou dalších ústředních orgánů. Mimo jeho jurisdikci zůstaly jen Wehrmacht a policie.[22] Nicméně i poté různí říšští ministři a zplnomocněnci zasahovali do von Neurathovy kompetence a Goebbels nebyl výjimkou. V letech 1939–1940 docházelo k různým konfliktům, mocenským sporům a bojům o kompetence mezi Berlínem a Prahou. Von Gregoryho Abteilung IV mohlo přijímat direktivy jak z úřadu říšského protektora, tak z ministerstva propagandy. Glessgenova Gruppe IV-2 a její Referat IV-2 (Film) mohly podobně očekávat rozkazy vydané říšským protektorem nebo rozkazy z Goebbelsovy filmové divize. Odtud pak mohly putovat buď

22) D. B r a n d e s , c. d., s. 39–48.

přímo z Berlína, nebo skrze Abteilung IV. Zda byl v konkrétním případě vykonán příkaz z berlínského ministerstva, nebo od říšského protektora často do značné míry záviselo na osobní loajalitě příslušného úředníka v Abteilung IV nebo Gruppe IV-2 nebo Referat IV-2 (Film). V letech 1939–1941 byla tudíž skutečná hierarchie strukturována tak, jak ukazuje obr. 2.

Tato matoucí situace trvala déle než dva roky a zlepšila se až poté, co byl von Neurath nahrazen Heydrichem. Ten toleroval vnější zásahy do své kompetence méně než jeho předchůdce a v říjnu 1941 byla mezi ním a Goebbelsem uzavřena smlouva, která stanovovala, že konečnou zodpovědnost ve všech záležitostech propagandy v protektorátu měl na starosti říšský protektor a Goebbelsovo ministerstvo mohlo jednat v Čechách a na Moravě jen po konzultaci s ním a na základě jeho souhlasu.[23]

I když byla záležitost teoreticky vyjasněna jednou pro vždy, v praxi uplatňoval Goebbels nadále na filmové záležitosti v protektorátu silný vliv, zejména prostřednictvím Winklerovy společnosti Cautio, která, jak uvidíme, již měla nad protektorátním filmovým průmyslem velkou ekonomickou kontrolu.

Shrneme-li, co bylo řečeno, film nebyl v protektorátu mezi lety 1939 a 1945 obchodní oblastí s jasně vymezeným cílem a jednoznačnou politikou, kterou by určoval jediný centrální úřad a kterou by rovnoměrně a konzistentně uplatňovala nacistická byrokracie. Spíše šlo o rozptýlený proces rozhodování, konfliktních příkazů, rivalit a protichůdných zájmů. Takový obrázek lze samozřejmě vykreslit jen díky možnosti zkoumat situaci zpětně. Pro současníky nebyla vůbec jednoznačná, a zcela jistě ne pro Karla Pečeného v předvečer 15. března 1939, kdy se musel vyrovnat s nepříjemným faktem, že nyní žije v okupované zemi, a kdy musel přemýšlet o budoucnosti Aktuality pod německou nadvládou.

Když Němci poprvé přijeli do Prahy, měli dosti jasnou představu o tom, co mohou od Aktuality očekávat. Protože sledovali a analyzovali její týdeník, věděli, že z ideologického hlediska není Aktualita Německu nakloněna. Ze zpráv ministerstva propagandy bylo jasné, že obchodní jednání se společností nebudou jednoduchá. Většina jejích redaktorů byla vůči Říši nepřátelská. Aktualita byla tvrdým oříškem.

Němci měli dojem, že se v Aktualitě soustřeďovalo protiněmecké smýšlení, a tento dojem byl do jisté míry oprávněný. Těsně před začátkem okupace a v jejích počátcích nabral Pečený dost lidí, kteří byli v meziválečném období vášnivými zastánci demokracie a Československé republiky, pročež se v očích nacistů a českých fašistů silně zkompromitovali. Někteří z nich, např. Berka, Zrubek a Matějka, byli redaktory v novinách, jiní, jako např. Jindřich Elbl, pracovali pro Benešovu vládu. S nástupem nového režimu všichni přišli o práci. Ať už je Pečený zaměstnal proto, že byli „dobrými vlastenci" hodnými podpory, nebo čistě proto, že byli ve své profesi dobří, skutečností zůstává, že jim dal práci, poskytl jim příjem a útočiště v nejistých časech. Nepochybně to také prohlou-

23) Protokoll über die Abmachungen mit dem Reichspropagandaministerium über die beabsichtigte Massnahmen auf dem Sektor Kulturpropaganda vom 14. 10. 1941; dopis Himmlera Heydrichovi, 23. října 1941. NA, fond ÚŘP, 1223 a dále viz Tereza D v o ř á k o v á, Německá dohoda o budoucnosti kinematografie protektorátu. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 101–106 a Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech, c. d. s. 107–118.

bilo nedůvěru nového režimu vůči němu, jak zjevně vyplývá z následující zprávy o Pečeném od informátora:

> K. Pečený je ředitelem komanditní společnosti „Aktualita" a zaměstnává ve svém podniku muže bývalého režimu, kterým u sebe poskytl asyl a dobrý výdělek. Jsou [mezi nimi] na př. bývalý redaktor tisk. odboru min. zahraničí a pravá ruka pověstného Hájka, redaktor Jindřich Elbl, pověstný svými veřejnými levičáckými výlevy v svých bývalých projevech. Dále ředitel tech. oddělení býv. operatér Jindřich Brichta, který je stále ještě ženat s Židovkou, býv. redaktor Č. slova Kučera, který pro své nenávistné psaní proti českému filmu byl smutně pověstný a j.[24]

Nedůvěra Němců vůči Aktualitě se značně prohloubila po zkušenostech prvních dvou *Betreurů* přidělených ke společnosti – von Hamma a Büxensteina. Oba muži se setkali s chladným odmítnutím a během jejich krátkého působení s nimi nikdo příliš nespolupracoval. Například v dopise z 23. října 1940 si Büxenstein stěžoval Pečenému:

> Jako říšským protektorem u Vás ustanovený důvěrník jsem zjistil, že nejsem informován o všech opatřeních, která bych měl znát a náhodou se dovídám o posledním chybějícím materiálu v zahraničním týdeníku.
> Žádám Vás o zprávu, proč nejsem aspoň v opise vyrozumíván o příslušných sděleních na říšského protektora.
> V poslední době postrádám dále častěji předběžná hlášení důležitých filmování.
> Žádám, abych byl v budoucnu zpraven o každém zamýšleném snímku námětů týdeníkových a pro Defilé.
>
> S veškerou úctou,
> podepsán Büxenstein v. r.
> SS-Untersturmführer[25]

Věci se změnily až se třetím důvěrníkem, Lamplem. Lampl byl mnohem větší osobností než jeho předchůdci, svou přítomnost dal pocítit a nenechal se tak snadno ignorovat. Byl v denním kontaktu s Pečeným a důkladně sledoval práci ředitele společnosti i zaměstnanců. V budově Aktuality měl svou vlastní kancelář s portrétem Hitlera na zdi. Zdá se však, že spolupráce s ním nebyla zcela nemožná. Do jisté míry se dokonce identifikoval se společností, podporoval Pečeného v obchodní konkurenci s dalšími českými firmami a v jeho dlouholetém boji s nenechavýma rukama – někdy německýma – které se chtěly dostat k filmovému archivu Aktuality. Dokonce zakročil, když hrozilo zaměstnancům Aktuality, že budou povoláni na nucené práce. Pečený později připustil:

24) Zpráva informátora gestapa Václava Bínovce, Praha, 1942. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-253. Podobné zprávy odrážejí propagandu československých fašistů zaměřenou proti Aktualitě. Český fašistický časopis *Vlajka* například při nejedné příležitosti ostře kritizoval Aktualitu jako organizaci „prosáknutou židy, svobodnými zednáři a bolševiky" (viz např. novinový výstřižek z *Vlajky*, 15. srpna 1939. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-114).

25) Dopis Büxensteina Pečenému, Praha, 3. října 1940. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-197.

> ve všech jednáních o záchraně zaměstnanců a za odvrácení všech pohrom od nic[h] mi vydatně pomáhal pověřenec Lampl, který vždy postupoval přesně podle mých pokynů a přání až do konečných příznivých výsledků.[26]

Na začátku okupace bylo v Čechách a na Moravě[27] okolo 1100 kin a více než polovina z nich promítala týdeníky Aktuality. Nacisté nemohli připustit, aby médium s tak obrovským vlivem na veřejné mínění fungovalo bez jejich kontroly. Tak či onak ho museli ovládnout. To se dalo zařídit několika způsoby. Nacisté mohli společnost koupit, a zbavit ji tak nezávislosti. Mohli zkonfiskovat filmový archiv, kontrolovat jeho využití a mobilizovat ho pro svou vlastní propagandu. Anebo mohli měnit obsah a formu samotného týdeníku tak, aby byl ve shodě s jejich propagandou. Postupně proti Aktualitě vyzkoušeli všechny tři metody.

Boj o vlastnictví Aktuality (1939–1943)

Pečený viděl, jak byl jeho vídeňský partner Selenophon po anexi Rakouska v roce 1938 násilně převzat Ufou, a připravoval se na podobný boj o Aktualitu. Nečekal dlouho.

První tahy Německa a reakce Pečeného (březen–květen 1939)

Dne 22. března, týden po začátku okupace, přijel do Prahy Dr. Günther Schwarz, právník společnosti Cautio, který byl současně ředitelem Fachgruppe Filmaußenhandel (Oborová skupina filmového exportu) ŘFK, aby prozkoumal situaci filmu a týdeníku v protektorátu. Setkal se také s Pečeným. První setkání nebylo zrovna příjemné. Schwarz požádal Pečeného bez okolků, aby prodal svůj 15tiprocentní podíl Ufě a přiměl k prodeji i ostatní akcionáře. Dodal, že pokud by Pečený spolupracoval, získal by velkou odměnu a mohl by zůstat generálním ředitelem nové společnosti – s mnohem vyšším platem. Pečeného poněkud zarazil útočný postoj návštěvy z Německa, přesto nabídku odmítl a řekl, že Aktualita není na prodej a nikdy nebude. Pro něj byla myšlenka na prodej Aktuality nemyslitelná. Ve zprávě ze setkání si Schwarz zapsal:

> Výroba Aktuality je vedena Čechem Pečeným, který byl až doposud pod velkým vlivem poradce ministra zahraničí Elbla, a ten je zase pod silným americkým vlivem. Nebylo možné jednat o budoucnosti českého týdeníku, ale Češi jsou si jednoznačně vědomi, že budoucnost Aktuality závisí na německém rozhodnutí.[28]

26) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 61.

27) Počet kin během války rostl jen mírně: v roce 1940 jich bylo 1115. J. S p i k e r , c. d., s. 187, 275; o rok později 1157. Jiří H a v e l k a , *Filmové hospodářství 1941*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1942, s. 29; v roce 1942 činil jejich počet 1181. Jiří H a v e l k a , *Filmové hospodářství 1942*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943, s. 21; v roce 1944 jich bylo 1183 (dopis Ufy Dr. Friesovi z RMfVuP, 19. května 1944. BA, R-109 II/48).

28) Bericht über die Reise nach Prag und Pressburg vom 22–27. 3. 1939. BA, R-109/1615, s. 6. V popisu prvního setkání s Němci ve zprávě z roku 1945 (Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812,

O několik dní později, na začátku dubna, byl Pečený povolán do kanceláře Hermanna Glessgena, který v protektorátu vedl nově vytvořené referáty filmu a propagandy. Glessgen mu udělal dvouhodinové kázání, v němž důrazně kritizoval politiku Aktuality, „pro budoucnost [ji] prohlásil za naprosto nepřijatelnou" a zpochybňoval politickou orientaci akcionářů a zaměstnanců. Pečeného šokoval rozsah jeho informací. Pak Glessgen Pečenému s pomocí výhrůžek a slibů sdělil, že pokud bude ochoten provést změny v souladu s přáními a požadavky Německa, může Aktualita existovat nadále. Nakonec mu řekl, že večer odjíždí do Berlína, aby podal zprávu o jednání, a požádal Pečeného, aby napsal písemné prohlášení o svém stanovisku. K velké zlosti Glessgena Pečený požadovaný text odmítl napsat, takže musel odjet s prázdnou.

Pečený o prvních dvou jednáních pravdivě zpravil ostatní akcionáře: Orbis, Melantrich a Havla. V té době už Orbis nebyl nezávislou společností. Na český tisk po začátku okupace dohlížela nejprve pražská kancelář Říšského tiskoveho úřadu. Posléze byl podřízen Tiskovému odboru Předsednictva ministerské rady (TOPMR), který byl k PMR pravděpodobně přičleněn v prosinci 1938 a který nejprve vedl ministerský rada Zdeněk Schmoranz.[29] Tento úřad měl značně redukované pravomoci a v podstatě jen předával pokyny německých úřadů. Součástí TOPMR bylo ústředí tiskové dozorčí služby, jejíž úředníci měli na starosti praktický výkon cenzury. TOPMR mimo jiné převzal kontrolu i nad Orbisem.

Když Glessgen zjistil, že s Pečeným nehne, zkusil se zaměřit na další akcionáře. Prostřednictvím von Neurathova úřadu vyslal průzkumníky, kteří měli získat 35 procent akcií vlastněných Orbisem. Schmoranz o tomto novém kroku okamžitě Pečeného informoval. V restauraci na pražském nádraží Pečený Schmoranzovi vysvětlil své argumenty a prosil ho o čestné slovo, že Orbis, tedy TOPMR, nebude jednat s Němci, aniž by o tom informoval Pečeného a umožnil mu hájit zájmy Aktuality.

S tímto slibem šel Pečený za Jaroslavem Šaldou, generálním ředitelem Melantrichu, objasnil mu situaci a získal od něj plnou moc pro vyjednávání týkající se Aktuality.[30] Tak se 35tiprocentní podíl přidal k jeho 15ti procentům a Pečený mohl mluvit za polovinu akcií Aktuality.

Když si uvědomil, že jeho skutečnými nepřáteli nejsou protektorátní úřady, ale velcí hráči filmového průmyslu v Berlíně, zejména Ufa, rozhodl se Pečený prostřednictvím svého smluvního partnera Tobis-Filmu protestovat na německém ministerstvu propagandy proti nepřátelským nabídkám Ufy na převzetí společnosti. V té době si Pečený zřejmě stále ještě myslel, že měl v Tobisu spolehlivého spojence proti Ufě. Zjevně si vůbec nebyl vědom toho, že Tobis byl stejně jako Ufa zcela ovládán ministerstvem propagandy a že společně s nimi intrikoval proti němu. To však měl brzy zjistit.

Krátce po protestním dopisu, možná dokonce díky němu, zkusili Němci jinou strategii. Na tom, jestli Aktualitu převezme Ufa, nebo Tobis, jim nezáleželo, ministerstvo propagandy se tedy rozhodlo, že by měl nyní zkusit převzít Aktualitu Tobis.

I-62, s. 5) Pečený nejmenuje lidi, s nimiž hovořil, a jako datum schůzky neuvádí 22., ale 18. března. Lze se však domnívat, že Pečený ve skutečnosti popisuje setkání se Schwarzem a že datace je uvedena chybně.

29) Viz D. B r a n d e s , c. d., s. 72, 82. Pozn. red.: tento odstavec byl upraven podle novější historické literatury.

30) Prohlášení Šaldy, Praha, 22. června 1946. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-61.

Jednání s Tobisem začala na konci května. První setkání se uskutečnilo v kanceláři Dr. Schmoranze. Zúčastnili se ho na jedné straně Pečený a na druhé straně Rudolf Milan, ředitel pražské kanceláře Tobisu, s Glessgenem. Milan s Glessgenem stroze požádali Pečeného, aby prodal všechny akcie svého portfolia Tobis-Filmu. To Pečený kategoricky odmítl. Jednání trvalo tři a půl hodiny a Glessgen vyhrožoval více než kdykoliv před tím, avšak Pečený se tvrdohlavě odmítal podřídit. V podvečer Glessgen přerušil bezvýslednou debatu a prohlásil, že bude pokračovat za čtyři dny v Berlíně.[31]

Jednání v Berlíně (červen 1939)

Jednání v Berlíně se konalo v budově ředitelství Tobisu. Pečený ho považoval „v celém šestiletém zápase o Aktualitu [...] za vůbec nejdůležitější".[32] Zúčastnily se ho všechny strany kromě jedné.
Na německé straně reprezentovali Tobis generální ředitel Dr. Hubert a Milan z Prahy, za Ufu jednal generální ředitel Dr. Paul Lehmann, za ministerstvo propagandy Dr. Fries, hlavní právník filmového oddělení ministerstva, a několik dalších, říšského protektora zastupovali von Gregory a Glessgen z kulturně-politického oddělení.
Na české straně, tedy za Aktualitu, se jednání zúčastnili Pečený, který reprezentoval sebe a Melantrich, a Schmoranz, který reprezentoval Orbis. Chyběl jen čtvrtý akcionář Miloš Havel. Celkově u stolu zasedlo 13 lidí. Jednání předsedal Lehmann.
Diskuzi zahájil von Gregory, dlouhodobý nepřítel Aktuality. Kritizoval firmu za to, že nevěnovala pozornost nové politické situaci, v níž už Československo neexistovalo jako nezávislý národ. Jeho námitky směřovaly zejména proti tomu, že Aktualita nadále posílala materiál zahraničním společnostem vyrábějícím týdeníky a získávala za to zahraniční, tedy necenzurovaný materiál – a používala ho ve svých týdenících.
Podle něj společnost záměrně přesunula důraz z politických témat na témata kulturní, aby nemusela věnovat pozornost politické propagandě nového režimu. Obvinil Pečeného z krajní neochoty spolupracovat a nazval ho „hlavní překážkou řešení, které by bylo přijatelné pro Říši a Úřad říšského protektora v Praze."[33]
Pečený se proti těmto útokům bránil celou řadou argumentů. Odkazoval k zakládající deklaraci protektorátu, která zajišťovala Čechům kulturní nezávislost. K zahraničním kontaktům podotkl, že byly vybudovány v období mnoha let a „staly se tradicí", že vše, co odeslal do zahraničí, prošlo nejprve v Praze řádnou cenzurou a že vzájemná výměna byla jediným způsobem, jak se vypořádat s konkurencí jiných týdeníků. Prohlásil se za

31) Němci schůzi v Berlíně málem sami ohrozili. V té době byla Aktualita zapletena do soudního sporu s firmou Klang-Film – další společností kontrolovanou ministerstvem propagandy – kvůli povinnosti používat patentovaný zvukový systém společnosti. Když se k Pečenému v pondělí doneslo, že bude veškeré zvukové vybavení Aktuality legálně zabaveno, odmítl odjet do Německa, dokud nebude ujištěn, že k ničemu podobnému nedojde. Až když mu dal von Gregoryho úřad na poslední chvíli záruku, že ke konfiskaci nedojde, byl ochotný nastoupit do vlaku. (Spor o zvukový systém trval od ledna 1938 do června 1939 a ukončila ho až zvláštní smlouva mezi Tobisem a AB; viz BA, R-109 I/233 a 234).
32) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 12.
33) Tamtéž, s. 8.

člověka, který byl po celý svůj život nezávislým obchodníkem a Čechem a nebylo možné od něj očekávat, že bude ochotný vzdát se své nezávislosti nebo se stát loutkou ve společnosti, která vystupuje jako česká, ale ve skutečnosti má zahraničního vlastníka.
Schmoranzův příspěvek do diskuze sice podpořil Pečeného, ale ve skutečnosti pozici české strany neposílil: omezil se na konstatování, že TOPMR ze svého postavení správce akcií Orbisu souhlasí se vším, na co byl ochoten přistoupit Pečený.
Po oponentech z protektorátu byli na řadě berlínští Němci. Dr. Fries z ministerstva propagandy prohlásil, že všechny zahraniční vlivy a kapitál byly z německého filmu odstraněny a že neněmečtí akcionáři stejně tak nemohou a nebudou tolerováni v protektorátu. Protože Pečený zjevně nebyl ochoten prodat svých 15 procent akcií a protože o 15ti procentech vlastněných Havlem se mělo diskutovat na jednáních o společnosti AB, navrhl Dr. Fries, aby se diskuze zaměřila na 70 procent vlastněných Melantrichem a Orbisem. Dr. Lehmann z Ufy se poté dovolával svého práva na tyto akcie, protože společnost vlastnila exkluzivní práva na výrobu týdeníků mimo vlastní Německo. V tomto okamžiku ho přerušil Dr. Hubert z Tobisu, který protestoval s tím, že Tobis má smlouvu o vzájemné výměně s Aktualitou, a může proto žádat o přednostní práva pro sebe. Drobný spor mezi Němci byl rychle vyřešen. Po krátké diskuzi se obě strany shodly a zástupci ministerstva propagandy souhlasili s tím, že 70tiprocentní podíl bude rovnoměrně rozdělen mezi Ufu a Tobis. Pečený si mohl ponechat svůj 15tiprocentní podíl a zůstat generálním ředitelem. Z německé perspektivy na tom mohl Pečený jedině vydělat: jeho firma měla být nyní podporována dvěma finančně silnými společnostmi, které rozuměly týdeníkům mnohem lépe než jeho předchozí partneři.
V tom okamžiku stočil Pečený diskuzi nečekaným směrem. Místo aby přijal německý plán, přišel s překvapujícím protinávrhem: aby se všechny akcie koncentrovaly v jeho vlastnictví, tedy aby sám vyplatil Orbis, Melantrich a Havla. Pečený chtěl vždycky vlastnit Aktualitu celou a nyní viděl šanci, jak si toto dávné přání splnit. Když Němci argumentovali tím, že by sám nikdy nebyl schopen udržet Aktualitu nad vodou, odpověděl, že považuje za úkol české vlády, aby ho finančně podporovala. Nakonec, AKTUALITA byla českým týdeníkem. Diskuze pokračovala, ale brzy bylo jasné, že vše závisí na tom, zda ostatní podílníci budou ochotni prodat své podíly Pečenému. To muselo být nejprve vyjasněno v Praze. Mezitím platila společná nabídka Ufy a Tobisu.
Setkání neskončilo tak docela bez rozhodnutí, protože během diskuze, která pokračovala do půlnoci, bylo dosaženo dohody v otázce zahraničních kontaktů Aktuality: Pečený směl plnit uzavřené dohody, ale jen do konce roku. Jakékoliv smlouvy platné po tomto datu musely být zrušeny. Nesměl také uzavírat smlouvy nové. Náhradou měla být podepsána smlouva s Tobisem, který by Prahu zásoboval svými vlastními i zahraničními materiály.[34]

34) Až do konce roku 1939 získávala Aktualita, kromě již zmíněných týdeníků (viz poznámka 4), materiál od firem Domei (Tokio), Nichi Nichi (Tokio), Nordisk (Oslo), Ostmark-Woche (Vídeň), Universal (New York), Pathé (Paříž) a British Gaumont (Londýn). Dodávky od posledních dvou firem byly přerušeny se začátkem války v září 1939. Programové plakátky Aktuality, 1939. NFA, fond Aktualita k. s.

Pečený se stává majoritním podílníkem

Pečený byl rozhodnutý zabránit prodeji Aktuality do německých rukou a po svém příjezdu do Prahy okamžitě zahájil rozhovory se správci Orbisu. V těchto důvěrných jednáních hovořil s doc. Františkem Klimentem, zástupcem Orbisu, s Novotným, následovníkem Schmoranze ve vedení TOPMR,[35] Dr. Tobiášem, vedoucím filmové sekce TOPMR, a Dr. Bohuslavem Kulískem, odborovým radou.
Diskuze byly otevřené a upřímné. Všichni zúčastnění potvrdili, že jednali jako Češi s Čechy. Všichni se shodli na tom, že hlavní motivací bylo nevpustit Němce do českého filmu obecně a do Aktuality zvláště.
Poté, co Pečený seznámil pracovníky Orbisu s tím, jak dosud probíhala jednání s Němci a v jaké je pozici, vyložil jim svůj plán. Aby zůstala Aktualita v českých rukou a aby ochránil její cenný filmový archiv, bylo by podle něj nejlepší, kdyby se vlastnictví a vedení koncentrovalo v jedné osobě. Tento člověk by pak mohl účinně jednat s Němci a činit všechna důležitá rozhodnutí, která by zaručila, že bude Aktualita po dobu okupace v bezpečí a nenarušená. Jeho pozice by byla zranitelná, protože jako jediný vedoucí pracovník by byl samozřejmě zodpovědný za vše, co by se Aktualitě přihodilo, dobré i špatné. Pečený navrhl, aby mu jako nejlogičtějšímu kandidátovi Orbis i Melantrich (jehož se chystal podle svých slov oslovit se stejným návrhem) odprodaly své podíly v Aktualitě. Díky tomu by získal 85tiprocentní většinu akcií a umožnilo by mu to postavit se Němcům. Z hlediska své finanční situace by si však nemohl dovolit zaplatit za akcie tržní cenu, ale pouze jejich nominální hodnotu.
Od své vlastní finanční situace se pak Pečený vrátil k Aktualitě. I když roční vyúčtování firmy nevypadalo příliš povzbudivě – vykazovalo dluh 2 miliony korun a za rok 1939 se očekávala ztráta 600 tisíc korun – Pečený se domníval, že s financemi vyjde, pokud by mu ostatní partneři odprodali své podíly a navíc se vzdali nároků na splacení velké půjčky poskytnuté Aktualitě. Česká vláda by mu dále měla poskytnout okamžitou dotaci ve výši 500 tisíc korun.
V následující diskuzi Pečený svými argumenty zástupce Orbisu přesvědčil. Za českou věc a pro dobro české kultury jeho plán podpořili. Bez váhání také souhlasili s tím, že je pro tuto pozici logickou volbou. Byli však ochotni podíl prodat pod dvěma podmínkami:

1. vzniklá situace bude dočasná a bude trvat pouze po dobu nacistické okupace; jakmile se „stará situace" vrátí, podíly budou navráceny Orbisu;
2. Pečený slíbí, že prodá podíly zpátky Orbisu za stejnou cenu, za niž je koupil.

Orbis nebyl ochoten vzdát se půjčky, ale navrhl, že vláda by mohla vedle dotace 500 tisíc korun pokrýt i tuto půjčku. Aby vše vypadalo pro Němce reálně, musely by dohody o koupi – s výjimkou tajné dohody, že půjde o dočasnou situaci – být formálně zaznamenány v obchodním rejstříku. Prostřednictvím Novotného byl tento plán, včetně tajné

35) Schmoranz byl zatčen Gestapem 25. srpna 1939 za založení a organizaci velké podzemní špionážní sítě. Viz D. B r a n d e s , c. d. s. 82, 255.

klauzule a žádosti o dotaci, předložen předsedovi vlády Eliášovi a jeho zástupci Jiřímu Havelkovi ke schválení a souhlasu. Kladná odpověď na sebe nenechala dlouho čekat. Ministři návrh plně schvalovali a udělili Pečenému státní dotaci ve výši 650 tisíc korun: 150 tisíc na splacení půjčky od Orbisu a 500 tisíc na pokrytí dalších dluhů Aktuality. Vláda dokonce zašla ještě dál a oznámila, že v případě nutnosti vyrovná deficit společnosti.[36]

Když byl Orbis ochotný odprodat své podíly a vláda přislíbila Pečeného finančně podpořit, nebylo těžké přesvědčit ředitele Melantrichu Šaldu, aby odprodal svůj 35tiprocentní podíl v Aktualitě za stejných podmínek. Šalda vzpomínal na Pečeného takto:

> Poznal jsem jej [Pečeného] asi v roce 1935–36. [...] Za německé okupace, nevím už přesně kdy, dostavil se ke mně ředitel Pečený se zprávou, že může zachránit Aktualitu jen tehdy, převezme-li společnost do svého soukromého vlastnictví a žádal mě, aby mu Melantrich své podíly Aktuality odprodal. [...] Akceptoval jsem návrh Peč. s jedinou podmínkou, že až přijde čas, budou tyto podíly Melantrichu opět vráceny, a to za stejnou částku, jakou za ně nyní obdrží.

Šalda zašel ještě dále než Orbis a prominul Aktualitě dluhy vůči své společnosti. Tajná dohoda byla na rozdíl od dohody s Orbisem sepsána a jedinou kopii si ponechal Pečený.[37]

Ten tak dosáhl, čeho chtěl. Z dnešní perspektivy nelze říci, nakolik vycházel jeho plán ze skutečných vlasteneckých pohnutek a nakolik šlo o zištné obchodní zájmy. Určitě hrálo v jeho myšlení úlohu obojí. Na jednu stranu se za první republiky projevoval jako neochvějný stoupenec české demokracie proti německým nacistickým zásahům a touha nevpustit Němce do českého filmového průmyslu byla bezpochyby upřímná, obavy o české filmové dědictví, o milovaný filmový archiv byly odůvodněné a skutečné. Partneři, s nimiž diskutoval, byli naprosto přesvědčeni o jeho upřímnosti v těchto bodech. Doc. Kliment o něm řekl: „Pečený je dobrý Čech a politicky spolehlivý. Také jsem s ním mluvil zcela otevřeně.“[38] Souhlasili, protože naprosto důvěřovali Pečenému, že nepřenechá Aktualitu nacistům a dodrží slib o zpětném odprodání, až bude Československo obnoveno.

Na druhou stranu, Pečený vždy snil o tom, že se stane jediným majitelem Aktuality. Němci nyní vytvořili situaci, v níž si mohl toto dlouhodobé přání splnit. Tlak, který Němci vyvíjeli na Aktualitu, byl skvělou záminkou pro vyjednávání s ostatními vlastníky a pro reorganizaci, která pro něj byla levná a výhodná. Nad ostatními vyhrál jen díky dohodě o tom, že jde o dočasné opatření, které bude zrušeno, jakmile Němci odejdou. Nikdo ale samozřejmě nevěděl, kdy by k tomu mohlo dojít, a o výsledku jednání téměř jistě rozhodla odlišná očekávání. Je třeba mít na paměti, že byl podzim roku 1939. Pol-

36) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 12–14; Prohlášení Františka Klimenta, Praha, 23. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-40 a II-60; Prohlášení Bohuslava Kulíska, Praha, 26. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-47 a II-62.

37) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 14; Prohlášení Jaroslava Šaldy, Praha, 22. června 1945, SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-61.

38) Potvrzení Františka Klimenta, Praha, 23. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-60.

sko bylo právě rozdrceno Německem a Anglie s Francií vyhlásily válku Říši. Probíhala „válka vsedě" (Sitzkrieg) a nikdo nevěděl, co se z ní vyvine. Avšak pro mnohé Čechy představoval začátek války naději, že západní mocnosti přinucené postavit se Hitlerovi budou schopny Německo porazit a zrušit protektorát. Tyto naděje mohly ovlivnit Orbis i Melantrich, aby souhlasily s Pečeného návrhem na dočasné odkoupení. Mohlo to trvat několik měsíců, ale nakonec by protektorát zmizel a stal se jen nepříjemnou epizodou. Pečený si tím ovšem nemusel být tak jistý. Váhy se stejně dobře mohly převážit na druhou stranu a nadvláda nacistů mohla pokračovat mnoho let.[39] Pokud by k tomu došlo, „dočasné" soustředění vlastnictví v jeho rukou by se ve skutečnosti stalo trvalým. Pokud na to Pečený skutečně sázel, pak je zřejmé, proč tak bezstarostně přistoupil na podmínky Orbisu a Melantrichu – kdyby měl pravdu, nikdy by nemusely být splněny.
Dohody formálně realizoval JUDr. Viktor Martin, zvláštní právní zástupce Eliášovy vlády pro záležitosti filmu. Martin zajistil povolení ke změnám od úřadu říšského protektora – stvrzené jím sepsaným písemným prohlášením, které Pečený a Glessgen podepsali 12. prosince 1939. Poté co Pečený podepsal smlouvy s Orbisem a Melantrichem, provedl Martin 7. ledna 1940 zápis změn do obchodního rejstříku.[40]

Němci získávají zbývající patnáctiprocentní podíl (duben 1940)

I když byl nyní Pečený majitelem většiny akcií a generálním ředitelem, stále nevlastnil celou Aktualitu. Miloš Havel držel 15tiprocentní podíl. Jak se ale dozvěděl Pečený na setkání v Berlíně, Němci chtěli Havlovo filmové impérium celé: nikoliv pouze jeho podíl v Aktualitě, ale celou společnost AB. Havlův podíl v Aktualitě získali v rámci převzetí AB a ateliérových komplexů. Jak již bylo řečeno, pro magnáta Havla byla účast v Aktualitě (v hodnotě 16 tisíc korun) ve srovnání s dvoutřetinovým vlastnickým podílem v AB (v nominální hodnotě 1 milionu korun) jen malou částí jeho akciového kapitálu. Stejně jako v případě Aktuality začali Němci uplatňovat strategii násilného převzetí i vůči AB krátce po příjezdu do Prahy. V prvním kroku, 29. června 1939, přidělil říšský protektor pod záminkou, že jeden ze členů správní rady AB není árijského původu, společnosti *treuhändera* (správce) Karla Schulze, který nad ní měl vykonávat dozor. Na podzim pak přišla Winklerova společnost Cautio s nabídkou odkoupit od Havla celý podíl. Havel byl, na rozdíl od Pečeného, ochotný majetek prodat, ale požadoval vysokou cenu: 12,5 milionu korun – tedy šestnáctinásobek nominální hodnoty. To bylo pro Winklera nepřijatelné a vyjednávání se přes Schulzův rostoucí tlak na Havla táhla měsíce. Nacisté ale znali i jiné způsoby jako přinutit Havla k prodeji. Na začátku roku 1940 byl

39) Ve skutečnosti Pečený již v březnu 1939 při diskuzi s nejbližšími spolupracovníky nesouhlasil s těmi, kteří věřili, že protektorát bude trvat jen několik měsíců, a řekl, že počítá „s dlouhou dobou trvání". Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 29. Zcela jistě si to myslel o několik měsíců později: v létě roku 1940 se během cesty do Německa svěřil svému příteli Jindřichu Brichtovi s názorem, že Německo vyhraje válku. Svědectví Jindřicha Brichty, Praha, 28. června 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-121.

40) Registrace byla de iure uzavřena až 4. března 1940, kdy Pečený splatil Orbisu a Melantrichu podíly v hotovosti. Jako majoritní podílník ale de facto působil od 1. ledna 1940.

uvězněn na základě obvinění z homosexuality a držen ve vězení. V jeho nepřítomnosti vedl jednání Dr. Martin. Ve vězení údajně nacisté nabídli Havlovi svobodu, pokud přistoupí na německou nabídku. A skutečně, 26. dubna 1940 získalo Cautio od Havla za 6,885 milionu korun (1.377 tisíc říšských marek) 51procentní podíl v AB v nominální hodnotě 765.000 (153 tisíc říšských marek) a brzy na to byl Havel propuštěn.[41] Žádný konečný důkaz, který by svědčil o souvislosti obou událostí, však neexistuje. Pokud tu propojení bylo, Havel určitě nebyl vydírán, aby prodal svůj majetek pod cenou. Zaplacenou částku – devítinásobek nominální hodnoty – sice sami Němci považovali za „nízkou", ve skutečnosti ale nebyla nepřiměřená. Havel navíc obdržel mimořádnou splátku dividend a byly mu přislíbeny přednostní podmínky pro výrobu pěti celovečerních filmů produkovaných filmovou společností Lucernafilm, která také patřila do jeho rozsáhlého majetku. Přes zastrašování a tlaky, jež musel vydržet, to byla pro Havla lukrativní nabídka.[42]

Jako součást dohody z dubna 1940 Němci získali Havlův kompletní vklad do Aktuality. A to jak 15tiprocentní podíl akcií, za který zaplatili nominální hodnotu 15 tisíc korun, tak i zbylou část půjčky z roku 1937, jež původně činila 135 tisíc korun. Pečený z ní během tří let s jistými obtížemi část splatil, ale na konci roku 1940 stále zůstával dlužen 85 tisíc korun.[43]

V každém případě Němci s Čechy prohráli první kolo boje o vlastnictví Aktuality. Druhé kolo začalo o rok a půl později, v září 1941, když se stal říšským protektorem Heydrich.

Druhý německý pokus o kompletní převzetí Aktuality (říjen–listopad 1941)

Krátce po Heydrichově jmenování začaly rozhovory mezi ministrem propagandy Goebbelsem a novým říšským protektorem, „aby bylo dosaženo další koncentrace a germanizace kulturních institucí v protektorátu Čechy a Morava za účelem posílení moci Říše". Výsledkem byla „Dohoda o opatřeních v oblasti kulturní propagandy", uzavřená 14. října 1941. Heydrichovi v první řadě zaručila, že má nad záležitostmi propagandy na svém území svrchovanou moc: „Říšský protektor v Čechách a na Moravě nese samostatně zodpovědnost za situaci v protektorátu. Jen on může vůči Čechům reprezentovat moc Říše."

Dohoda konkrétněji vymezovala plány na další rozšíření německého vlivu na český rozhlas, film, divadlo, hudbu, varieté, autorská práva a reklamu. K filmu říkala:

---

41) Téměř ukázkovou ilustrací tohoto období je reportáž z AKTUALITY z 8. března 1940 (1940/č. 11), v níž ministr Kratochvíl navštěvuje ateliéry AB nikoliv v doprovodu Havla, ale Schulze, Glessgena a Dr. Martina. Reportáž z 3. května (1940/č. 19) opět ukazovala Glessgena, tentokrát při prohlídce nově získaných prostorů AB. Programové plakátky Aktuality, 1940. NFA, fond Aktualita k. s.

42) Viz B e c k e r , c. d., s. 169–171, 263 (poznámky 462–464); J. S p i k e r , c. d., s. 187–189, 275 (poznámky 633–635). Na jaře roku 1941 Havel prodal své zbylé akcie AB s nominální hodnotou 235 tisíc korun Němcům. 21. listopadu 1941 se „AB-Film-fabrikations AG" přejmenovala na „Prag-Film-AG".

43) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 15–16; Geschäftsabschluss der AB-Film AG, Prag, für das Jahr 1940, 4. ledna 1941. BA, R-55/498; Prag-Film AG: Prüfungsbericht über die Jahresabschnitte 1940 und 1941, 10. prosince 1943. BA, R-55/676/39, dodatek, s. 16.

> V posledním roce byl již český vliv v oblasti filmové výroby a distribuce snížen na minimum. Bude [...] třeba z dostupných dokumentů zjistit, zda je účinné, aby výrobou českých filmů (potřebných v první řadě pro projekce v kinech) byly pověřovány dvě české výrobní společnosti [AB a Aktualita], nebo aby se místo toho výroba plně soustředila v německých rukou. [...] Pro vyhodnocení této otázky bude také klíčové prozkoumat spleť finančních vztahů, kterou opatření do současnosti způsobila. V zájmu účelného využití by měly být ty filmově-výrobní společnosti, které jsou doposud v českém vlastnictví, sloučeny s těmi, které již připadly do německého vlastnictví, do jedné formy organizace.[44]

Právě kvůli této dohodě si o dva týdny později, 28. října, pozval Karl Schulz, který byl od německého převzetí AB povýšen z *treuhändera* na generálního ředitele, Pečeného do své kanceláře na Barrandově. Schulz překvapenému Pečenému bez okolků řekl, že na základě dohody mezi ministrem propagandy a říšským protektorem musí okamžitě převést celý svůj 85tiprocentní podíl v Aktualitě na AB. Vysvětlil mu, že AB bude brzy přejmenována na „Prag-Film" a stane se zastřešující organizací veškeré filmové výroby v protektorátu. Pečený by zůstal generálním ředitelem a jakákoliv další přání by mu byla splněna. Pečený se rozčílil. Jednoduše nevěřil, že taková dohoda mezi Goebbelsem a Heydrichem existuje a pojal podezření, že šlo o další spiknutí zosnované Schulzem ve spolupráci s Winklerem v Berlíně (jehož Pečený považoval pouze za soukromého obchodního magnáta) a von Gregorym. Pobouřeně odmítl o záležitosti diskutovat a ustoupit Schulzovým výhrůžkám. Následujícího dne naléhavě protestoval na referátu IV-2 (Film) u Zankla, který se urazil, protože ho jeho nadřízený von Gregory obešel a Schulz se neobtěžoval s ním věc konzultovat. Podpořil proto Pečeného a hnal věc výše. Výsledkem bylo, že Dr. Fries z ministerstva propagandy přijel do Prahy speciálně kvůli tomu, aby uklidnil Pečeného a ujistil ho 5. listopadu, že nic se neodehraje bez jeho předchozího souhlasu. Němci museli znovu upustit od plánu protizákonně obsadit Aktualitu.[45]

Deutsche Wochenschau se stává spolumajitelem (únor 1942)

21. listopad 1941 byl v nacistické restrukturalizaci německého filmového průmyslu významným dnem. V Praze byla společnost AB přejmenována na „Prag-Film AG", což oznamovalo její novou roli ústřední organizace pro filmovou výrobu v protektorátu. Ve stejný den se podobně rozsáhlé sloučení odehrálo i v Berlíně: tři zbývající společnosti vyrábějící týdeníky v Německu – Ufa-Tonwoche, Deulig-Woche a Tobis-Wochenschau

44) Protokoll über die Abmachungen mit dem Reichspropagandaministerium über die beabsichtigte Maßnahmen auf dem Sektor Kulturpropaganda vom 14. 10. 1941. NA, fond ÚŘP, 1233.

45) Je velmi dobře možné, že Schulz opravdu jednal ze své vlastní iniciativy bez formálního souhlasu. Mohl se kvůli osobnímu profitu snažit oklamat Pečeného, aby se vzdal Aktuality ve prospěch AB, přičemž dohodu mezi Goebbelsem a Heydrichem využil jen jako záminku. Takové jednání mu jistě nebylo cizí: v červnu 1942 musel odstoupit z funkce ředitele Prag-Filmu kvůli obvinění z „nesvědomitosti, zpronevěry, falšování dokumentů a vědomého obohacování". Byl zatčen, souzen a shledán vinným. BA, R-55/498/23. Viz také J. S p i k e r, c. d., s. 299.

– se spojily do jedné, Deutsche Wochenschau GmbH. Nová společnost, spravovaná Winklerovým Cautiem pro ministerstvo propagandy a vedená Heinrichem Roellenblegem, byla nyní zodpovědná za výrobu všech týdeníků ve Velkoněmecké říši. Byla také logickým nástrojem pro kontrolu týdeníků na okupovaných územích. Protože Prag-Film měl z hlediska svého zaměření daleko více zkušeností s výrobou hraných filmů, Němci brzy dospěli k názoru, že Deutsche Wochenschau je mnohem vhodnější organizací pro jednání s Aktualitou než Prag-Film. Následně bylo rozhodnuto, že Prag-Film převede svůj podíl v Aktualitě na Deutsche Wochenschau. Takže 14. února 1942, jen deset měsíců po převzetí společnosti od Miloše Havla, prodal Prag-Film svůj 15tiprocentní podíl v Aktualitě Deutsche Wochenschau za nominální hodnotu 1500 říšských marek (15 tisíc korun). Převedena byla i zmíněná půjčka 85 tisíc korun a Deutsche Wochenschau za ni zaplatila v hotovosti.[46]

Deutsche Wochenschau jmenovala jako svého zástupce v Aktualitě Fritze Tietze, ředitele své hlavní kanceláře v Berlíně a šéfa sekce, která měla na starosti AUSLANDSWOCHE (zahraniční vydání týdeníku). Jeho jméno bylo úředně zaznamenáno jako nový komanditista Pečeného.[47]

Další tahy a rezignace Němců (červenec 1942 – prosinec 1943)

Pokračováním dohody mezi Goebbelsem a Heydrichem z října 1941 byla nová dohoda ze 17. července 1942 o filmových záležitostech v protektorátu, uzavřená mezi státním tajemníkem Leopoldem Guttererem z ministerstva propagandy na straně jedné a říšským protektorem Daluegem, nástupcem Heydricha, a státním tajemníkem K. H. Frankem na straně druhé. Dohoda, schválená Goebbelsem 20. července 1942, stanovovala současnou i budoucí politiku Německa v oblastech filmu a propagandy v Čechách a na Moravě. Pro Aktualitu byly navrženy drastické změny. Němci plánovali převzetí Aktuality ve dvou fázích. Nejdříve by Deutsche Wochenschau podnikla kroky nezbytné k tomu, aby získala majoritní 51tiprocentní podíl v Aktualitě. Ve vzdálenější budoucnosti by pak ve svých rukou koncentrovala všechny akcie. Jak stanovovala dohoda:

a) Hlavní akcionář „Aktuality", Pečený, převede 36 % v jeho majetku se nacházejícího akciového kapitálu „Aktuality" na Deutsche Wochenschau, spol. s r. o., Berlín. Deutsche Wochenschau, spol. s r. o. podnikne potřebné kroky ve shodě s říšským protektorem k získání jmenovaných akcií. Zbývajících v majetku Pečeného se nacházejících 49 % akcií „Aktuality" bude převedeno ve vhodném okamžiku, pravděpodobně na konci války, na Deutsche Wochenschau, spol. s r. o.

46) Bilance Deutesche Wochenschau za roky 1942-1943 (sestavená po válce). BA, R-109 I/2650, s. 3; dále dodatek 13 (nevyřízená škoda k 31. květnu 1943); *Prag-Film AG: Prüfungsbericht über die Jahresabschnitte 1940 und 1941*, 10. prosince 1943. BA, R-55/676/39, dodatek, s. 16.

47) BA, R-109 II/67; BA, R-109 II/10. 21. září 1944 se stal Tietz šéfredaktorem INLANDSWOCHE (domácí vydání týdeníku).

b) Dosavadní důvěrník říšského protektora u „Aktuality", Lampl, zůstává současně jako zmocněnec Deutsche Wochenschau spol. s r. o.

Prozatím bude chystané převzetí udržováno v tajnosti. Pro veřejnost zůstane Aktualita českou společností s českým vedením:

c) Vnější podoba „Aktuality" nebude z propagačních důvodů až na další měněna.[48]

Chystané převzetí se však nikdy neuskutečnilo. Podle Pečeného nebyli ani Roellenbleg a Tietz v Deutsche Wochenschau, ani Zankl na referátu IV-2 (Film) přesvědčeni o nutnosti takového kroku a na mnoha setkáních věnovaných danému tématu se omezili na „povinné pokusy ho přesvědčit". Máme-li věřit Pečenému, dohoda mezi Guttererem a Frankem byla použita proti Aktualitě až rok po jejím uzavření. Poprvé se o ní dozvěděl od Zankla na podzim roku 1943. Na následném jednání v Berlíně, těsně před vánocemi roku 1943, Roellenbleg a Tietz neprotestovali, když Pečený upozornil na nejasnost v textu dohody, o níž věděl, že by vedla k nekonečným soudním tahanicím mezi Berlínem a Prahou. Výsledkem toho všeho bylo, že na konci války Pečený stále vlastnil 85tiprocentní podíl a Tietz kontroloval podíl 15tiprocentní.[49]
I když se tento váhavý postoj a zdánlivě rozporuplné chování ze strany Němců zdají divné – od roku 1939 přeci nepromarnili jedinou příležitost, jak se zmocnit Aktuality – není obtížné najít pro ně vysvětlení. Je to však vysvětlení, které Pečeného nestaví do dobrého světla. Na konci roku 1942 Němci pochopili, že nebylo nutné Aktualitu vlastnit, aby prosadili potřebný typ propagandy. Pečený se, pravda, ukázal jako tvrdý obchodní partner při jednáních o vlastnictví společnosti a, jak si ještě ukážeme, o svůj filmový archiv bojoval jako lev. Během tříleté spolupráce s ním však Němci zjistili, že v oblasti výroby filmu a propagandistických obsahů je mnohem flexibilnější. Jako filmař se Pečený ukázal být až překvapivě poddajný. Jak osvětlí následující část této studie, vyvinul se z nepřátelského českého výrobce týdeníků, který nebyl ochotný spolupracovat s režimem, ve spolehlivého dodavatele týdeníků schválených nacisty a v horlivého vykonavatele německých rozkazů v oblasti filmu. To je pravděpodobně důvod, proč se nakonec Němci spokojili s minoritním podílem v Aktualitě.

Slovenský týdeník Aktuality NÁSTUP (1939–1940)

Než se zaměříme na filmy vyrobené Aktualitou ve válečných letech, musíme věnovat pozornost dvěma souvisejícím tématům: slovenskému týdeníku NÁSTUP a filmovému archivu Aktuality. Důvod, proč se budeme nejprve zabývat jimi, je čistě chronologický. Otáz-

48) Smlouva mezi Guttererem a Frankem, 17. ledna 1942; výměna dopisů mezi Goebbelsem, Guttererem, Daluegem a Frankem, 20., 29. a 30. července 1942. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-197a dále viz T. D v o ř á k o v á, c. d.

49) Účetnictví Aktuality za rok 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-140, s. 17; Roční vyúčtování Deutsche Wochenschau za roky 1942-1943. BA, R-109 I/2650, dodatek 8; Deutsche Wochenschau likvidační vyúčtování 1945–1948, 7. října 1952. BA, R-109/1350/2, s. 5 a dodatek 2, s. 8.

ka, co se s nimi stane, se stala naléhavou již v prvních týdnech a měsících okupace a jejich osud byl rozhodnut před koncem roku 1940.

Dne 14. března 1939 Slovensko vyhlásilo „samostatnost" a oddělilo se od Čech a Moravy. Nová situace přinesla Aktualitě určité potíže. Bylo totiž jen otázkou času, kdy se v nově vzniklém státě začne řešit závislost na českých penězích a technice. Pečený si také uvědomoval, že kdyby zastavil výrobu NÁSTUPU, Němci by ihned zakročili a uvedli na Slovensku svou vlastní propagandu. Proto se snažil udržet NÁSTUP ve svých rukách tak dlouho, jak to jen bylo možné.

V novém státě však letité frustrace Slováků z české nadvlády rozpoutaly mocnou nenávist ke všemu českému a Slováci preferovali kolaboraci s Němci. Pečený bojoval od začátku v předem prohrané bitvě. Dne 19. března, necelý týden po vyhlášení samostatného státu (a čtyři dny po německé okupaci Čech a Moravy), již jednal v Bratislavě s ředitelem Nástupu Pavolem Čambalou a podařilo se mu ho přesvědčit, aby nerušil spolupráci s Aktualitou ve prospěch Ufy a držel se původní smlouvy.

Pečený si myslel, že má v Čambalovi důvěryhodného spojence proti nepřátelům. Avšak Čambala hrál na dvě strany, protože současně tajně jednal s Němci. Již v únoru 1939 podal Dr. Günther Schwarz, právník společnosti Cautio a ředitel Oborové skupiny filmového exportu ŘFK, Berlínu zprávu o tom, že se Čambala „chce zjevně zbavit české Aktuality kvůli velmi špatné kvalitě zvuku a obrazu, v níž byl NÁSTUP dodáván."

Čambala, jak uváděl Schwarz, byl ochoten přejít od Aktuality k Ufě, a poté chtěl plnit všechny NÁSTUPY materiálem z německých, italských, japonských a španělských týdeníků plus jedním českým a dvěma slovenskými příspěvky – ale jedině pod podmínkou, že ty bude vybírat sám a budou tvořit minimálně 20 procent celkové stopáže.[50]

Na konci března při své první průzkumné cestě do Bratislavy v nové situaci získal Schwarz další důkaz o ochotě Slováků přeběhnout: „Je třeba počítat s tím, že Slováci upustí od svých současných vazeb s Aktualitou a přejdou k německému týdeníku, pokud jim bude umožněno vkládat do týdeníku slovenské záběry."[51] V létě roku 1939, kdy vrcholil boj o samotnou Aktualitu, žádalo německé ministerstvo propagandy, aby Aktualita přerušila všechny své kontakty se Slovenskem. Pečený vzdoroval, je však opět těžké soudit, zda ho k tomu vedly důvody ekonomické, politické, nebo obojí. Při jednáních s Němci argumentoval tím, že se nemůže obejít bez slovenského trhu, který mu vynášel 80 tisíc korun ročně. Avšak – jak tvrdil později – ve skutečnosti si chtěl uchovat vliv na veřejné informace na Slovensku, aby bojoval s protičeskou propagandou a aby udržel Němce mimo hru. I když účetní knihy ukazují, že na Slovensku vydělával slušné peníze, tvrdil, že toho mohlo být dosaženo jedině důmyslným účetnictvím a že ve skutečnosti byl pro něj NÁSTUP ztrátový.

Jak ubíhaly měsíce, nespokojenost s NÁSTUPEM rostla jak na straně Němců (na německém vyslanectví v Bratislavě a ve slovenské větvi německé nacistické strany), tak na straně samotných Slováků. V srpnu Schwarz oznámil Berlínu, že „více než 80 procent

50) Die Entwicklung des Filmmarktes in der Slowakei bis zum heutigen Standes, 16. února 1939. BA, R-109 I/1615, s. 8.

51) *Bericht* über die Reise nach Prag und Pressburg vom 22.–27. 3. 1939. BA, R-109 I/1615, s. 6.

NÁSTUPU dodávaného z Prahy sestává z příspěvků AKTUALITY. Německé příspěvky z něj byly opakovaně odstraňovány."[52] V říjnu se stížnosti rozšířily i na německý týdeník:

> Všechny německé agentury na Slovensku jsou nespokojeny s NÁSTUPEM a s týdeníkem vyráběným Ufou. Z NÁSTUPU jsou dokonce údajně opakovaně odstraňovány záběry z Německa a jsou do něj vkládány záběry z Česka, které nezajímají ani Němce, ani Slováky.

Z tohoto důvodu chtěly německé agentury a slovenské ministerstvo hospodářství oba týdeníky zakázat a zásobovat slovenská kina výhradně novou edicí zahraničního týdeníku Ufy AUSLANDSWOCHENSCHAU. Slováci by v tomto uspořádání posílali slovenský materiál do Berlína, aby byl přidáván do AUSLANDSWOCHENSCHAU a v Berlíně by se také vyráběl slovenský dabing.
I když ředitel Tobisu Hubert na jednání ŘFK tvrdil, že Němci již mají díky dohodě mezi jeho společností a Aktualitou určitý vliv na výrobu NÁSTUPU, ostatní přítomní tento argument odmítli, částečně „kvůli přání Slováků odpoutat se od Prahy", ale zejména kvůli prosté skutečnosti, že kdyby si Slováci zvolili AUSLANDSWOCHENSCHAU, slovenský týdeník by byl stoprocentně v německých rukách."[53]
Pečený si uvědomoval, že něco bude muset obětovat a v říjnu navrhl, aby Aktualita přerušila své propojení s Nástupem a distribuovala svůj týdeník na Slovensku jinak. Němcům to nestačilo. Při zvažování návrhu Berlín poznamenal:

> Tímto se daný problém nevyřeší. Oficiální přání slovenské i německé strany je přerušit spojení s Prahou a přivést na Slovensko čistě německý týdeník. Z toho důvodu nelze s novým návrhem Aktuality souhlasit.[54]

Němci pomalu podkopávali pozici Pečeného. V prosinci dal německý filmový průmysl Nástupu exkluzivní práva na dovoz a užití německých celovečerních, kulturních a krátkých filmů na Slovensku, čímž posílil vliv Nástupu oproti Aktualitě. Následující měsíc ministerstvo propagandy přimělo říšského protektora von Neuratha, aby dohlédl na to, že Aktualita přestane dodávat týdeníky na Slovensko.[55] Pečený byl pod tlakem německých agentur v Berlíně, Praze a Bratislavě a Slováci ho zradili, jeho pozice tak byla beznadějná. Brzy přišel nevyhnutelný konec. V březnu 1940 slovenská vláda ukončila smlouvu s Aktualitou a měsíc nato stvrdila novou smlouvu s Ufou.[56]

52) Bericht über die Filmlage in der Slowakei, 15. srpna 1939. BA, R-109 I/1615, s. 9–10.
53) Zápis ze zasedání Reichsfilmkammer, 28. září 1939. BA, R-109 I/1615, s. 4.
54) Zápis ze zasedání Reichsfilmkammer, 12. října 1939. BA, R-109 I/1615, s. 4.
55) Zápis ze zasedání Reichsfilmkammer, 16. ledna 1940. BA, R-109 I/1615.
56) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 55–57. Viz také Korespondence Tobisu s Nástupem, 1939–1940. BA, R-109 I/373.

Filmový archiv Aktuality (1939–1945)

V průběhu celé existence Aktuality byl bezpochyby její největší výhodou filmový archiv. Aktualita disponovala unikátními a cennými dokumentárními záznamy nedávné historie Československa.

Archiv v první řadě obsahoval všechno, co Pečený natočil od roku 1925 do roku 1937 pro ELEKTA-JOURNAL a od roku 1937 pro AKTUALITU: celé zpravodajství desátého výročí republiky v roce 1928, materiál o sportovních utkáních a událostech jako Dělnická olympiáda, o setkáních sokolské mládeže a hnutí pracujících, sjezdech politických stran, 10 tisíc metrů jen o prezidentu Masarykovi, „otci vlasti": jeho oficiální návštěvy doma i v zahraničí, jeho jediný projev nahraný zvukově, jeho pohřeb v roce 1937, dále záběry z volby prezidenta Beneše v roce 1935, ze státních návštěv, např. egyptského krále Fuada, rumunského krále Carola II. a britského ministra Edena, z mezinárodních konferencí, vojenských přehlídek a manévrů, z mobilizace českých ozbrojených sil ve dnech mnichovské krize, obrazy československého hospodářství a kultury: uměleckých výstav, vědy, školského systému, záběry krajiny: měst, vesnic, venkova – zkrátka vyčerpávající a nenahraditelný vizuální záznam první republiky od roku 1925 ve všech možných aspektech.

Navíc archiv disponoval malou, ale unikátní kolekcí filmů z období před rokem 1925, jež zahrnovala vzácné záběry českých legií v první světové válce, revoluci roku 1918 a návrat T. G. Masaryka do vlasti. O něco méně unikátní, nicméně bohatá byla rozsáhlá sbírka materiálu dodaného v průběhu let ze zahraničí různými partnerskými společnostmi. V roce 1939 obsahoval archiv 500 tisíc metrů materiálu, většinu z toho tvořily originální negativy, jejichž duplikáty nikde nebyly.

Svou jedinečností představoval archiv Aktuality potenciální zlatý důl pro totalitní filmovou propagandu: ve špatných rukou se mohly záběry meziválečných politiků, předválečného stavu hospodářství a známých židovských osobností snadno proměnit ve zvrácenou protiparlamentní, protikapitalistickou a protižidovskou propagandu. Zvukové záznamy Stalina, Roosevelta a Churchilla v materiálech dodaných ze zahraničí mohly být snadno zneužity k protispojenecké propagandě.

Když začala okupace, Pečený si uvědomoval, že má k dispozici drahocenný poklad. Uvědomoval si, že ho propagandisté, ať už němečtí nacisté, čeští kolaboranti nebo slovenští fašisté, budou brzy chtít získat, a rozhodl se, že zabrání jakýmkoliv pokusům o konfiskaci. Způsob, jakým archiv spravoval v letech 1939 až 1945, skutečně ukazuje, že udělal všechno pro to, aby se nedostal do nesprávných rukou. Stejně jako v ostatních případech je však obtížné říci, co ho k tomu vedlo. Sám Pečený později uváděl tři pohnutky:

- vlasteneckou: aby ochránil audiovizuální dědictví první republiky v době okupace a zpřístupnil ho novému Československu, až bude Třetí říše poražena;
- politickou: aby zajistil, že žádný materiál nebude použit pro potřeby totalitní propagandy;
- osobní: prostá neochota rozloučit se s životním úsilím, milovanou prací, filmovou kolekcí, jejíž vybudování mu trvalo tolik let, archivem, v němž strávil bezpočet hodin tříděním, katalogizováním a uskladňováním materiálu.

K těmto třem pohnutkám může být přidána čtvrtá: pro filmového podnikatele, zejména v oblasti filmových týdeníků, jakým byl Pečený, představoval filmový archiv materiál pro budoucí filmy, tedy majetek, z něhož se dalo těžit. Pečený nikdy nezapomínal na to, že archiv byl také zdrojem peněz.

Je nemožné zjistit, který z těchto motivů byl pro Pečeného v letech okupace nejdůležitější. Je však třeba spravedlivě říci, že, co se archivu týká, byl veden opravdovým pocitem zodpovědnosti za kulturní dědictví země a opravdovou touhou filmového nadšence a umělce zajistit, aby bylo o drahý a křehký celuloid dobře postaráno a aby nebyl ztracen.

V prvních týdnech okupace si Pečený pohrával s myšlenkou, že by celý archiv ukryl do bezpečí. Tohoto plánu se však brzy vzdal z praktických důvodů: archiv půl milionu metrů filmového pásu vážícího okolo 4000 kg byl na přemístění jednoduše příliš velký a těžký. Vysoce hořlavý nitrátový film navíc vyžadoval zvláštní skladovací podmínky. Pečený se ptal ve vládních i privátních kruzích na vhodnou budovu k uskladnění, všude se ale setkal s odmítnutím. Nikdo nebyl ochotný podstoupit riziko – jak požáru, tak razie gestapa. Archiv tedy zůstal v budově Aktuality na Václavském náměstí č. 51.

Netrvalo dlouho, než se Němci začali o archiv zajímat. V dubnu 1939 se Glessgen během rozhovoru mezi řečí zeptal, jestli je archiv neporušený a je stále v Aktualitě. Pečený odpověděl kladně. I když Glessgen více o věci nemluvil, Pečený to považoval za signál, že Němci o existenci archivu vědí, a za varování, aby ho nepřemisťoval.

O dva týdny později přijel z Vídně do Prahy hauptmann (kapitán) Anton Kögl. Ten byl vedoucím úřadu, který po anšlusu Rakouska reorganizoval rakouský film dle nacionálně-socialistických záměrů. Do Prahy přijel jako „Beauftragter des Reichsfilmarchivs beim Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda" (zmocněnec Říšského filmového archivu při ministerstvu propagandy).

Pečený byl předvolán do Köglovy pražské kanceláře v Abteilung IV a zdvořile požádán, aby předal celý svůj archiv Říšskému filmovému archivu. Pečený samozřejmě ostře protestoval, načež Kögl prohlásil, že záležitost nespěchá, ale že se k ní určitě vrátí později. V následujících měsících byl Pečený bombardován nejrůznějšími požadavky, od zdvořilých žádostí až po málo skrývané výhrůžky, aby svůj archiv odevzdal. Jednou, když nebyl Pečený v kanceláři, přišel Kögl do Aktuality, aby osobně vybral a zcenzuroval filmy z archivu. Pečenému zanechal zprávu, v níž napsal:

> Prošel jsem materiály z let 1937, 1938, 1939 a 1926-28 a napsal seznam filmů, které u vás nemůžou nadále zůstat. Bude třeba projít také veškerý materiál ze zbylých let, k tomu však bude nutná vaše přítomnost, protože ze záznamů není možné určit vše. V práci budu proto pokračovat v následujících týdnech. Mezitím se zakazuje materiál posílat pryč, ničit nebo jiným způsobem odstraňovat.[57]

Bylo zřejmé, že Aktualita nebude moci oddalovat konfiskaci donekonečna a bude muset nějaký materiál odevzdat. Přesto se Kögl nesetkal rozhodně s ochotnou spoluprací.

57) Dopis Antona Kögla Pečenému. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-114f.

7. července poslal z Vídně seznam 82 čísel krabic a stěžoval si, že dané filmy „nebyly dosud předány" a bezodkladně „by měly být připraveny k dodání".[58] Když při jedné příležitosti přišel Kögl s kolegou zabavit sadu filmů, podařilo se Václavu Berdychovi, technikovi, který měl archiv na starosti, podsunout jim z vlastní iniciativy krabici obsahující 17 méně důležitých nepolitických filmů.[59] Třicet krabic filmů se záběry prezidenta Masaryka, Beneše a rumunského krále Carola – které Němci opakovaně hledali – byly schovány v kanceláři Pečeného sekretářky Vlasty Hájecké a zůstaly neobjeveny.[60] To neznamená, že by Němci nikdy nedostali, co chtěli. Když například v září 1939 napadli Polsko, Kögl si vyžádal a obdržel materiál zachycující polské vojenské manévry, aby mohl být použit v německých týdenících do příspěvků týkajících se tažení v Polsku.

Nakonec se Kögl, unavený obstrukcemi, objevil v Pečeného kanceláři se dvěma uniformovanými členy gestapa, kteří se postavili ke dveřím a snažili se vystrašit Pečeného, aby se vzdal svého archivu. Pečený se bránil tím, že neudělal nic protizákonného a že konfiskace neměla právní podklad. To byl poslední Köglův pokus. Pečeného tvrdohlavost se tentokrát vyplatila. Archiv zůstal v rukou společnosti. Po zbytek války zasílaly Říšský filmový archiv, Deutsche Wochenschau a propagandistické protektorátní agentury prostřednictvím Lampla žádosti o konkrétní záběry – a těm bylo většinou vyhověno –, ale účelová kampaň vedená snahou zabavit celý archiv Aktuality skončila.

Ke konci roku 1944, kdy již Němci definitivně prohrávali, byl na Aktualitu opět vykonáván nátlak, aby odevzdala celý archiv. Vyšší místa se nyní nezajímala o předválečný materiál, ale o materiál natočený během samotné okupace, protože si dobře uvědomovala, že obsahuje usvědčující a nebezpečné záznamy o nacistické vládě a české kolaboraci (i když Zankl, Lampl a Sviták z ČMFÚ předstírali, že chtějí pouze zachránit materiál před nálety). Pečený se obával, že bude materiál na poslední chvíli zabaven a úmyslně zničen, proto začal tajně budovat stínový archiv, svou sbírku rozptýlil a chystal se přemístit ji na bezpečné úložiště za Prahou. Duplikáty všech válečných vydání týdeníku byly uloženy ve zvláštním skladu Aktuality v Praze na Žižkově společně s náhradními kopiemi několika stovek filmů z předválečného období. Filmy o kulturních tématech byly dočasně „zapůjčeny" Umělecké besedě, sportovní záznamy byly svěřeny českému tajemníkovi pro sport Gartnerovi. Celá kolekce filmových negativů – do roku 1944 se rozrostla na 1 milion metrů – byla uložena ve 137 speciálně vyrobených bednách, každá o 60–80 kg, a zásoba neosvíceného obrazového a zvukového filmového materiálu – celkem 78 400 metrů – byla uskladněna v 16 dalších bednách. Bezpečnou skrýš nalezl Pečený v izolované vesnici u Unhoště, dvacet kilometrů západně od Prahy. Bylo odhadováno, že k převozu 153 beden by bylo zapotřebí tří jízd nákladního automobilu.

Preventivní opatření se vyplatila. Dne 10. března 1945 uložilo ČMFÚ Pečenému, aby archiv do 24 hodin přemístil do „úřední ‚úschovy'". Pečený se bránil tím, že archiv již není v Praze. To byla pravda z části, protože právě toho dne ráno odjelo první nákladní

58) Dopis Antona Kögla Pečenému. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-114g.

59) Výpověď Václava Berdycha, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-118–133.

60) Výpověď Vlasty Hájecké, Praha, 5. března 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-138.

auto. Poslední náklad odjel 10. dubna. Až teprve 13. dubna se Smola a Sviták z ČMFÚ pokusili na příkaz Zankla z Pečeného vypáčit, kde archiv uložil, ale bez úspěchu. Když válka 8. května 1945 skončila, archiv Aktuality se znovu vynořil takřka kompletně nedotčený.

Týdeníky Aktuality z doby okupace (1939–1945)

Během šestileté okupace nevynechala Aktualita výrobu týdeníku ani jednou. Každý týden produkovala až do konce války dva týdeníky, přičemž poslední byl uveden 4. května 1945. V tomto ohledu dokonce překonala DEUTSCHE WOCHENSCHAU, jehož výroba musela být zastavena v březnu 1945 kvůli nedostatku materiálu a chaosu způsobenými válkou.

Mezi lety 1939 a 1945 se týdeník společnosti Aktualita téměř nerozpoznatelně proměnil z týdeníku, který byl nepřátelský vůči německým vetřelcům a kritizoval nový řád, v týdeník, který papouškoval propagandu Třetí říše a podobal se stále více žurnálům vyráběným samotnými Němci. Změny přišly postupně a byly důsledkem jak intervence ze strany Němců, tak poddajnosti Čechů. Pečený hned ze začátku přistoupil na to, že jeho týdeník bude obsahovat německou propagandu. Jak poznamenal:

> Předem je zapotřebí si uvědomit, že žádný filmový týdeník na světě by nemohl vycházet ani 14 dní s otevřenou tendencí proti směru, vládnoucímu na území, kde je exploitován. Nepřipustila by to ani nejslabší výkonná moc, natož taková, jakou měli u nás Němci.[61]

Němci skutečně od začátku AKTUALITU silně ovlivňovali. Na podzim roku 1939 stanovili, že všechna vydání v obou verzích, A i B, budou mít s okamžitou platností německé titulky. O rok později musely být dvojjazyčné i plakáty aktuality: od 20. října 1940 uveřejňovaly verze A (zelený plakát) a B (červený a modrý plakát) témata v českém i německém jazyce.[62]

Již od začátku byla Aktualita nucena zařazovat do svých týdeníků kompletní příspěvky z týdeníků německých: hotové šoty převzaté z UFA-TONWOCHE nebo TOBIS-WOCHENSCHAU. Aktualita v nich nesměla nic měnit a trvale platil příkaz, že doprovodný text musí být doslovným překladem německého originálu.

Němci kontrolovali i komentáře k příspěvkům vyrobeným samotnou Aktualitou. I když psal stále ještě komentáře vlastní redaktor společnosti, texty musely být zaslány *betreuerovi*, který je odmítl, nebo schválil. Když byl konečný text schválen, nikdo včetně Pečeného v něm již nesměl změnit jediné slovo.[63]

---

61) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 45.

62) Programové plakátky Aktuality, 1939-40. NFA, fond Aktualita k. s.

63) Protokol sepsaný s Wilhelmem Söhnelem, Praha, 4. března 1946. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-2; Protokol sepsaný s Jaroslavem Čechurou, Praha, 27. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-24; Podání obvinění na Pečeného, Praha, 5. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-6–9; Obnovené obvinění Pečeného, Praha, 27. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812,

To však neznamená, že by se Aktualita okamžitě ve všech aspektech podvolila. Hodně záleželo na vytrvalosti šéfredaktora týdeníku. Když okupace začala, zastával tuto funkci Jindřich Elbl. Ten byl opravdovým demokratem a věrným zastáncem první republiky. Než nastoupil v Aktualitě, pracoval pro tiskový odbor českého ministerstva zahraničí.[64] Jako šéfredaktor AKTUALITY byl zodpovědný za její formu i obsah. Pod Elblovým vedením se AKTUALITA přinejmenším pokoušela udržet si část své předválečné reputace, zachovávala si český charakter a vzdorovala pokusům o germanizaci. Zdá se také, že právě jeho přítomnost podporovala Pečeného v ochabujícím přesvědčení. Dokud Elbl působil jako šéfredaktor, tedy do roku 1942, Pečený byl při jednání s Němci pevnější a méně náchylný k ústupkům.

Dohled nad obsahem týdeníku byl přísný a bojovalo se alespoň o formální a jazykové aspekty. Během okupace se například Němci s Aktualitou přeli o způsobu psaní geografických názvů, například Vídně a Drážďan, a o správném způsobu skloňování jmen, ať už německých jmen v českém komentáři či českých jmen v německých titulcích. V překladu německých válečných příspěvků dodávaných Berlínem zase Aktualita, často přes německé protesty, konzistentně měnila původní přídavné jméno „naše" (např. „naše armáda", „naše tanky") na „německé". Jakkoliv se tyto rozdíly mohou zdát jemné, za daných podmínek odrážely touhu Čechů zachovat si národní identitu, a v tomto smyslu utvářely jistou formu duchovního odporu.[65]

Aktualita nebyla u českých fašistů nikdy příliš populární. Fašismus se obecně, s výjimkou krátkého vzestupu v roce 1940, v Čechách a na Moravě neujal. Dokonce i pod německou ochranou zůstávali čeští fašisté, organizovaní v hnutí Vlajka vedeném Janem Rysem, v menšině, již většina lidí nenáviděla a opovrhovala jí. Pečený a Elbl se od začátku zcela shodli na tom, že musí udělat vše proto, aby se v týdeníku čeští fašisté neobjevili. V lednu 1940 Pečený kategoricky odmítl natočit Rysův projev v kině Lucerna,[66] a vzepřel se v tom dokonce i von Gregorymu. Nepřekvapí, že nejtvrdší a nejkrvežíznivější kritici Aktuality v průběhu okupace pocházeli z okruhu kolaborantů.

Vztah veřejnosti k AKTUALITĚ byl mnohem různorodější. Stejně jako ve všech evropských okupovaných zemích byly i týdeníky v protektorátních kinech neustálým zdrojem nepokojů. V temnotě kinosálu nabízely příležitost anonymně ventilovat názor na současné dění. Cokoliv, co šlo byť jen matně konstruovat jako vzdor vůči novému režimu, bylo pro většinu publika zdrojem nadšeného veselí. Všechno, co se týkalo okupantů, se setkalo s výsměchem. V roce 1939 a po celý rok 1940 bylo takových incidentů mnoho.

II-114a; Výpovědi Karla Pečeného, Jindřicha Brichty a Jana Kučery, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-118-133.

64) Elbl Němcům v ničem nepodlehnul. Jeho „protiněmecký" a údajně „proruský" postoj byl v zápisech Reichsfilmkammer zaznamenán již v roce 1936 (viz např. Bericht über die Verhältnisse in Aussig und Prag [26. 10. 1936]. BA, R-56 VI/9: Dok. 288–300). Již v dubnu 1939 požádal Glessgen Pečeného, aby se zbavil Elbla, což Pečený odmítl.

65) Podobný boj se odehrával ohledně vnějšího vzhledu kanceláře Aktuality. Němci umístili nad vchod do budovy na Václavském náměstí dva vývěsní štíty se jménem společnosti v němčině: *Tschechische Tonfilmwochenschau Aktualita Kommandit-Gesellschaft*. Když ale Lampl nařídil, aby byly všechny štítky na dveřích dvojjazyčné, Pečený, místo aby tak učinil, nechal všechny štítky odstranit. Svědectví Vlasty Hájecké, Praha, 5. březen 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-138.

Zprávy o nepokojích během představení se dostaly k vrcholným německým orgánům. Například 26. ledna 1940 ohlásil Josef Ježek, ministr vnitra v Eliášově vládě, přímo von Neurathovi incident, který se odehrál v kině v Úpici o čtyři týdny dříve, 30. prosince 1939:

> Během promítání týdeníku AKTUALITA začala při záběrech příjezdu pana říšského protektora do Brna a jeho projevu část publika podezřele kašlat. Hlídka četnictva, která měla službu, vyzvala přítomné, aby byli zticha, nebo bude představení přerušeno. Po tomto varování rušení přestalo. Policie v Náchodě informovala o věci státní orgány a gestapo v Hradci Králové.[67]

Státní orgány chtěly na svém území především klid a mír a snažily se zabránit jakýmkoliv nepokojům. S týdeníky promítanými v kinech se nikdy nesmířily. Dne 29. října 1940 citoval ministr vnitra v dopise adresovaném oddělení IV-2 (Film) zprávu, podle níž

> [se] záběry podpisu amerického vojenského rozpočtu [americkým prezidentem] Rooseveltem v týdeníku, který běžel minulý týden v Praze [...] jako potvrzení dohadů o chystaném vstupu Ameriky do války setkaly se souhlasem Čechů

a rozhořčeně se ptal, „proč se takové věci objevují v týdeníku".
V odpovědi z 16. prosince se Zankl hájil a stroze upozornil na to, že „příslušný materiál do týdeníku vložila zahraniční sekce Ufy se svolením ministerstva propagandy" a dodal: „Daný materiál se objevil v německém AUSLANDSWOCHE [týdeník vyráběný pro zahraničí] ve všech zemích zásobovaných Berlínem."[68]
To nespokojenost nezmírnilo a brzy se ozvaly hlasy, zejména německých lokálních a regionálních úřadů, které chtěly AKTUALITU zrušit a kompletně nahradit INLANDSWOCHENSCHAU (německým vnitrostátním týdeníkem) od Deutsche Wochenschau. V lednu 1941 musel Dr. Černý z oddělení IV vysvětlit vedení protektorátu, že to není možné udělat kvůli dohodě Berlína s Aktualitou. Úřad říšského protektora se navíc nemohl vyjadřovat ke skladbě týdeníku DEUTSCHE WOCHENSCHAU o nic více než ke složení AKTUALITY. V obou případech byl jeho vliv jen nepřímý, zprostředkovaný Berlínem. I kdyby AKTUALITU nahradil německý týdeník, nezaručilo by to spokojenost všech.[69]
V letech 1940–1941, kdy Německo vítězilo, vycházely německé týdeníky určené pro domácí trh v delším vydání, aby plně pokrývaly úspěchy na frontě. Berlín samozřejmě chtěl tyto rozšířené týdeníky promítat i na okupovaných územích, aby zastrašoval poro-

66) Pravděpodobně šlo o zasedání Vlajky 9. ledna 1940. Viz D. B r a n d e s , c. d., s. 122–123.
67) NA, fond ÚŘP, kart. 276, I-1-a-1574. Viz také D. Brandes, c. d., s. 99, 235, 239–240.
68) NA, fond ÚŘP, kart. 276, I-1-a-1574. Zankl měl pravdu: stejný příspěvek s Rooseveltem byl promítán např. v okupovaném Holandsku v rámci týdeníku UFA-AUSLANDSWOCHE, č. 476 z 18. října 1940; viz Thomas L e e fl a n g , *De Bioscoop in de Oorlog*. Amsterdam: Arbeiderspers 1990, s. 253.
69) Niederschrift über die Dienstbesprechung der Oberlandräte am 9. 1. 1941. NA, fond ÚŘP, kart. 276, I-1-a-1574, s. 2. V roce 1941 Aktualita vyrobila 52 vydání, každé ve verzi A a B, celkem 104 různých týdeníků; ve stejném období bylo v protektorátu uvedeno 85 vydání DEUTSCHE WOCHENSCHAU. J. H a v e l k a , *Filmové hospodářství 1941*..., s. 56.

bené národy německou silou a přesvědčil je, že Německo vyhrávalo válku. V protektorátu žádali záběry z bojů i Němci, kteří tam žili, a přítomné vojenské posádky. Prostřednictvím protektorátní větve NSDAP jejich žádost doputovala do Zanklova filmového oddělení, které silně zatlačilo na Pečeného, aby se v tomto ohledu podvolil. Byla mu nabídnuta přemrštěná prémie: souhlas by mu vynesl 750 tisíc korun za dva měsíce. Pečený sice tuto nabídku odmítl, ale Němci si stejně prosadili svou. Aktualita vydala devět rozšířených vydání v roce 1940 a pět v roce 1941. Místo obvyklých 150–200 metrů (5–7 minut) byly dlouhé až 600–1200 metrů (20–40 minut).[70]

Německá vítězství měla účinek i na Pečeného. Stejně jako všechny ostatní, i jeho vyděsila blesková válka wehrmachtu v Polsku, dobytí Dánska a Norska, invaze do Holandska a Belgie, porážka Francie. To všechno na něj zapůsobilo a možnost, že Německo vyhraje válku a bude Evropě dlouho vládnout, se zdála být velmi pravděpodobnou. Vypadalo to, že od začátku odhadl situaci správně a že protektorát nemusí být jen nešťastnou epizodou, jak mnozí Češi zpočátku doufali a očekávali, ale že může vydržet řadu let, ba dokonce generací. Jak se mu tyto myšlenky usazovaly v hlavě, Pečeného vlastenecké přesvědčení začalo ochabovat.

V tomto období několikrát promluvil v českém rozhlase, kde zdůraznil potřebu vyrovnat se s novou situací.[71] Ve stejné době, konkrétně v září 1940, také přijal pozvání na výlet v rámci „kulturní výměny" do Německa a Holandska. Němci ve skutečnosti zorganizovali tento výlet s jasným cílem „ovlivnit tisk". Delegace byla různorodá, jak z hlediska zastoupených profesí – vědec, básník, divadelní režisér, několik novinářů – tak z hlediska vztahu jednotlivých účastníků k novému režimu. V Berlíně je přijal samotný Goebbels.[72] Pozoruhodným příkladem Pečeného nejednoznačného chování v této době je reportáž z Goebbelsovy návštěvy v Praze v listopadu 1940. Když bylo oznámeno, že ministr propagandy přijede na třídenní návštěvu do Prahy, od 5. do 7. listopadu, Aktualitě bylo nařízeno, aby o tom natočila příspěvek do týdeníku. Pečený zmobilizoval všechny kamerové štáby, které měl k dispozici, návštěvu kompletně zaznamenal a vytvořil nejméně 34 zvláštních kopií určených k promítání v protektorátu. Navíc vyrobil ze své vlastní iniciativy zvláštní verzi s německým komentářem ve třech kopiích: jedna pro říšského protektora, jedna pro berlínské ministerstvo propagandy a jedna pro Goebbelse osobně „na památku návštěvy" a jako „dárek od režiséra Aktuality". Ve stejném dopise, který doprovázel tyto dárky, však Pečený zaslal současně i tučný účet 47.937,35 korun za výdaje vzniklé proto, že návštěva byla pokryta „v rozsahu, který silně překročil potřebu i potenciál týdeníků promítaných v protektorátu".[73]

70) První rozšířené vydání bylo uvedeno 7. června 1940 (1940/č. 24). Jen samotná válečná reportáž měřila 1172 metrů. V následujících osmi týdnech válečné reportáže měřily 1139, 957, 1213, 1217, 682, 919, 621 a 588 metrů. Delší vydání z roku 1941, uvedená na začátku německého útoku na Rusko – 1941/č. 27 (11. července) až 32 (8. srpna) – obsahovala válečné reportáže o délce 415, 413, 1050, 942 a 876 metrů. Programové plakátky Aktuality, 1940-41. NFA, fond Aktualita k. s.

71) SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-134–138.

72) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 64; D. B r a n d e s , c. d., s. 140–141.

73) Dopis Pečeného na Abteilung Kulturpolitik, Praha, 19. února 1941. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-49; viz také II-114a. Tato Goebbelsova návštěva zahajovala obě verze, A i B, vydání AKTUALITY z 15. listopadu 1940 (1940/č. 47). Reportáž byla dlouhá 276 metrů (9 minut) Programové plakátky Aktuality, 1940. NFA, fond Aktualita k. s.

Epizoda dobře ilustruje, jak podnikatel a obchodník balancoval mezi oddaností své zemi a přizpůsobením se novým pravidlům: na jedné straně Pečený do písmene plnil německé rozkazy, dokonce se snažil u Němců dobře zapsat, na stranu druhou si však dovolil komentovat situaci způsobem, který mohl být snadno vnímán jako drzý nebo podvratný. Přitom nezapomínal na to, aby za práci dostal dobře zaplaceno.

Na přelomu let 1940 a 1941 se Elbl a Pečený začali stále více dostávat do sporu ohledně obsahu. Jádrem sváru byly především texty komentářů psané Elblem. Pečený vždy chtěl, aby byly důraznější a více ve shodě s oficiální linií. Rozdílné názory se rozvinuly do vleklého sporu. Elbl konzistentně odmítal měnit části komentáře a Pečený je mnohdy osobně přepsal.

Konflikty se odehrávaly i při nahrávání komentáře. Pečený se opakovaně pokoušel přesvědčit komentátora Aktuality Karla Třešňáka, aby kladl větší důraz na proněmeckou linii v textu. Chtěl, aby napodobil styl a dikci svého protějšku v německých týdenících.[74] Tyto zásahy nepůsobily dobře na zaměstnance a, jak se historky o chování šéfa množily, rostlo mezi nimi i reptání a nelibost.

Dne 27. května 1942 přepadl výsadek českých agentů z Británie auto, v němž jel zastupující říšský protektor – a vedoucí RSHA – Reinhard Heydrich. O osm dní později Heydrich podlehl následkům smrtícího útoku. Němci reagovali s bezpříkladnou krutostí. V protektorátu zavládla vlna teroru a represe. V rámci zuřivého honu na útočníky gestapo prohledávalo domy, provádělo razie v sídlech firem a v továrnách a zavřelo bezpočet lidí. V dějinách okupace Československa se toto období označuje jako *heydrichiáda*.

Dne 10. června byla jako odplata za Heydrichovu smrt shromážděna celá populace Lidic, malé vesnice ležící 13 kilometrů severozápadně od Prahy. Všechny ženy a děti byly odvezeny do Kladna. Tam byly děti odděleny od matek, většina z nich byla následně poslána do plynových komor, ženy byly odvezeny do různých koncentračních táborů, a tam popraveny. Ve vesnici byli všichni muži seřazeni a hromadně postříleni. Pak byla celá vesnice dle rozkazu srovnána se zemí.

Heydrichiáda ovlivnila Aktualitu ve třech aspektech. První byl zároveň nejhrůznější. 10. června dostala Aktualita prostřednictvím Lampla rozkaz dostavit se ráno do Lidic a nafilmovat srovnání vesnice se zemí. Úkol byl přidělen tříčlennému štábu: režisérovi Janu Kučerovi, kameramanovi Čeňku Zahradníčkovi a asistentovi Maškovi. Lamplovo ujištění, že natočený materiál nebude promítán v kinech, nepříjemný úkol nijak neulehčilo.

Když tým přijel 11. června do Lidic, domy a statky stále ještě hořely. To ale nebyl nejhrůznější pohled, který se jim naskytl. Ještě před nimi přijela na místo skupina 30 Židů z terezínského ghetta pod dohledem SS, aby pohřbila 197 popravených mužů do masového hrobu. Zástupci Aktuality dostali instrukce netočit mrtvoly ani masový hrob či židovské vězně-otroky, ale zaznamenat jen likvidaci vesnice. Rozsah odvetných opatření je naplnil hrůzou. Natáčeli vyhození kostela do povětří, srovnání vyhořelých budov se zemí a odvoz sutin. Vyvolaný film byl redigován a sestřihán pod přísným německým do-

74) Podání obvinění na Pečeného, Praha, 5. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812I-6, bod 4; Protokol sepsaný s Jaroslavem Čechurou, Praha, 27. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-21.

hledem. Ve shodě s Lamplovým slibem nebyl materiál nikdy využit v týdenících.[75] To, že nacisté svěřili nafilmování lidické operace Aktualitě, a nikoliv některému z jejich vlastních kamerových štábů Propaganda-Kompanien, svědčí o rostoucí důvěře Němců ve spolehlivost Aktuality.

Druhý aspekt, jímž Heydrichova smrt ovlivnila Aktualitu, se samozřejmě týkal příspěvků do týdeníku. Pro Heydricha byl uspořádán státní pohřeb s veškerou nacistickou pompou a obřadností. Z Prahy bylo jeho tělo přemístěno na pohřeb do Berlína za účasti Hitlera a všech dalších nacistických vůdců. Aktualita natáčela pražskou část obřadu, která proběhla 7. června, se záběry rakve nesené truchlícím procesím z Hradčan přes Karlův most lemovaný čestnou stráží SS na Václavské náměstí a na nádraží. Příspěvek byl využit v týdeníku Aktuality, v DEUTSCHE WOCHENSCHAU a v týdenících v celé okupované Evropě.

Německé úřady využily Heydrichovu smrt k propagandě také tím, že uspořádaly masová shromáždění v Praze, a následně v Plzni, Brně a Táboře. Tato shromáždění měla ukázat světu, že „lid Čech a Moravy nesouhlasí" s tím, co transparenty označovaly jako „teroristické činy" „bolševických agentů a sabotérů placených ze zahraničí". Aktualita musela opět tyto události zaznamenat a zprávy se pak objevily v týdenících po celé Evropě.[76]

Heydrichiáda ovlivnila Aktualitu ještě v jednom ohledu. V dozvuku teroru se od majitelů továren, ředitelů firem, majitelů obchodů a podobných profesí žádalo, aby shromáždili personál a přednesli projev vyzývající k tomu, aby se zaměstnanci postavili za nový řád a slíbili věrnost Vůdci. Němci tím chtěli ne-li přímo posílit podporu své věci, pak alespoň utlumit radost Čechů z atentátu a zastrašit pracující populaci, aby byla poslušná. Pečený pronesl svůj projev 18. července. Začal ho nacistickým pozdravem, čímž své zaměstnance znechutil. Mluvil asi 15 minut. Po válce Pečený tvrdil, že řeč pronesl až poté, co již nebylo možné ignorovat opakované napomínání ze strany ČMFÚ a Lampla, aby tak učinil. Podle něj při tom záměrně použil směšně nadšená slova, aby bylo všem jasné, že hraje komedii. Mohlo tomu tak být, ale tehdy získali všichni jeho zaměstnanci jednoznačný dojem, že jejich šéf pevně stojí za vším, co říká.[77]

Mezitím se stala další věc, která zásadně ovlivnila týdeník Aktuality. V květnu 1942 byl Elbl zatčen gestapem kvůli podezření z ilegální činnosti (podezření neměla nic společ-

75) Svědectví Pečeného, Kučery a Zahradníčka, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-118–133; H. G. A d l e r , *Terezín 1941–1945. Tvář nuceného společenství.* Vol. I. 2. opravené a doplněné vydání. Brno: Barrister & Principal 2003, s. 149; Z. L e d e r e r , c. d., s. 32; Zdenek L e d e r e r , Terezin. In: Avigdor Dagan (ed.), *The Jews of Czechoslovakia*, Vol. III. Philadelphia and New York: Jewish Publication Society 1984, s. 148; John B r a d l e y , *Lidice, Sacrificial Village*. New York: Ballantine 1972, s. 100–111.

76) Heydrichův pohřeb se objevil v AKTUALITĚ A i B z 12. června 1942 (1942/č. 24). Zinscenované masové demonstrace zachytila vydání z 5. června (č. 23), 19. června (č. 25), 26. června (č. 26) a 10. července (č. 28). Programové plakátky Aktuality, 1942. NFA, fond Aktualita k. s.

77) Prohlášení Pečeného, Praha, 16. března 1946. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-57–61; Protokol sepsaný s Ladislavem Bednářem, Praha, 27. června 1945. I-22; Text projevu Pečeného, Praha, 18. června 1942. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-15–18 ; Svědectví Karla Faixe, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-118–133, s. 10.

ného s jeho prací v Aktualitě).[78] Přes pracovní rozpory Pečený okamžitě intervenoval na gestapu a žádal, aby byl propuštěn. Vyšetřování trvalo měsíce. Když Elbla nakonec 20. prosince 1942 pustili z vazby, jednou z podmínek bylo, že odejde z Aktuality. Pečený neměl jinou možnost, než ho propustit. Elblův odchod byl v dějinách Aktuality zlomovým okamžikem. Po tři roky jeho přítomnost zabraňovala Pečenému, aby podlehl Němcům. Odstranění této největší překážky, která bránila definitivní nacifikaci Aktuality, přivítali Zankl a Lampl s úlevou.
Elblovým nástupcem na pozici šéfredaktora se stal Jan Kučera, poddajnější postava, jejíž postoj a politické názory byly podobné jako Pečeného. Pod vedením Kučery Aktualita postupně změnila strukturu zpráv v týdenících. Společnost v tomto ohledu přesně a poslušně následovala směr vytčený německým propagandistickým vedením. V prvních letech války, jak již bylo řečeno, německé týdeníky oslavovaly vítězství nacistů a velebily německou moc. Válka se ale vlekla a týdeníky trpěly závislostí na vojenských úspěších. Jak poznamenal filmový historik David Welch:

> V roce 1942 byla doba snadných vítězství minulostí, a týdeníky se proto musely přizpůsobit změněné situaci: žádné působivé pochody nepřátelským územím už se nekonaly a německá publika se musela spokojit s běžnějšími válečnými činnostmi. Zpočátku se propaganda záměrně vyhýbala zmínkám o tvrdém dopadu války na civilní hospodářství a místo toho nabízela chvástání, které se stále více rozcházelo s běžnými každodenními zkušenostmi německých obyvatel. Porážka Německa u Stalingradu v únoru 1943, první velký neúspěch a zlom ve válce s Ruskem, přinesla radikální změnu, jak z hlediska výběru témat, tak z hlediska důrazu. Počínaje Stalingradem nebyly týdeníky schopné popřít, že je německá armáda tlačena do defenzívy, a stále více nahrazovaly realitu mýtem. Ve válečných reportážích byl rostoucí počet porážek v kinech prezentován jako „spořádaný ústup" a vysvětlován jako „strategické stažení". Ve válečných zprávách se začala objevovat nová témata: sliby pomsty, neochabující morálka německého vojáka a fanatický antibolševismus, jejichž cílem bylo roznítit nenávist a strach z „barbarských hord" ohrožujících západní civilizaci. V příspěvcích z domácí fronty se začala zdůrazňovat potřeba vytrvalosti, totální mobilizace lidí a pevné víry v konečné vítězství. Jiné příspěvky z domácí fronty ze stejné doby válku paradoxně přehlížely a bezstarostně zdůrazňovaly „běžný život".[79]

Ať už z nutnosti nebo dobrovolně, Aktualita tyto změny odrážela ve svých vlastních týdenících. To se týkalo nezbytně příspěvků dodávaných z Berlína, ale i vlastní výroby. Od

78) Přesné datum a důvod zatčení nejsou známy, ale podle kameramana Ivana Friče k němu došlo před atentátem na Heydricha 27. května (rozhovor s Fričem, 1. prosince 1991). Nebylo tedy součástí vlny zatýkání po atentátu (jen 28. května bylo v Praze zatčeno okolo 541 osob; celkem bylo v souvislosti s atentátem zatčeno přes 13 tisíc Čechů).

79) David W e l c h , Nazi Wartime Newsreel Propaganda. In: K.R.M. Short (ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II*. London: Croon Helm 1983, s. 201–216; David W e l c h , Goebbels, Götterdämmerung and the Deutsche Wochenschau. In: K. R. M. Short – Stephan Dolezel (eds), *Hitler's Fall, the Newsreel Witness*. London: Croom Helm 1988, s. 80–96.

konce roku 1942 a ještě více od podzimu 1943 vykreslovaly příspěvky AKTUALITY život v protektorátu v růžových barvách, zdůrazňovaly poklidný a normální stav věcí, chválily úspěchy a pokrok v oblasti práce, průmyslu, sociálního zabezpečení a zdravotní péče (a nikdy nezapomínaly připomínat divákům, že za to vše vděčí zesnulému Reinhardu Heydrichovi)[80] a odváděly pozornost od války k zábavě, sportu a neškodným obrazům ze života zvířat.

Změny, k nimž došlo po odstranění Elbla a nástupu heydrichiády v květnu 1942, lze nejlépe ilustrovat při pohledu na ty příspěvky vyrobené Aktualitou, které se dostaly do UFA-AUSLANDSWOCHENSCHAU, německého týdeníku určeného pro promítání v zahraničí. Ty totiž představují jednak solidní vzorek témat, která zpracovávala Aktualita v různých fázích války, jednak pravděpodobně reprezentují to nejlepší, co mohli Češi nabídnout pro potřeby nacistické propagandy, díky prostému faktu, že byly zařazeny do německých týdeníků.

Až do začátku roku 1942 byly příspěvky Aktuality do AUSLANDSWOCHENSCHAU téměř bez výjimky zcela apolitické a věnovaly se nezávažným námětům z české společnosti. Typickými tématy byly:

- sraz plavců v Praze (AUSLANDSWOCHENSCHAU 30. srpna 1940 a znovu 22. srpna 1941),
- sběr perlorodek v protektorátu (20. září 1940),
- město Brno slaví čtyřicetileté výročí své tramvajové sítě (29. listopadu 1940),
- návštěva veterinární kliniky v Praze: ošetření aligátora s bolestí zubů (28. března 1941),
- stavba nejimpozantnějšího mostu v Čechách a na Moravě (15. srpna 1941),
- rekonstrukce Mozartova domu v Praze (28. listopadu 1941),
- zima v protektorátu (27. února 1942).

Po květnu 1942 začaly být příspěvky náhle závažnější a mnohem více politické. První dva tvořily již zmíněné reportáže z pohřbu Heydricha a politických demonstrací zinscenovaných v Praze (první v AUSLANDSWOCHENSCHAU 26. června a druhý 10. července), po nichž se v následujících měsících objevily:

- oslava 70. narozenin prezidenta Háchy v Praze (24. července 1942),
- přísaha branců v Praze (22. ledna 1943),
- státní prezident Dr. Hácha pořádá recepci (5. února 1943),
- ministr Moravec zveřejňuje (pronacistickou) vládní deklaraci (25. březen 1943).

Po čase se, spíše kvůli politickým rozhodnutím Němců, než kvůli vzpurnosti Čechů, začala vracet neškodná a nadčasová témata. Nyní se však střídala s politickými aktualitami:

80) Příspěvky tohoto typu se objevily například v AKTUALITĚ č. 24, 32 a 33 z roku 1942 a 11, 12 a 53 z roku 1943. Programové plakátky Aktuality, 1942–43. NFA, fond Aktualita k. s.

- čas sklizně v Čechách (20. srpen 1943),
- pět let vlády státního prezidenta Dr. Háchy (24. prosince 1943),
- zimní radovánky v protektorátu (24. března 1944),
- protibolševická demonstrace v Praze (7. července 1944).[81]

Proměna ze společnosti, která nacistické instrukce plnila jen neochotně, ve společnost, jejíž orientace se shodovala s oficiální propagandou natolik, že od ní byla téměř nerozeznatelná, začala s nástupem Kučery na Elblovo místo. Osud však Kučeru, naštěstí pro něj, přinutil odstoupit od spolupráce, než se mohla rozvinout v totální kolaboraci. Dne 23. dubna 1943 došlo k nehodě na jízdním kole, která ho nadlouho vyřadila z veřejného života.[82] K překvapení všech nestanovil Pečený jeho nástupce, ale funkci šéfredaktora převzal sám. Od té doby byl za ideologický pád Aktuality zodpovědný výhradně on.
Na konci roku 1943 Aktualita filmovala a prezentovala všechny důležité proslovy, masová setkání, pochody, ceremonie, slavnosti – zkrátka nekonečnou řadu reportáží o událostech a organizacích vytvořených Němci a kolaboranty v protektorátní vládě.[83]
Organizací, které se dostalo v reportážích Aktuality největšího prostoru, bylo tzv. „Jugend-Kuratorium", vytvořené Heydrichem v květnu 1942 za účelem „převýchovy" a germanizace české mládeže. Kuratorium pro výchovu mládeže doufalo, že prostřednictvím Dnů mládeže, sportovních utkání, letních táborů, koncertů, skupinových výletů do Německa apod. zatraktivní české mládeži nový řád a vštípí jí proněmeckou propagandu. Jeho hlavními protagonisty byli pronacistický ministr školství a lidové osvěty Emanuel Moravec a vůdce mládežnické skupiny fašistů z Vlajky František Teuner.[84]
Od roku 1942 přinesla Aktualita mnoho příspěvků o Kuratoriu, zejména reportáže o prázdninových táborech a sportu – plaveckých setkáních, vodním pólu, bruslení, lyžování, plachtění atd. – ale také o větších událostech: vydání AKTUALITY ze 17. září 1943 se téměř celé věnovalo „Dnu české mládeže" pořádanému Kuratoriem a jeho zlatým hřebem bylo taneční vystoupení 700 dívek, které na Strahovském stadionu v Praze sledovalo 60 tisíc mladých lidí.[85] Podobně věnovala Aktualita v červenci 1944 větší část dvou po sobě následujících vydání „Týdnu mládeže 1944" pořádanému Kuratoriem.
Ne všechny příspěvky o Kuratoriu byly takto „apolitické": například verze A z 23. dubna 1943 referovala o představení orchestru Kuratoria na počest Hitlerových jednapade-

81) T. L e e fl a n g , c. d., s. 219–283: obsah UFA-AUSLANDSWOCHENSCHAU 1940–1944.
82) Příběh „nehody na kole" pochází z Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62. Je tu však ještě jedna verze Kučerova odchodu z Aktuality. Ivan Frič tvrdí, že se s Kučerou pohádal a, když si Pečený musel vybrat mezi nimi dvěma, vyhodil šéfredaktora (Rozhovor s Fričem, 1. prosince 1991).
83) Radikálnější čeští kolaboranti však nebyli nikdy s Aktualitou, oproti německým protektorům, zcela spokojeni. Ještě 30. prosince 1944 šéfredaktor nacifikovaných novin *České slovo* Karel Werner ostře napadl týdeník za to, že nevěnuje dostatečnou pozornost důležitým událostem v protektorátu a že „zkresluje obraz doby" (Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 50).
84) Kuratorium viz D. B r a n d e s , c. d., s. 287–288, 346.
85) Ve své poválečné zprávě Pečený okázale zmiňuje, že v prosinci roku 1942 zakázal reportáž o „Dnu mládeže" a dodává, že to vedlo k zuřivé hádce s Wolfem, nástupcem von Gregoryho ve IV. oddělení. Zjevně se snaží navodit dojem, že Aktualita neuvedla reportáž o události (Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 48–49). Z tohoto popisu Dne mládeže (60 tisíc mladých, 700 tanečnic, Strahovský stadion) je zřejmé, že mluví o tomtéž Dni, který byl pořádán v září 1943 a o kterém Aktualita reportáž natočila.

sátých narozenin, AKTUALITA z 10. března 1944 přinesla zprávu z Kuratoriem organizované protibolševické manifestace v Brně.[86]

Pečený byl v zásadě buržoazním pravicovým liberálem a také zapřísáhlým odpůrcem revoluce. I když byl v letech 1937–1939 dostatečně liberální na to, aby zaměstnal socialisty a dokonce i některé komunisty v Aktualitě, jeho protibolševické, lépe řečeno protisovětské smýšlení během války značně zesílilo. Jednou byl zaslechnut, jak říká: „Přijdou-li bolševici do Prahy, přísahám, že odejdu do Berlína."[87]

Pečeného antikomunismus se odrážel v mnoha příspěvcích Aktuality z válečného období. V únoru 1942 byla v Praze zahájena Němci organizovaná a silně protisovětská výstava s názvem „Sovětský ráj". AKTUALITA nejprve informovala o nadcházející výstavě a o čtrnáct dní později souhlasně oznamovala, že se již na výstavu bylo podívat 100 tisíc lidí.[88] Když Krejčího vláda 17. prosince 1943 ustavila Českou ligu proti bolševismu (ČLPB), kolaborantskou organizaci vytvořenou na podporu německého „křižáckého tažení proti komunismu", stal se Pečený aktivním členem a přispěvatelem (i když, podobně jako v případě ČMFÚ, odmítl přijmout prominentní funkci v radě ČLPB). Ovšem AKTUALITA věrně referovala o založení ČLPB, jejím prvním veřejném shromáždění v lednu 1944 a o masových shromážděních a demonstracích v letech 1944–1945.[89]

Další proněmeckou organizací, kterou AKTUALITA často pozitivně vyzdvihovala, byla ústřední česká organizace pracujících „Národní odborová ústředna zaměstnanecká" (NOUZ). NOUZ se prvně objevila v AKTUALITĚ 31. října 1941, týden poté, co přijal její představitele Heydrich a co byl přislíben vyšší příděl tuku a cigaret pro české dělníky – což byl pečlivě připravený tah německé propagandy. Další příspěvky o NOUZ následovaly v roce 1942 a v letech 1943 a 1944 se objevovaly často.[90]

Délka týdeníků Aktuality, počet kopií a doba, po kterou byly mezi lety 1939 a 1945 v oběhu, jednoznačně odráží význam, který jim připisovaly orgány německé propagandy. Na začátku okupace měřila průměrná AKTUALITA 280–320 metrů a její projekce trvala pouhých 10–12 minut. Německé týdeníky ze stejné doby byly o hodně delší, průměrně měřily 300–400 metrů. Délka AKTUALIT se stejně jako u německých týdeníků prodlužovala a zkracovala v závislosti na úspěšnosti Německa ve válce, ale byla tu i jistá odlišnost. Když v roce 1940 vzrostla metráž německých týdeníků na 1200 metrů (40 minut), aby přiměřeně prezentovaly všechna německá vítězství, Aktualita následovala jejich příklad. V roce 1941 si však týdeník DEUTSCHE WOCHESCHAU udržoval délku 1200 metrů, zatímco Aktualita týdeníky zkrátila na 420–440 metrů (14 minut) – což bylo dáno tím,

86) Programové plakátky Aktuality, 1942–45. NFA, fond Aktualita k. s. V roce 1942 se již Kuratorium objevilo v AKTUALITĚ pětkrát. To ale nebylo ničím proti prostoru, který dostalo v AKTUALITĚ v letech 1943 a 1944. V obou letech se objevilo v AKTUALITĚ ne méně než 21krát.

87) Podání obvinění na Pečeného, Praha, 5. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-6.

88) Programové plakátky Aktuality 1949/č. 9, 27. února 1942; 1949/č. 10, 6. března 1942 a 1949/č. 12, 20. března 1942. NFA, fond Aktualita k. s.

89) Viz např. AKTUALITA, 1943/č. 52, 1944/č. 5, 6, 7, 22 a 25. Programové plakátky Aktuality, 1941–45. NFA, fond Aktualita k. s. O Lize viz D. B r a n d e s , c. d., s. 374–350.

90) Viz např. AKTUALITA, č. 5 a 39 z roku 1942; 1, 7, 14, 41 a 45 z roku 1943; 14, 22, 23 a 25 z roku 1944. Programové plakátky Aktuality, 1941–45. NFA, fond Aktualita k. s. K NOUZ viz D. B r a n d e s , c. d., s. 271–274, 277.

že německé týdeníky měly vzhledem k relativnímu nedostatku filmové suroviny přednost před týdeníky okupovaných zemí. Kupodivu však definitivní kolaps Třetí říše v letech 1944–1945 a z něj vyplývající nedostatek filmového materiálu postihl AKTUALITU méně než samotný DEUTSCHE WOCHENSCHAU: zatímco na konci roku 1944 byl německý týdeník zkrácen na nějakých 310 metrů, což byla třetinová metráž oproti roku 1943 a dokonce o něco kratší než v době před válkou, vydání AKTUALITY měla stále zhruba 320 metrů (12 minut).[91]

Němci věděli lépe než kdokoliv jiný, že propagandistická hodnota týdeníků se zvyšuje s jejich aktuálností. Čím aktuálnější týdeník, tím silnější byl jeho účinek a schopnost přesvědčit. Proto se vždy snažili přinášet týdeníky rychle a zkrátit dobu jejich oběhu výrobou většího počtu kopií. V Německu Goebbels v roce 1939 zkrátil dobu oběhu z 12 na 8 týdnů, další zkrácení na 4 týdny pak bylo nařízeno v roce 1940.[92]

V roce 1939 byla průměrná doba oběhu AKTUALITY 26 týdnů. Kina v odlehlejších částech Čech a Moravy někdy dokonce promítala vydání staré 6 měsíců. To bylo pro Němce nepřijatelné, a proto nařídili zrychlení oběhu. Zde byly opět zájmy Pečeného a německé vlády v souladu. Pečený chtěl odjakživa zlepšit oběh svých týdeníků, ale bránil mu v tom nedostatek peněz. Protektorát mu tu možnost nabídl. Němci zařídili, aby ČMFÚ poskytlo Aktualitě nezbytnou surovinu na výrobu většího množství kopií. Situace se postupně zlepšila, i když ne tak rychle, jak Pečený doufal, protože filmová surovina, zvláště pak pozitiv, zůstala nedostatkovým zbožím dokonce i pod německou vládou. V dubnu 1944 se vyrábělo 55 kopií každého vydání AKTUALITY. Promítaly se v 574 městech a v 610 z 1183 protektorátních kin.[93] Každé vydání tak obíhalo nějakých 10–11 týdnů – což bylo mnohem lepší než v roce 1939, ale stále daleko za průměrem dosaženým v Německu.

Zajímavé je, že ve stejné době bylo v protektorátu distribuováno jen 16 kopií (z celkových 2000 vyrobených týdně) DEUTSCHE WOCHESCHAU (domácího vydání), které sloužily potřebám 574 kin v 514 lokalitách – což znamenalo, že doba oběhu byla 32–35 týdnů.[94] To, že Němci necítili žádnou potřebu promítat v protektorátu německým divákům „pravý německý" týdeník, svědčí o tom, nakolik byli s obsahem německy otitulkovaných AKTUALIT spokojeni.

V roce 1944 se v týdeníku Aktuality ustanovila pevná šablona. Každé vydání mělo zhruba šest šotů. Obvykle se v prvních čtyřech střídaly příspěvky z protektorátu a z Německa. Jeden z příspěvků z protektorátu se pravidelně věnoval Praze, druhý provinciálnímu tématu. Příspěvky z Německa, poskytované Deutsche Wocheschau, mohly být buď oba o domácí frontě, nebo jeden o domácí frontě a jeden „nadčasový" vojenský příběh, například „Život v ponorce" nebo „Trénink výsadkářských nováčků". Pátý příspěvek mohl

91) Průměrné délky AKTUALIT jsou převzaty z Programové plakátky Aktuality, 1939–45. NFA, fond Aktualita k. s; pro rok 1941 také 16. ledna 1941. NA, fond ÚŘP, kart. 276, I-1-a-1574; J. H a v e l k a , *Filmové hospodářství 1941*..., s. 56; Průměrné délky německých týdeníků jsou převzaty z Robert E. H e r z s t e i n , *The War That Hitler Won: The Most Infamous Propaganda Campaign in History*. London: H. Hamilton 1979, s. 233.

92) R. E. H e r z s t e i n , c. d., s. 232–233; D. W e l c h , Nazi Wartime..., s. 208–209.

93) Dopis Ufy Dr. Friesovi z RMfVuP, 19. květen 1944. BA, R-109 II/48.

94) Ibid.

být také z protektorátu, ale obvykle šlo o „zahraniční" příběh, o Holandsku, Norsku nebo jiné zemi s novým řádem (dodávaný prostřednictvím Berlína týdeníkovou společností příslušné země), nebo o vichistické Francii, případně o spojencích Němců na Balkáně či dokonce o neutrálních zemích. Šestý a poslední příspěvek tvořila vždy válečná reportáž, přesná kopie válečné zprávy z DEUTSCHE WOCHENSCHAU, obvykle z předešlého týdne. Tato poslední sekce byla bez výjimky stejná ve verzi AKTUALITY A i B. Zatímco do volby příspěvků z domácí fronty a obecných témat mohla Aktualita přinejmenším částečně mluvit, u válečné reportáže takovou možnost neměla. Podle trvalého příkazu musela být do týdeníku zařazena. Příspěvky vyrobené nebo dodané DEUTSCHE WOCHENSCHAU tak tvořily obecně více než polovinu obsahu AKTUALITY. Reprezentativním příkladem je vydání z 15. září 1944:

Verze A (336 metrů, 11,5 minut) nabízela následující příspěvky:
(1) Česká pracovní fronta se rozšiřuje (vyrobeno Aktualitou),
(2) Německá mládež sklízí úrodu (dodáno Wochenschau),
(3) Praha: renovace starých budov (Aktualita),
(4) Čechy-Morava: baseball na našich hřištích (Aktualita),
(5) Španělsko: dostihy na Mallorce (dodáno španělským týdeníkem skrze Wochenschau)
(6) válečná reportáž: Boje na východní frontě, boje na západní frontě (obojí Wochenschau)

Verze B (351 metrů, 12 minut) obsahovala:
(1) Německo: italští internovaní jsou propuštěni (Wochenschau),
(2) Čechy-Morava: poklady našich lesů (Aktualita),
(3) Německo: Tramvaje zásobují město (Wochenschau),
(4) Čechy-Morava: nábytek pro postižené bombardováním (Aktualita),
(5) Praha: podzimní boxerské mítinky,
(6) válečná reportáž (viz verze A).[95]

Když Němci přisuzovali určité zprávě z hlediska propagandy velkou důležitost, Zankl mohl nařídit, aby obě verze zahajoval *Vorspann*, zvláštní úvod zaměřený na určitý příběh. Jako příklad lze uvést šot „Itálie: poklady z kláštera Monte Cassino" (19. ledna 1944) nebo domácí téma „Hrozivý nálet na Brno" (1. prosince 1944). Při vzácných příležitostech, kdy určitá událost poutala veřejnou pozornost a zastiňovala všechny další události, jako například invaze v Normandii v červnu 1944 nebo potlačení povstání na Slovensku v říjnu stejného roku, byly verze A a B zcela identické. V případě Normandie byl celý týdeník věnován Francii a jednalo se o kompletní kopie dva týdny starého DEUTSCHE WOCHENSCHAU.[96]

95) Programové plakátky Aktuality k vydání 1944/č. 38, 15.–22. září 1944. NFA, fond Aktualita k. s. Konkrétně toto vydání bylo shodou okolností uvedeno čtyři dny poté, co Aktualita dokončila natáčení v Terezíně.

96) Programové plakátky Aktuality k vydání 1944/č. 3, 19. ledna 1944; 1944/č. 49, 1. prosince 1944; 1944/č. 27, 30. června 1944 a 1944/č. 46, 10. listopadu 1944. NFA, fond Aktualita k. s. Vydání AKTUALITY

I když byl Pečený stále formálně šéfredaktorem AKTUALITY, neměl již nad svým týdeníkem reálnou kontrolu. Stále více nechával texty k „čistě politickým" příspěvkům na Lamplovi a psal je jen k „normálním", „nepolitickým" českým příspěvkům. I když z něj tento fakt snímá část zodpovědnosti, znamená to také, že se vzdal veškerého možného vlivu, který mohl nad zněním politických textů mít. Nezbylo již nic, co by mohl udělat, aby utlumil vtíravou nacistickou propagandu.

Tou dobou se Pečený, zřejmě vedený především svým antibolševismem, zcela identifikoval s německou propagandou. Jeho názory, přinejmenším ty zveřejněné, se nyní natolik podobaly německým, že od nich byly téměř nerozeznatelné.

Dne 29. srpna 1944 následovali slovenští partyzáni příkladu polské tajné podzemní armády a zahájili na svém území ozbrojené povstání proti Němcům. Po osm týdnů zuřila v sousední zemi protektorátu divoká válka. Stejně jako v případě Varšavského povstání (1. srpna – 2. října 1944) Němci využili i povstání na Slovensku k propagandistickým účelům. Uvědomovali si, že obrazy rozdrcené vzpoury mohou odradit od podobných pokusů podzemní hnutí v dalších zemích.

Dne 1. září byla Aktualita pověřena výrobou reportáže o povstání pro evropské týdeníky. Příkaz přišel od samotného K. H. Franka (německý velitel na Slovensku, SS-Obergruppenführer /generál SS/ Hermann Höfle, byl Frankův přítel a osobně ho v této věci požádal o pomoc). Pečený proti úkolu protestoval na základě dvou argumentů. Zaprvé, slovenské území měl pod kontrolou Nástup a bylo mimo zájmovou oblast Aktuality. Zadruhé, jeho zaměstnanci byli civilisté, nikoliv vojáci. Protože bylo nyní Slovensko válečnou oblastí, šlo spíše o práci pro válečného kameramana německých Propaganda-Kompanien. To byly rozumné argumenty a úřad PK ve Vídni dostal instrukce poslat na Slovensko kameramanský tým (vedený Hansem von Pebalem). Zbytek rozkazu ale platil: Aktualita měla stále ještě za úkol vyrobit reportáž pro týdeníky z materiálu, který přiveze PK.

Na začátku října bylo v kanceláři PK k dispozici zhruba 1200–1500 metrů. Pečený odjel do Vídně a osobně vybral asi 500 metrů. Výběr musel nejprve schválit Berlín a Aktualita zařadila první zprávy o povstání až 3. listopadu.[97] To však Němcům nestačilo, přáli si mnohem širší pokrytí události.

V té době již bylo po povstání. Pro partyzány neskončilo skutečnou porážkou, spíše se kolem 27. října nerozhodně vytratili. Přesto byla v ten samý týden vyslána na Slovensko skupina novinářů, kteří měli podat zprávu o „vítězném potlačení" povstání, a Aktualita dostala příkaz, aby se zúčastnil i její filmový reportér. Úkolem byl pověřen Čeněk Zahradníček. Ke svému překvapení a znechucení byl před odjezdem instruován Pečeným, aby „dostala reportáž střihem charakter německých zpráv z války". (Pečený později řekl, že to tak chtěl proto, že se Češi podle něj naučili prokouknout obrazy natočené německým stylem a nevěřit jim – to nemohl Zahradníčkovi otevřeně a obsáhle vysvětlovat. Zahradníček však jeho slova takto v žádném případě neinterpretoval.)

---

s reportáží o invazi do Normandie bylo uvedeno 30. června 1944; v DEUTSCHE WOCHENSCHAU se invaze objevila již 16. června. Čeští diváci tedy museli čekat na první záběry invaze o 14 dní déle než němečtí a šlo již o záběry 24 dní staré.

97) Programové plakátky Aktuality 1944/č. 45 verze A a B, 3. listopadu 1944, NFA, fond Aktualita k. s.

Z materiálů natočených Zahradníčkem a poskytnutých Vídní připravila Aktualita dvě zvláštní vydání zaměřená na povstání. Při jejich dokončování došlo k výjimečné události. Wolfovo oddělení IV obstaralo komentář, který byl silně antisemitský a plný nenávisti ke Slovákům. Komentátor Aktuality Ladislav Matějka byl sám Slovák a protestoval proti znění komentáře natolik, že ho odmítl číst, pokud nedostane písemné prohlášení o tom, že byl k tomu přinucen. Pečený se rozzuřil, obvinil Matějku ze sabotáže a na místě ho vyhodil.[98]
Komentář k reportáži ze Slovenska byl nahrán beze změny. První zpráva se objevila ve vydání AKTUALITY z 10. listopadu 1944 (v DEUTSCHE WOCHESCHAU 23. listopadu), druhá pak ve vydání z 1. prosince.[99]

Další produkce Aktuality (1939–1945)

Mezi lety 1939 a 1945 byla Aktualita vedle týdeníků zapojena do celé řady jiných projektů. Jejich historie osvětluje z jiné perspektivy pozici společnosti v protektorátu a chování jejího ředitele vůči Němcům.

Měsíčník DEFILÉ

Několik měsíců po začátku okupace v roce 1939 začala Aktualita vyrábět nový program. Byl pojmenován DEFILÉ a mělo jít o sérii měsíčníků zaměřených na prezentaci, jak to nazval Pečený, „nejlepších českých filmařských výkonů". Redaktorem série byl Elbl, který měl na starosti i týdeníky. DEFILÉ mělo český komentář, neobsahovalo německé titulky a u diváků se setkalo s okamžitým úspěchem. Velmi brzy se však stalo zdrojem vnitřních rozporů v Aktualitě a vnějších problémů ve vztahu s Němci. Co se týká vnitřních problémů, Pečený nebyl spokojen s Elblovým komentářem, který byl podle něj příliš politický a příliš dominoval filmovému obrazu. Tento argument podpořily i opakované stížnosti na DEFILÉ, především z Brna a okolí – kde žila početná německá komunita hovořící česky – od diváků, kterým se nelíbil protiněmecký podtext nového měsíčníku. Německé úřady byly obecně nespokojeny s prvními vydáními DEFILÉ. Dne 25. června 1940 dokonce na čas zakázaly jeho další výrobu. Zákaz byl brzy zrušen, aby se však předešlo dalším nepokojům, Pečený zastavil promítání DEFILÉ na Brněnsku.
I když šlo dle titulu o měsíčník, DEFILÉ nikdy nedosáhl zamýšlené periodicity: do května 1941 vyšlo jen sedm vydání. Němci byli nadále nespokojeni jak s obsahem, tak s ne-

98) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 52–54; Protokol sepsaný s Čechurou, Praha, 27. června 1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-21; Svědectví Ladislava Matějky a Karla Pečeného, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-123–124, Komentáře k příspěvkům Aktuality o povstání na Slovensku SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-13–14; Výpověď Čeňka Zahradníčka, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-126. Abychom byli k Pečenému spravedliví, je třeba dodat následující: když se druhý den uklidnil, dovolil, aby si Matějka dva měsíce hledal novou práci. Zabránil Lamplovi, aby Matějku potrestal a, i když Matějka Aktualitu v lednu 1945 opustil, Pečený ho měl na výplatní pásce až do dubna.

99) Programové plakátky Aktuality 1944/č. 46, 20. listopadu 1944 a 1944/č. 49, 1. prosince 1944; DEUTSCHE WOCHENSCHAU, č. 742, 23. listopadu 1944, BA.

pravidelností jeho výroby. Chápali ho jako další způsob propagandy, tento cíl však dosud nebyl naplněn.
Na setkání, které se uskutečnilo 16. května 1941 v Zanklově kanceláři, jednali Pečený se Zanklem o způsobech, jak DEFILÉ oživit. Zankl Pečenému vysvětlil, že chce měsíčník, který by podporoval německou věc více a zřetelněji. Pečený velmi usiloval o to, aby se v sérii pokračovalo. Souhlasil, ale pod podmínkou, že se transformace bude uskutečňovat z taktických důvodů postupně během pěti nebo šesti vydání.
Následujícího měsíce, v červnu 1941, vydal Pečený DEFILÉ č. 8, které mělo být prvním vydáním v rámci pravidelné měsíční produkce. Nový start se však nevydařil. Sérii nadále sužovaly výrobní problémy. Pečený měl v první řadě problém přesvědčit tým DEFILÉ, aby změnil politický tón měsíčníku. Vydání č. 9, dokončené v závěru roku 1941, odmítli němečtí cenzoři. Práce na sérii přesto pokračovala. Během celého roku 1942 a v roce 1943 byla nová témata plánována, natáčena a střihána. Žádné nové DEFILÉ se však na plátna kin nedostalo.
Problém byl částečně způsoben nedostatkem pracovních sil. AKTUALITA měla absolutní přednost a Pečený nemohl uvolňovat své zaměstnance na výrobu DEFILÉ. Zatčení Elbla v květnu 1942 a jeho dlouhodobé věznění sice umožnilo Pečenému, aby si mohl dělat věci po svém, ale prakticky zastavilo veškerou práci na DEFILÉ na několik měsíců. Další dva členové výrobního štábu, režisér Brichta a asistent režie Makovec, opustili Aktualitu krátce po sobě. Další zpoždění způsobil odchod Elblova nástupce Kučery v dubnu 1943. Konec DEFILÉ přišel se skličujícím neúspěchem speciálu o „svatováclavské tradici v Čechách".[100] Zankl si ho objednal v létě roku 1943 a hotov měl být na den sv. Václava, 28. září. Němci to jednoznačně chápali jako zkoušku. Pečený se bál, aby nepřišel o svůj prestižní projekt, a snažil se proto zapůsobit na své zaměstnance významem projektu, přičemž vyžadoval pozornost k nejjemnějším detailům a nutil je pracovat přes čas. I s pomocí čtyř externích scenáristů však svatováclavské vydání nebylo včas hotovo. DEFILÉ zůstalo nenarozeným dítětem.

Krátké filmy

Aktualita již od začátku v roce 1937 vyráběla kromě týdeníků i krátké filmy. Jednalo se především o kulturně-folkloristické filmy zobrazující malebnou krásu českých měst a regionů, lokálních tradic, bohatství muzeí a kostelů atd. Když začala okupace, společnost měla několik takových filmů v různých fázích realizace, např. DOUDLEBSKO, TELČ, JARO NA MORAVSKÉM SLOVÁCKU, JEN VE ZPĚVU A THEODORIK. Některé z těchto filmů měly blízko k dokončení, jiné již byly dokončeny. V nové situaci však trvalo dlouho, než byly skutečně uvedeny. Zaprvé, všechny předprotektorátní filmy byly zablokovány a čekaly na vytvoření německého cenzurního orgánu. A poté, když byla v listopadu 1940 konečně ustavena Filmprüfstelle, nacističtí cenzoři požadovali změny dokonce i v případě nepolitických filmů – ty většinou sestávaly z odstranění příliš zjevných výrazů české národní hrdosti.

100) Nacistická propaganda v protektorátu zneužívala světce, který v 10. století prosazoval spojení českých zemí a Východofranské říše jako symbol sbližování Čechů a Němců.

V těchto raných dnech plnila Aktualita nařízení stále ještě neochotně. Také finanční situace byla v roce 1940 tak špatná, že si nemohla dovolit tyto filmy dokončit ani přestříhat. Následkem toho zůstávaly v regálu.

Výroba krátkých filmů v Aktualitě však nebyla nikdy zastavena úplně a když se finanční situace po roce 1941 zlepšila, pokračovala s novou energií. Vedle německé předběžné cenzury sílil tlak Zanklova úřadu na to, aby byly do filmů zařazovány určité obrazy a věty, které měly propagovat nový režim. Za daných okolností nemohla Aktualita dělat nic jiného, než vyrábět krátké filmy tak neutrální, jak to jen šlo. Filmy vyrobené před rokem 1942 byly skutečně relativně prosté propagandy. Názvy svědčí o jejich nevinné povaze: REPORTÁŽ Z PRAŽSKÉ UNIVERSITNÍ KNIHOVNY, STRAHOV, STRAKONICE, SLEPCI, LIDÉ V BÍLÉM (o zdravotní péči), RADOST ZE ŽIVOTA atd.[101]

Po roce 1942 však nastala nová situace. Jak již bylo řečeno, nacistická propaganda začala po Stalingradu požadovat výrobu filmů s mírumilovnými obrazy každodenního života pod německou vládou. V rámci této nové politiky se předválečné folkloristické filmy Aktuality staly náhle opět přijatelnými. Pečený byl nyní mnohem ochotnější přijmout tu a tam malé změny a měl již také dost peněz na to, aby je provedl. Filmy v regálu byly jeden po druhém oprášeny, schváleny cenzorem a poslány do oběhu. Šlo o další znak rostoucího oportunismu Pečeného.

Odtud byl jen krok k přijetí otevřené nacistické propagandy. Aktualita tak již vlastně učinila. V létě roku 1942 zorganizovala v rámci kampaně na kolonizaci dobytých ruských území protektorátní vláda výpravu českých dělníků a rolníků na Ukrajinu vedenou Emmanuelem Moravcem, českým quislingem a ministrem školství a lidové osvěty. Aktualita dostala přímé rozkazy od Zankla, aby výpravu doprovodila a natočila o ní reportáž. Kameraman a režisér Kučera a asistent Josef Franěk se připojili k výpravě do Ruska, materiál, se kterým se vrátili, však měl četné mezery. K Pečeného a Kučerově zklamání se tak dokončování filmu táhlo mnoho měsíců kvůli neshodám ohledně scénáře a montáže, kvůli neschopnosti dohodnout se na textu komentáře, technickým problémům s mapami a dalšími výrobními zdrženími. Když byl film v roce 1944 dokončen, Rudá armáda znovu dobyla Ukrajinu a propagandistický slogan „životní prostor na východě" už nebyl použitelný. UKRAJINA nebyla nikdy uvedena. Němci byli tak roztrpčeni nezdarem projektu, do něhož bylo investováno 50 tisíc korun (5000 říšských marek), že dokonce zahájili vyšetřování ve snaze nalézt viníka. Vina byla přisouzena samotné expedici – byla špatně zorganizovaná a nabídla málo „příležitostí pro filmaře" – a nikoliv Aktualitě. Ta naopak udělala všechno pro to, aby zachránila, co se dalo. Za neúspěch nenesla žádnou vinu.[102]

---

101) Viz např. Leták s výpisem krátkých filmů Aktuality promítaných v kině „America", Praha, 23. června 1939. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-114h. S výjimkou REPORTÁŽE Z PRAŽSKÉ UNIVERSITNÍ KNIHOVNY JSOU UVEDENÉ TITULY PŘEVZATY Z MOJE ČINNOST..., SOAP, FOND MLS LS 521/48, KART. 812, I-62. NÁZEV „STRAHOV" PRAVDĚPODOBNĚ ODKAZUJE K FILMU KRÁLOVSKÁ KANONIE STRAHOVSKÁ nebo k příspěvku v DEFILÉ č. 3 z roku 1940 o freskách ve strahovském klášteře, „Strakonice" zřejmě odkazují ke snímku VE STÍNU STRAKONICKÉHO HRADU, „Slepci" k filmu VĚČNÁ TMA a „Muži v bílém" k filmu LIDÉ V BÍLÉM DOOPRAVDY.

102) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 39–41; Komentář k filmu Ukrajina. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II 19-20; Svědectví Jana Kučery, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-118–133. K Moravcovi a výpravě na Ukrajinu viz D. B r a n d e s , c. d., s. 345. AKTUALITA o odjezdu na výpravu referovala ve vydání z 16. října 1942 (1942/č. 42).

Na konci roku 1942 požádal Zankl Pečeného, aby v rámci nové propagandistické linie natočil sérii kulturních filmů o Čechách a Moravě. Pečený po příležitosti skočil a naplánoval velmi ambiciózní program o 24 epizodách s názvy jako Česká vesnice, Profil českých měst, Česká krajina atd. Dohromady by podaly přehled české kultury, jak sám řekl, „encyklopedické šíře". Jako poradce pro sérii najal významného vědce Dr. Jana Suchardu. 14. dubna předložil Pečený svůj plán Zanklovi. I když se Zankl trochu obával rozsáhlosti projektu, pověřil Pečeného, aby začal s výrobou série. Během celého roku 1943 Sucharda cestoval protektorátem, zkoumal, filmoval a utrácel desítky tisíc korun. Byly napsány a schváleny Zanklem detailní scénáře. Aktualita však přecenila své možnosti. Úkol byl pro středně velkou společnost jednoduše příliš velký a příliš ambiciózní. I když práce na sérii neustala, celý projekt uvázl někdy během roku 1944, aniž byla dokončena jediná epizoda.

Stejný problém pravděpodobně stál za koncem dalšího krátkého propagandistického filmu. V roce 1943 oslovila centralizovaná pronacistická zaměstnanecká organizace NOUZ Aktualitu s tím, aby zachytila její způsob fungování a aktivity. Pečený pověření podpořené Zanklovým úřadem přijal a evidentně zamýšlel vytvořit film špičkové kvality. Avšak scénář dodaný propagandistickým oddělením NOUZ byl tak špatný, že Pečený byl nucen dočasně stáhnout Dr. Suchardu z práce na 24 dílné sérii a nechal ho scénář kompletně přepsat. I když výroba filmu o odborové organizaci pokračovala déle než rok, Pečený nebyl schopen s ní pohnout. Samotný film nebyl nikdy dokončen, ale hodně natočeného materiálu se využilo v týdenících Aktuality.

Ne všechny projekty však skončily ztrátově. V roce 1943 Pečený souhlasil s návrhem Deutsche Wochenschau, aby vytvořil jednou za dva měsíce krátký snímek, který by se promítal jako předfilm a byl distribuován v rámci Říše. Byla to lákavá nabídka: Aktualita by dostala za každý z nich 15 tisíc říšských marek (150 tisíc korun) – jak uznal sám Pečený, „platili hodně" – navíc by si zachovala veškerá exploatační práva pro protektorát. Protože však týdeníky a další projekty již tak přesahovaly pracovní možnosti Aktuality, naplnění dohody se zdálo být opravdu problematické. Pečený nalezl snadný a dokonce výhodnější způsob, jak dohodě dostát: první vydání obsahující dva snímky – Voraři na Vltavě a Lidové umění na Slovácku – bylo celé sestaveno ze staršího materiálu a měřilo pouhých 300 metrů (10 minut). Pečený za ně přesto dostal zaplaceno 50 tisíc korun.

V listopadu 1944 se Aktualita zapojila do projektu ČLPB, jehož cílem bylo uvést film Rudá mlha. Vulgární dílo protisovětské propagandy vzniklo původně ve francouzské produkci a do protektorátu ho dostal jistý Dr. Bádal z ČLPB. Film již přišel z Paříže hotový a Aktualita měla podle smlouvy jen nadabovat komentář. Protože nikdo z komentátorů Aktuality nebyl ochoten doprovod namluvit, Pečený musel požádat Kuratorium, aby mu nějakého dodalo. ČLPB nakonec Rudou mlhu uvedla v lednu 1945.[103]

Aktualita byla tedy prací zavalena a nevyhnutelně musela určité projekty odmítat. Její možnosti byly omezené. Filmovému historikovi, který chce porozumět pozici a politice

103) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 43–44; Protokol sepsaný s Jaroslavem Čechurou, Praha, 27. června 1942. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-21; Svědectví Čeňka Zahradníčka, Praha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-126.

filmově-výrobní společnosti v dané době, může jako zdroj informací posloužit to, co společnost *vyrobila*, stejně jako to, co *nevyrobila* nebo *přestala vyrábět*. Takový přístup je ještě přínosnější při srovnání s produkcí jiných společností ve stejném časovém období. Před válkou vyráběla Aktualita, podobně jako většina produkčních společností, reklamní filmy. Výroba reklam byla jedním ze způsobů, jak kompenzovat strukturální ztráty způsobené výrobou týdeníků a krátkých filmů. Aktualita uzavírala smlouvy s různými obchodními společnostmi a podniky. V tom se nelišila od jiných výrobců non-fikčních filmů.

Během okupace se však ostatní filmové společnosti, například Lehovec, Unionfilm či Propagafilm, nechtěly zaplést do propagandy, a proto začaly vyrábět reklamní filmy nebo omezily svou výrobu výhradně na ně. Aktualita naopak při volbě priorit ustoupila z tohoto segmentu trhu a po roce 1939 nevyrobila jediný reklamní film (kromě jednoho či dvou pro své dlouhodobé zákazníky Svaz spořitelen a Philips). Zatímco se tedy ostatní společnosti snažily vyhnout příkazům k výrobě politických filmů na základě výmluvy, že jsou příliš zaměstnány produkcí reklam, Aktualita se na ně naopak zaměřila. Tyto filmy byly stejně výnosné, ne-li výnosnější, a – přinejmenším do roku 1942 – potenciálně daleko výhodnější z hlediska prestiže, moci a politického vlivu.

Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet

V prosinci1943 byla Aktualita zapojena do tajného projektu, který ukazuje, jak dalece Němci společnosti důvěřovali. SS-Sturmbannführer (major SS) Hans Günther, vedoucí pražského Zentralamt für die Regelung der Judenfrage (Ústředního úřadu pro řešení židovské otázky), vydal rozkaz, který pověřoval společnost poskytnutím kamerového štábu a technického zařízení na film o židovském ghettu v Terezíně. Tato malá pevnost 60 km severně od Prahy sloužila jako „modelové ghetto", výkladní skříň propagandy, jejímž prostřednictvím klamali nacisté vnější svět ohledně toho, co se skutečně děje Židům v Evropě. Byť Günther nepřiznal, že se za filmem skrývá velký propagandistický plán, ani skutečnou povahu Terezína (který byl přeplněný a smrtící, šlo vlastně o sběrné středisko a zastávku na cestě do Osvětimi), velice zřetelně dal najevo, že film ukáže ghetto v pozitivním světle.

Štáb, který se vydal do Terezína, sestával ze samotného Pečeného, z kameramanů Josefa Čepeláka (kterého druhý den nahradil Čeněk Zahradníček) a Ivana Friče, zvukařů Jaroslava Sechury a Josefa Fraňka a řidiče dodávky s vybavením Leo Chodila. Před odjezdem Günther všechny přinutil k tomu, aby podepsali slib mlčenlivosti. Nikdo nesměl prozradit nic z toho, co viděl nebo dělal v ghettu, ani vynášet zprávy od vězňů. Jakákoliv nediskrétnost by měla za následek tvrdou odplatu vůči členům štábu nebo jejich rodinám.

Aktualita začala s prací na filmu 20. ledna 1944, kdy natočila příjezd vlakového transportu z Holandska. Podle rozkazů SS však bylo natáčení po jediném dni přerušeno, aby se počkalo na atraktivnější letní počasí.

Štáb se do Terezína vrátil 16. srpna 1944. Tou dobou bylo kvůli natáčení zmobilizováno celé ghetto. Byl ustanoven židovský výrobní štáb, který měl napsat scénář, naplánovat

natáčení a připravit scény. Stovky vězňů byly povolány, aby sloužily jako kompars nebo zahrály konkrétní role.
I když se podmínky v ghettu hodně zlepšily oproti temným dnům na konci roku 1942, kdy byla úmrtnost v táboře nejvyšší, Terezín byl stále zdraví nebezpečným místem. Pracovníci Aktuality byli vyděšeni tím, co viděli v zákulisí: přelidněnost, hladovění, utrpení, zjevně nucená práce na pracovištích. Nic z toho však nebylo zaznamenáno ve scénách natočených pro film.
I když SS určila vězně z ghetta, Kurta Gerrona – berlínského Žida a uznávaného předválečného herce a režiséra – aby film režíroval, po jedenácti dnech, zhruba v polovině natáčení, Pečený o své vůli režii převzal a Gerrona degradoval do pozice asistenta režie. Výsledný film byl tedy stejně tak jeho výtvorem jako Gerronovým.
Natáčení skončilo 11. září 1944. Film střihal Ivan Frič v kanceláři Aktuality pod bedlivým dohledem SS. Postprodukce se táhla měsíce a film byl dokončen až v březnu 1945. Nesl název THERESIENSTADT: EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET a před koncem války byl promítán jen čtyřikrát. Jde o jeden z nejproradnějších propagandistických filmů vyrobených Třetí říší.[104]

Aktualita prohlášena za „válečně důležitou" (1944)

Pro Pečeného nebyla okupace výmluvou k otálení nebo snižování kvality práce. Byl vždy pyšný na vysoké profesionální standardy své společnosti a dohlédl na to, aby byly úzkostlivě dodržovány i v nové situaci. Jak sám řekl: „Požadoval jsem [...] v redakci, administrativě, účtárně i v půjčovně bezvadné úřadování po všech stránkách, ve složce technické zase úzkostlivě přesnou a dokonalou práci na týdeníku," přičemž dodal pro vysvětlení: „Jest v mé povaze, že jsem nesmiřitelným nepřítelem každé povrchnosti [...] a lajdáctví."[105]
Byl také hrdý na reputaci, kterou si Aktualita získala za přesnost. Termíny výroby byly pro něj svaté. Data dodání dohodnutá se zákazníkem musela být dodržena. Pečený neviděl důvod tento postoj v době okupace měnit. I když byl termín předepsán cizím utlačovatelem, i když byly partneři společnosti němečtí nacisté, zboží muselo být dodáno včas.
Velké rozšíření filmové výroby mezi lety 1941 a 1944 však způsobilo problémy. Aktualitě se dařilo udržet svou nejdůležitější činnost – pravidelnou výrobu týdeníků –, ale s plány ostatních projektů se dostala do problémů. Když se objem práce zvětšoval, Pečený své zaměstnance k jejich nevoli nabádal k ještě většímu úsilí a vyžadoval po nich větší výkonnost a vyšší pracovní tempo. V roce 1944 oficiálně prodloužil pracovní týden ze

104) Viz Karel M a r g r y, "Theresienstadt" (1944–1945): The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 12, 1992, č. 2, s. 145–162, česky: K. M a r g r y, *Nacistický propagandistický film o Terezíně*. In: *Terezín v konečném řešení židovské otázky*. Praha: Logos 1992, s. 208–224.
105) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 59.

45 na 55 hodin (i když je nutno přiznat, že ČMFÚ stanovilo pracovní týden ještě delší – na 60 hodin). Přesto se hromadily nedodělané práce.

Jediným způsobem, jak tuto situaci vyřešit, bylo zaměstnat více pracovníků. To byl ale problém. Místo aby Pečený v letech 1941–1943 zaměstnance najímal, přicházel o ně. Některým musel dát výpověď kvůli židovskému původu, protože ho k tomu nutila protižidovská opatření, několik bylo propuštěno z jiných příčin, ostatní odešli sami kvůli nespokojenosti nebo osobním důvodům,[106] Elbl byl uvězněn, Kučera odešel ze zdravotních důvodů.

Navíc hrozilo, že německá opatření po roce 1943 práci Aktuality ještě více zkomplikují. Mohla společnost postihnout ve dvou ohledech: zaměstnanci, kteří nebyli naprosto nezbytní pro výrobu, mohli být povoláni jako pracovní síla do Německa. Když musela německá propaganda hledat ve svých vlastních řadách lidi, které bylo možno odvést do armády, Berlín se snažil tyto ztráty nahrazovat zaměstnanci jiných národností. Kameraman Ivan Frič byl například vyzván k tomu, aby nastoupil do neutrálního Španělska na pozici německého pracovníka Propaganda-Kompanien, který by mohl vykonávat mnohem důležitější filmařskou práci na východní frontě.[107]

Pečený se snažil všemi dostupnými prostředky – vyjednáváním, žádostmi, dokonce i podvody – minimalizovat ztráty, v rámci čehož zachránil mnohé členy štábu před deportací. V roce 1943 například úspěšně jednal s úřadem práce ohledně tří děvčat zaměstnaných u něj – Evy Hrobské, Jilky Gootschierové a Maji Svaté, – všechny ročník 1924, které byly povolány na práci v Německu. Při jiné příležitosti s Lamplovou pomocí zachránil z rukou pracovního úřadu jednoho ze studentů zaměstnaných na částečný úvazek, P. Prokopa, který již obdržel příkaz k vycestování a následujícího rána měl odjet do Drážďan

Nejlepší ochranou proti dalšímu odchodu pracovní síly bylo nechat společnost prohlásit za *kriegswichtig* – válečně důležitou. V samotném Německu byla Goebbelsem týdeníková společnost prohlášena *kriegswichtig* a Pečený prostřednictvím Lampla a ČMFÚ zajistil stejný status i pro svou firmu. Úřady přesvědčil, že nemůže obětovat žádného zaměstnance a úspěšně dostal mnoho členů svého štábu na oficiální seznam „členů, kteří jsou k dispozici pouze pro výrobu filmů a nepostradatelní" – což názorně dokládalo, jak byla Aktualita pro Němce a jejich filmovou propagandu důležitá.[108]

---

106) Na konci roku 1941 byl např. Václav Berdych, technický zaměstnanec archivu, zatčen gestapem spolu se svou ženou kvůli podezření z komunismu a aktivního komunistického odporu. Pečený ho za týden dostal ven z vazby pro nedostatek důkazů. O pár týdnů později vyvolal Berdych s cílem věnovat se plně podzemní činnosti, aniž by o tom spravil Pečeného, v kanceláři záměrně scénu a nechal se na místě vyhodit. O nějaký čas později byl chycen a odsouzen a měl strávit tři a půl roku v Mauthausenu. Moje činnost... SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 61; Svědectví Václava Berdycha, 28. února 1947. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-125.

107) Rozhovor s Fričem, 13. listopadu 1989.

108) Verzeichnis der Filmschaffenden, říjen 1944. NA, fond ÚŘP, 1773. Seznam odhaluje dokonce ještě více: ukazuje, že z celého protektorátního filmového průmyslu, včetně rozsáhlých Barrandovských ateliérů, získalo tuto výsadu jen 16 kameramanů, 17 zvukařů a 38 asistentů ve všech oblastech. Ještě jedno srovnání: v září 1944 byla již Deutsche Wochenschau v Německu zredukována na tři zvukaře, 12 střihačů s osmi asistenty, 1 redaktora a vedoucího úředníka – celý štáb se skládal jen ze 46 lidí. Seznam pracovníků, 5. září 1944. BA, R-109 II/67.

Finanční výsledky

Z obchodního a finančního hlediska byla doba protektorátu pro Aktualitu zlatým dolem. Objem obchodu se během okupace závratně zvětšil, a to šestinásobně ze 3 milionů korun v letech 1939–1940 na odhadovaných 18 milionů v letech 1944–1945.[109]

Mezi lety 1939 a 1945 příjem Aktuality giganticky vzrostl. Zatímco celkové příjmy v účetním roce 1939–1940 mírně přesáhly 2,5 milionu korun, příjmy společnosti za samotné první čtyři měsíce roku 1945 již dosahovaly 7,5 milionu korun – což bylo proporcionálně devětkrát tolik.[110]

Tento růst tržeb způsobila kombinace šesti okolností. První dvě z nich byly legislativní. V roce 1941 zavedlo ČMFÚ jednotné ceny vstupenek pro všechna kina v Čechách a na Moravě, odstupňované na základě velikosti města a novosti filmového představení. To obecně zvedlo příjmy z filmových představení.[111] Nový zákon také zjednodušil poplatky za půjčování, takže majitelé kin platili distributorům týdeníků, jakým byla i Aktualita, 3 procenta tržeb kina. Tento jednotný systém přinesl větší příjmy než diferencovaný systém používaný do té doby.[112] Navíc větší počet kopií AKTUALITY v oběhu sám o sobě přinesl společnosti větší tržby. S tím související růst aktuálnosti ještě více zvedl ceny vstupenek a prostřednictvím 3procentního opatření rostly Aktualitě tržby. Pátou okolností byl velký nárůst návštěvnosti po roce 1939. Tento fenomén bylo možno zaznamenat v době války po celé Evropě a protektorát nebyl v tomto ohledu výjimkou.

Více diváků, více kopií, větší aktuálnost, vyšší ceny vstupenek, vyšší procenta – díky tomu všemu příjmy Aktuality prudce vzrostly. Kromě toho tu byly početné zakázky na filmy ze strany německých a jiných úřadů během okupace, a ty byly prováděny v podstatně vyšších cenových relacích, než bylo obvyklé před válkou, a společnost z nich měla velmi dobrý výdělek.

Současně vzrostly i výdaje a výrobní náklady Aktuality, ale mnohem pomalejším tempem. Souhrnné náklady na výrobu týdeníků za účetní rok 1939–1940 například činily

109) Účetnictví Aktuality 1940–1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-140. Účty za rok 1940 udávají za období 1. srpna – 30. června (11 měsíců) částku 2.961.456; za rok 1945 pak částku 6.042.470 – ta však musí být vynásobena třemi, aby bylo možné srovnání, protože pokrývá jen první čtyři měsíce (1. leden až 8. květen) tohoto roku.

110) Účetnictví Aktuality 1940–1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-140. Příjem Aktuality se zvýšil následovně:

Příjem Aktuality:	1. 8. 1939 – 30. 6. 1940	1. 1. – 8. 5. 1945
– tržby z půjčovného týdeníků:	1.984.095 korun	
– tržby z půjčovného jiných filmů:	34.970 korun	(nespecifikováno)
– výdělky z ostatní produkce:	47.907,15 korun	
	+	
Celkem:	2.066.972,15 korun	5.914.666,50 korun
Další příjem:	48.742,75 korun	97.577,40 korun
Očekávaný příjem:	411.794,70 korun	1.531.579.40 korun
Celkový součet:	2.527.509,60 korun	7.543.823,30 korun

111) J. H a v e l k a , *Filmové hospodářství 1941*..., s. 10.

112) Moje činnost..., SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, I-62, s. 30. Stejný zákon byl zaveden v Německu již v srpnu 1938. Viz Welch, in Short, *Film and Radio Propaganda*, s. 204.

zhruba 1,3 milionu korun. Do roku 1945 vzrostly pouze na odhadovaných 4,1 milionů korun. Za stejnou dobu se ztrojnásobily i celkové výdaje společnosti (včetně mezd): ze zhruba 1 milionu na odhadovaných 3,3 milionu korun.[113] Výdaje tedy mezi lety 1939 a 1945 vzrostly třikrát. To je sice významný nárůst, ale je třeba brát v úvahu, že příjmy vzrostly devítinásobně.

Aktualitu samozřejmě občas postihla i horší finanční situace. Tu způsobila např. ztráta slovenského trhu v roce 1940 a ztrátové projekty jako DEFILÉ nebo zmíněná 24dílná série. Dále také neúspěchy filmu z Ukrajiny či filmu o NOUZ – ty však bohatě vynahradily gigantické příjmy z týdeníku, speciálů vyrobených na německou objednávku a dalších projektů.

V důsledku toho všeho prošly finanční vyhlídky Aktuality během pěti let kompletní proměnou. Zatímco na začátku okupace byla společnost podfinancovaná, těžce zadlužená a generovala velké ztráty, v roce 1945 vydělávala ohromné zisky, splatila všechny dluhy a vybudovala si slušnou rezervu 7,7 milionů korun. Účetnictví zkrátka ukazuje, jak byla válečná léta výnosná. V prvním roce byla Aktualita stále ještě v deficitu nějakých 845 tisíc korun. O pět let později stačila za pouhé čtyři měsíce vyrobit zisk přes 2 miliony korun. Když se čistý zisk za rok 1945 rozdělil mezi dva vlastníky, Pečený obdržel jako 85tiprocentní podílník 1.740.275 korun a F. Tietz, který kontroloval 15tiprocentní podíl Deutsche Wochenschau, 307.107 korun.[114]

Karel Pečený se tak velmi slušně zaopatřil.

Závěr

Po válce byl Pečený za své skutky povolán k zodpovědnosti. Argumentoval tím, jak bylo ve všech okupovaných zemích obvyklé, že jen zůstal na své pozici a přijímal práci, do níž by se mohl vložit někdo jiný, kdo by byl více nakloněný novému pořádku. Nebo by také zakázky mohla dělat jiná, ochotnější společnost. Tvrdil dále, že od samého počátku s nacisty spolupracoval jen navenek, ale vnitřně jim odporoval. Jeho snaha získat spo-

113) Účetnictví Aktuality 1940–1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-140. Přesná čísla jsou následující:

Výdaje Aktuality	1. 8. 1939 – 30. 6. 1940	1. 1. – 8. 5. 1945
– výrobní náklady na týdeníky:	1.339.386,05 korun	1.371.557,30 korun
– výrobní náklady na další filmy:	32.729,25 korun	143.387,- korun
	+	+
Celkové výrobní náklady:	1.372.115,30 korun	1.514.944,30 korun
Všeobecné výdaje:	1.053.643,05 korun	1.123.436,70 korun

Čísla za rok 1945 byla pro srovnání ztrojnásobena.

114) Účetnictví Aktuality 1940–1945. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-140. Rezervy pro rok 1945 sestávaly z: téměř 4,7 milionu korun v dlouhodobých investicích; přes 1,6 milionu ve „fondu daňových rezerv"; přes 827 tisíc korun ve „fondu obecných rezerv"; a přes 529 tisíc ve „fondu daňových rezerv z příjmu". Na konci roku 1945 měla Aktualita na účtu 3.952.735,80 korun. Úrok za rok 1945 k tomu přidával 30.226,10 korun.

lečnost do plného vlastnictví, samozvaný nástup na pozici šéfredaktora, boj proti nucenému nasazení zaměstnanců Aktuality, to vše by mělo být vnímáno z této perspektivy. Každá neúspěšná výroba a každý zdržovaný projekt byly navíc způsobeny jeho „tajnou sabotáží": předstíral snahu, ale ve skutečnosti blokoval tolik věcí, kolik jen mohl. Tato promyšlená strategie byla po celých šest let jeho velkým osobním tajemstvím. Z bezpečnostních důvodů neinformoval o svém tajném rozhodnutí nikoho, s výjimkou ministra Eliáše, přičemž si byl předem jistý, že na základě posouzení výhradně jeho slov a jednání navenek ho vlastní zaměstnanci a kdokoliv jiný zkritizuje a odsoudí.
Naše zkoumání Pečeného skutků a jednání a analýza válečných týdeníků Aktuality a další produkce nás však nutí vyvodit jiné závěry:

- mezi lety 1939 a 1944 se Karel Pečený kombinací oportunismu, ctižádosti a ideologické identifikace propadl hluboko do politické kolaborace;
- ať už měl jakékoliv další motivy k přijetí, zastavení, blokování nebo odmítnutí dané práce nebo projektu, jeho obchodní zájmy nikdy nebyly v pozadí – z výsledné analýzy plyne, že si vždycky zajistil nebo se pokusil zajistit si dobrý výdělek a maximalizovat zisk;
- pod Pečeného ochabujícím vedením Aktualita za pět let zdegenerovala z buržoazně-demokratické společnosti vyrábějící týdeníky s kořeny v českém republikánství do poddajného a poslušného nástroje totalitní propagandy;
- v létě 1944 již nacistické orgány v protektorátu považovaly Aktualitu za „politicky spolehlivou" společnost, které mohou být bezpečně svěřeny tajné filmové projekty.

Dne 5. března 1944 zaslal zástupce říšského protektora K. H. Frank Pečenému blahopřejný dopis k 45. narozeninám, v němž chválil veškerou jeho filmovou práci za posledních pět let. Pečený hbitě odpověděl:

> Veleváženy pane státní ministře!
>
> Přijměte prosím mé nejsrdečnější poděkování za přání k mým narozeninám. Radost, kterou jste mi touto poctou poskytl, byla skutečně velká a bezprostřední. Zásluhy, o nichž v dopise píšete, považuji a budu považovat i v budoucnu prostě za důsledek radostného plnění povinností s nejlepším svědomím. Při této příležitosti si dovoluji vyjádřit poděkování za Vaši vytrvalou podporu mé práce a svou skutečnou náklonnost.
> Podepsán,
> Karel Pečený[115]

Přeložil Jan Hanzlík

115) Dopis Pečeného K. H. Frankovi, Praha, 7. března 1944. SOAP, fond MLS LS 521/48, kart. 812, II-72.

Z anglického originálu: Karel M a r g r y, Newsreels in Nazi-occupied Czechoslovakia: Karel Peceny and his newsreel company Aktualita. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24, 2004, č. 1, s. 69–117.

Citované filmy:

Královská kanonie strahovská (Jindřich Brichta, Petr Klen, 1941), *Lidé v bílém doopravdy* (Jindřich Brichta, 1941), *Radost ze života* (Jindřich Brichta, 1940), *Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebeit* (Terezín: Dokumentární film o židovském přesídlení, Kurt Gerron, Karel Pečený, 1945), *Ve stínu strakonického hradu* (Jan Kučera, 1940), *Věčná tma* (Petr Klen, Jindřich Brichta, 1940).

Poznámka o autorovi:

Karel Margry (1957) vystudoval moderní dějiny na univerzitě v Utrechtu. Je redaktorem čtvrtletníku *After the Battle*, který se zaměřuje na všechny aspekty druhé světové války. Jako historik měl na starosti Muzeum nizozemského odporu v Amsterodamu. Hlavním předmětem jeho zájmu jsou nacistické (propagandistické) filmy o ghettu v koncentračním táboře Terezín, o kterém široce publikoval a přednášel. Jeho další publikace zahrnují tři knihy o vojenských operacích v Nizozemí – *Osvobození Eindhovenu* (1982),[116] *Říjen 1944: Operace Market-Garden* (1982)[117] a *Operace Market-Garden tehdy a nyní* (2002),[118] průvodce po bojištích první světové války a mnoho článků o vojenské historii druhé světové války, Třetí říši, dějinách holocaustu a dějinách protinacistického odporu v Evropě. Natočil tři dokumentární filmy: The Battle of Den Bosch (1984), Ghetto Theresienstadt – Deception and Reality (1997) a Westerbork Camp 1939–1945 (1999).

(Adresa: Kapeldwarsweg 27, 3566 MP Utrecht, The Netherlands;
kmargry@casema.nl)

116) Karel M a r g r y, *De bevrijding van Eindhoven*. Eindhoven: Lecturis 1982.

117) Karel M a r g r y – Alexander K o r t h a l s A l t e s, *September 1994. Operation Market Garden*. Weesp: Fibula-van Dishoeck 1984.

118) Karel M a r g r y, *Operation Market-Garden. Then and Now*. London: Battle of Britain Prints International 2002.

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Články k tématu

OBĚŤ VE STÁTNÍM ZÁJMU

Kulturně-propagační dodatek a filmová politika 30. let

Lucie Česálková

„Žádá-li se od jedné složky státu (půjčoven) oběť ve státním zájmu,
musí ji přinést i složka druhá (kina),
najmě když se nemůže mluvit o obětech velkých.“
Rudolf Průša o distribuci a předvádění
kulturně-propagačních dodatků, 1937[1]

Dějiny českého nonfikčního a dokumentárního filmu mají jen málo podrobněji zpracovaných kapitol, přičemž o době předválečné jsme dosud měli možnost se dozvědět ještě méně než o jakékoli z etap následujících. Je tomu tak i pro nedostupnost písemných a audiovizuálních pramenů, z nichž mnohé se v této době teprve zpracovávají a jsou postupně zpřístupňovány badatelům.

Pokud se však na český nonfikční a dokumentární film před rokem 1945 upozorňuje, pak s důrazem na třicátá léta a nejčastěji na skutečnost, že si v tomto období stát, ale i jiné instituce začaly zřetelněji uvědomovat, že film je možné využít mimo jiné i jako nástroj propagandy či propagace, a tento jeho potenciál se pokoušely také využít. O poznání vztahu státu a nonfikčního filmu bylo dosud nejobsáhleji pojednáno v pracích Pavla Zemana, pojatých jako úvody k edicím archivních materiálů o týdeníku AKTUALITA a vztahu státu a filmové propagandy ve třicátých letech.[2] Zeman se v nich věnuje zejména otázkám státní filmové propagandy a všímá si, jak byly státní zájmy prosazovány v oblasti filmového zpravodajství (ČESKOSLOVENSKÝ FILMOVÝ TÝDENÍK, AKTUALITA)[3] a částečně i v rámci produkce armádních filmů Vojenského technického ústavu, spadajícího pod Ministerstvo národní obrany (MNO). Zájem státu o nonfikční tvorbu se ovšem ve třicátých letech neprojevoval pouze v propagandistické linii. Důležitým se v tomto ohledu stalo především působení Filmového poradního sboru (FPS) při Ministerstvu průmyslu a obchodu (MPOŽ), který rozhodoval mimo jiné i o tom, kterým snímkům (hraným i ne-

1) Zápis ze 123. schůze Filmového poradního sboru (FPS), 30. 9. 1937. Národní archiv (NA), Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností (MPOŽ), k. 2346.

2) Pavel Z e m a n, Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku II. světové války. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 67–89. Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Iluminace* 11, 1999, č. 1, s. 85–88.

3) Vztahu státu k filmové propagandě se věnuje například Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Iluminace* 11, 1999, č. 1, s. 85–88. Dále též Antonín N a v r á t i l, *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU 2002.

hraným) bude z registračního fondu přidělena podpora na výrobu. Pavel Zeman shrnuje význam Filmového poradního sboru ve vztahu k nonfikční, respektive dokumentární tvorbě do tvrzení, že:

> Aktivity FPS na poli dokumentárního filmu zůstaly omezeny pouze na činnost komise pro kulturněpropagační dodatky (krátké filmy), která pouze schvalovala předložené výrobní náměty, v nichž převažovaly přírodní a turisticko-propagační snímky, a rozhodovala o přidělení finanční podpory na jejich výrobu.[4]

V této studii bych se naopak ráda zaměřila právě na koordinaci činnosti v oblasti kulturně-propagační tvorby ze strany Filmového poradního sboru.
Vznik Filmového poradního sboru v roce 1934 bývá chápán jako jeden z klíčových mezníků organizace filmového oboru v předválečném období. Nejen podle jednoho z jeho členů, Jindřicha Elbla, začala být v souvislosti s FPS „[...] čs. filmová politika [...] úplnou a účinnou, i když nebyla opřena o žádné moderní zákonodárství. [...] Výroba ozdravěla, stala se schopnější soutěže a méně závislou na cizích filmech."[5] I z historického odstupu se činnost Filmového poradního sboru spojuje v prvé řadě se vzestupem umělecké kvality filmů, oslabením vlivu soukromých podnikatelských zájmů ve filmovém oboru, s podporou kulturně-filmových institucí typu filmové školy či filmového archivu, a celkově bývá ztotožňována s přípravou podloží pro zestátnění československé kinematografie.[6] Kvalitativní posun pak bývá připisován účasti členů Československé filmové společnosti, jmenovitě Vladislava Vančury, Františka Papouška a Josefa Tomana, s nimiž se finančně motivovaným tlakům snažili vzdorovat ještě zástupce Ministerstva školství a národní osvěty Jan Hejman a zástupce Ministerstva zahraničí Jindřich Elbl.[7]
Tato obecná shrnutí ovšem do značné míry zakrývají motivace dílčích rozporů a názorové roztříštěnosti Filmového poradního sboru i to, nakolik byla jeho dramaturgická koncepce ucelená. Cenným dokladem vzájemné diplomatické komunikace mezi jednotlivými složkami československého filmového hospodářství při FPS jsou zápisy z jednotlivých jeho schůzí. Ty podávají konkrétní zprávy o rozhodování Filmového poradního sboru a odrážejí konflikty mezi dovozci, výrobci, půjčovnami a kiny, ale i zájmové lobby dílčích ministerstev i filmových společností. V perspektivě jednotlivých jednání se etapa fungování Filmového poradního sboru neukazuje zdaleka tak ucelenou, jak bývá historiky reflektována – jejím prostřednictvím se naopak rozkrývá spektrum rozporuplných názorů, kompromisů a paradoxních rozhodnutí, která mohou mnohé z tradovaných přesvědčení o tendencích filmové politiky ve třicátých letech problematizovat. Zde se budu soustředit především na to, jak se Filmový poradní sbor vyjadřoval k nonfikčnímu filmu

4) Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Iluminace* 11, 1999, č. 1, s. 86.
5) Jindřich E l b l, Patnáct let filmové politiky 1933–1948. Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, č. 7, s. 340–345.
6) Vedle J. Elbla, c. d., srov. též Luboš B a r t o š e k, Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let. In: Marián M i k o l a (ed.), *Mnohotvárnosť dramatického umenia*. Bratislava: Obzor 1976, s. 326–341. Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan K l i m e š (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 42–43. Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: SPN 1964.
7) L. B a r t o š e k, c. d., s. 332.

a jak svým rozhodováním ovlivňoval dobové pojetí jeho funkce a významu. Práce Filmového poradního sboru se spíše než na státní propagandu soustředila na usměrňování výrobní dramaturgie domácích propagačních filmů, které měly podle státu reprezentativní potenciál. Záměry Filmového poradního sboru ukazují, že stát přikládal určitý význam nejen filmové propagandě, ale také propagaci a šíření informací prostřednictvím filmu, a že se tyto oblasti snažil usměrňovat i podporovat.[8]

Právě formy státní propagace domácí kultury, průmyslu, zemědělství atp. a specifickou kategorii kulturně-propagačního filmu, jak ji stanovil a jak ji ve svých vyhláškách a prohlášeních, ale i svou praktickou regulační a subvenční politikou vymezoval Filmový poradní sbor a jemu podřízená Komise pro kulturně-propagační filmy, se pokusím v tomto textu nahlédnout jako specifický příklad přístupu státu k filmové propagaci a šíření informací. Zajímat mě přitom bude v prvé řadě pole zájmových sporů mezi ministerstvy, výrobci, půjčovnami a kinomajiteli, na jehož pozadí ve třicátých letech vznikaly postupně pozměňované směrnice upravující dovoz, výrobu, půjčování a povinné hraní kulturně-propagačních filmů; upozorním ovšem také na to, že dozorčí a podpůrná činnost Filmového poradního sboru ve velké míře ovlivňovala také výslednou podobu filmů, a pokusím se klíčové aspekty této dramaturgické kontroly podrobněji přiblížit. Zajímat se budu také o to, jaké domácí kulturně-propagační filmy se vyskytovaly na českém trhu, jakým způsobem byly distribuovány a zda se hrály v kinech. Současně budu sledovat, kdo z činnosti Filmového poradního sobru nejvíce profitoval a zda to bylo z důvodu vnitřní lobby, a povšimnu si i toho, jaké podnikatelské taktiky vládní nařízení stimulovala a jak se konkrétně promítly do žánrové skladby českého nonfikčního filmu třicátých let. To vše samozřejmě pouze v rámci diskusí, které FPS vedl o nonfikčních filmech.

Fungování Komise pro kulturně-propagační filmy v letech 1936 až 1942

Jako přípravný a pomocný orgán Filmového poradního sboru byla Komise pro řízení výroby a distribuce kulturně-propagačních dodatkových filmů ustavena na 74. schůzi FPS 26. června 1936.[9] Její oficiální stanovy pak byly schváleny 18. března 1937, a to jako stanovy Komise pro kulturně-propagační filmy.[10] Komise pro kulturně-propagační filmy

8) Jak propaganda, tak propagace i šíření informací jsou komunikační procesy, které pracují s didaktickou formou sdělení, podle Serge Moscoviciho je ovšem záměrem propagandy vytváření stereotypů, zatímco propagace se snaží kontrolovat myšlenky kolektivu utvářením postojů; šíření informací pak zprostředkovává názory, aniž by však vybízelo ke konkrétnímu jednání či zaujímání postojů. Moscovici své rozlišení propagandy, propagace a šíření informací jako typů komunikačních procesů, které se liší obsahem, okolnostmi i důsledky sdělení, prezentoval v knize *La psychanalyse, son image, son public*, vydané prvně roku 1961 a v druhém přepracovaném vydání v roce 1976. V tomto textu vycházíme z interpretace jeho teorie v komplexnější studii: Martin B a u e r – George G a s k e l l, Towards a Paradigm for Research on Social Communication. *Journal for the Theory of Social Behaviour* 29, 1999, č. 2, s. 163–186.

9) Zápis ze 74. schůze FPS, 26. 6. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

10) V administrativní dokumentaci je na Komisi pro kulturně-propagační filmy odkazováno velmi často také jako na Dodatkovou komisi, v našem textu ovšem budeme soustavně operovat s termínem Komise pro kulturně-propagační filmy jako s termínem odpovídajícím stanovám. Statut Komise pro kulturně-propagační filmy, 18. 3. 1937. NA, MPOŽ, k. 2756, složka Dodatková komise, č. j. 35020/1937.

začala fungovat hned od června roku 1936, bez ohledu na to, že její stanovy ještě přijaty nebyly. Svou první samostatnou schůzi měla 30. června 1936[11] a jejími členy měli oficiálně být zástupci Ministerstva zahraničí, Ministerstva školství a národní osvěty, oddělení pro cizinecký ruch Ministerstva obchodu, průmyslu a živností, Svazu filmového průmyslu a obchodu, Ústředního svazu kinematografů a Svazu filmové výroby. Podle dochovaných zápisů se však jednání Komise pro kulturně-propagační filmy většinou odehrávala v kroužku užším. Komise se scházela nejčastěji ve složení Jindřich Elbl jako její předseda a současně zástupce Ministerstva zahraničí, Julius Schmitt za Svaz filmového průmyslu a obchodu, Jaroslav Leiser s Emilem Sirotkem za Ústřední svaz kinematografů v ČSR, schůzí se dále účastnil Karel Smrž jako lektor Filmového studia. Jedinou personální změnou ve složení Komise pro kulturně-propagační filmy bylo až do vyhlášení protektorátu v březnu roku 1939 nahrazení zástupce za Svaz filmového průmyslu a obchodu. Vedoucího filmové společnosti Biografia, Julia Schmitta, vystřídal majitel filmové výrobny a půjčovny Beda Hellerfilm, Bedřich Heller. Všichni uvedení členové Komise byli rovněž členy Filmového poradního sboru, a Komise tedy fungovala jako specializovaná sekce v jeho rámci.

Zápisů ze schůzí Komise se ani v Národním archivu, ani v Národním filmovém archivu nedochovalo mnoho, zprávy z jejích jednání však byly tlumočeny na pravidelných schůzích Filmového poradního sboru, který její usnesení schvaloval. Z těchto pramenů je možné rekonstruovat, že klíčovým obdobím činnosti Komise byla etapa od jejího ustavení v červnu roku 1936 do první poloviny roku 1938 a že k výrazné proměně jejího fungování (zejména z personálního hlediska) došlo s březnovými událostmi roku 1939, kdy svá místa opustili někteří její zásadní členové.

Do března 1939 se jako hlavní mluvčí debaty týkající se kulturně-propagačních dodatků projevovali ve Filmovém poradním sboru Jindřich Elbl jako předseda Komise pro kulturně-propagační filmy, Vladimír Wokoun za Ústřední svaz kinematografů v ČSR a Rudolf Průša za Svaz filmového průmyslu a obchodu, aktivně se zapojovali též Miloš Havel (Svaz filmové výroby), Jaroslav Leiser a Emil Sirotek (Ústřední svaz kinematografů v ČSR). Ne všichni tito zástupci se schůzí Filmového poradního sboru účastnili zcela pravidelně, často se naopak vzájemně střídali, jednotlivci ovšem zpravidla neprezentovali názory, jež by v otázkách kulturně-propagačního filmu zásadně vybočovaly z linie dlouhodobě prosazované institucí, jíž byli delegováni. Individuální osobnosti se lišily spíše co do radikality, s níž ve Filmovém poradním sboru vystupovaly: za Ústřední svaz kinematografů v ČSR tak například maximálně nekompromisní postoje v otázkách kulturně-propagačních filmů zastával Vladimír Wokoun, zatímco Emil Sirotek a Jaroslav Leiser volili argumentaci smířlivější. Témata debaty ovšem zůstávala v prvním (před-protektorátním) období v zásadě stejná. Diskutovalo se zejména o výši podpor a o zabezpečení distribuce a předvádění filmů prohlášených za kulturně-propagační.

Podle stanov měla být Komise pro kulturně-propagační filmy svolávána podle potřeby, minimálně však alespoň jednou za měsíc, a měla z pověření Filmového poradního sboru projednávat záležitosti týkající se výroby, distribuce a dovozu kulturně-propagačních filmů. Jejím nejzásadnějším úkolem bylo v tomto ohledu sestavování každoročních výrob-

11) Viz zápis z 98. schůze FPS, 1. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

Povážĺ, hrady a zámky (1936) Foto archiv

ních programů pro kulturně-propagační filmy. Výrobním programem byl míněn seznam preferovaných témat, která mají být v následujícím roce zfilmována. Komise za tímto účelem oslovovala jednotlivá ministerstva, aby podala konkrétní návrhy s náměty, a následně pak tyto náměty zadávala k realizaci jednotlivým filmovým společnostem. Přestože se, jak podrobněji upozorníme dále, výrobní plán ne vždy dařilo odpovídajícím způsobem naplňovat, je zřejmé, že jeho dílčí položky byly v zásadě voleny tak, aby naplňovaly představu o vhodné domácí i zahraniční propagaci Československa. Ještě před ustavením Komise se tak v dobových formulacích hovořilo o tom, že by jejím úkolem mělo být v rámci výrobních plánů koordinovat „zachycení dosud scházejících územních oblastí, významných pro cizinecký ruch, v sezóně letní i zimní, filmové vyjádření toho, co se v jednotlivých oborech státní správy u nás po převratu vykonalo atp.“.[12]
Takto formulovaly úkoly Komise pro kulturně-propagační filmy stanovy. Jaká ovšem byla její reálná kompetenční pozice ve vztahu k Filmovému poradnímu sboru, je otázkou poměrně složitou. Již během prvních dvou let aktivní činnosti se totiž status Komise začal postupně proměňovat z autonomního rozhodovacího orgánu v jednotku s nepříliš zřetelnými pravomocemi. Ačkoli byla Komise roku 1936 ustavena jako svébytný poradní orgán při FPS, byla na řádných schůzích FPS přinejmenším od roku 1938 mnohá z jejích rozhodnutí zpětně přezkoumávána a rozsáhle diskutována. Tak její funkce coby poradního orgánu, jenž předjednává záležitosti týkající se kulturně-propagačních filmů, aby

12) Zápis z 51. schůze FPS, 7. 1. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

nemusely být dlouze řešeny na schůzích FPS, pozbývala na významu. Tato situace se pak na počátku roku 1938 vyhrotila natolik, že Jindřich Elbl jako předseda Komise zvažoval odstoupení z funkce.[13] Ačkoli se tak nestalo, je zřejmé, že již od první půle roku 1938 Komise přestávala fungovat jako autonomní rozhodovací jednotka. Problémy spjaté s kulturně-propagačními filmy byly i nadále projednávány na řádných schůzích FPS, není však zcela jasné, zda se Komise (byť nebyla oficiálně zrušena) scházela i separátně. Korespondence adresovaná Filmovému poradnímu sboru totiž prokazuje, že v průběhu roku 1938 byla existence Komise pro kulturně-propagační filmy spíše záležitostí formální. Svaz výrobců kulturně-propagačních filmů (existující již od roku 1936) se totiž na Komisi opakovaně obracel s výzvou, aby konkretizovala propozice nového výrobního plánu na rok 1938, a to zejména z hlediska požadavků na umělecké a technické zpracování námětů. Z apelů, kterými Josef Vilímek za Svaz výrobců kulturně-propagačních filmů žádal o „opětovné svolání komise", vyplývá, že se v té době Komise již příliš často nescházela. Pravděpodobně pak ani nevydávala jasné pokyny filmovým společnostem, jinak by se totiž Vilímek tak usilovně nedomáhal programového stanoviska – mají-li výrobci při realizaci přihlížet ke školním a kulturně-výchovným účelům, k účelům propagace domácí, nebo k účelům propagace v zahraničí.[14] Nespokojenost s činností Komise dával Svaz výrobců kulturně-propagačních filmů najevo i na veřejnosti. Ve *Filmovém kurýru* například Josef Vilímek Komisi napadal za to, že při rozhodování nápadně straní filmovým společnostem spřízněným s jejími členy. Narážel zde konkrétně na vazbu Jindřicha Elbla na Aktualitu a Karla Pečeného.[15]

Jestliže v prvních letech diskusím o kulturně-propagačních filmech dominoval spor o faktické zabezpečení existence kulturně-propagační tvorby na všech rovinách kinematografického podnikání (od výroby přes distribuci k předvádění filmů v kinech), začala se s rokem 1938 debata zužovat a obecně organizační problémy se začaly pozvolna redukovat na rozhodování v čistě dramaturgické linii. Projednávaly se tedy především žádosti o podporu. Činnost Komise pro kulturně-propagační filmy i témata jejích debat v tomto období samozřejmě neméně zásadně ovlivnily i politické a legislativní změny, které přineslo protektorátní zřízení. V důsledku personálních proměn ve státní správě i z důvodu celkové reorganizace filmového oboru se změnilo také složení Filmového poradního sboru jako celku a namísto otázek suverenity Komise v rámci FPS a jejích úkolů se staly aktuálnějšími problémy statusu instituce FPS jako takové, jejího složení atp.

Z původních členů Komise pro kulturně-propagační filmy ve Filmovém poradním sboru za protektorátu příliš osobností nezůstalo. V březnu 1939 z ministerských služeb odešel Jindřich Elbl, namísto Jana Hermana figuroval ve FPS za MŠNO Jan Chmelař a přeobsazena byla i místa delegovaná jinými ministerstvy. Částečně se ovšem proměnila i forma účasti filmových kruhů ve Filmovém poradním sboru. Filmové ústředí do něj nově delegovalo vždy po 2 až 3 zástupcích ze Svazu filmové výroby, Svazu filmového průmys-

13) Zápis ze 138. schůze FPS, 29. 1. 1938. NA, MPOŽ, k. 2755.

14) Dopis Svazu výrobců kulturně-propagačních filmů Filmovému poradnímu sboru, 1. 2. 1938. NA, MPOŽ, k. 2756, složka Dodatková komise při Filmovém poradním sboru, č.j. 136/38. Dopis Svazu výrobců kulturně-propagačních filmů Filmovému poradnímu sboru, 30. 6. 1938. NA, MPOŽ, k. 2756, složka Dodatková komise při Filmovém poradním sboru, č.j. 163/38.

15) Josef V i l í m e k, Z minulosti pro přítomnost. *Filmový kurýr* 12, 1938, č. 46 (18. 11.), s. 2.

lu a obchodu, Zemského svazu kinematografů v Čechách, Československé filmové unie a dále experta Jiřího Havelku. Z hlediska dalších jednání o kulturně-propagačních filmech zde byla nejvýznamnější účast Josefa Vilímka a později Ludvíka Guby a Adolfa Lehnera jako zástupců Svazu filmové výroby.

Dochované archivní materiály bohužel neposkytují dostatek informací k tomu, aby bylo možné s jistotou popsat, jakým způsobem Komise pro kulturně-propagační filmy pracovala v nových podmínkách počátku protektorátního zřízení, kdy z jejích původních členů zůstali ve Filmovém poradním sboru aktivně zapojeni pouze Emil Sirotek a Jaroslav Leiser. V zápisech ze schůzí Filmového poradního sboru se v jarních a letních měsících roku 1939 sice objevují například zmínky o tom, že o určitých otázkách „již bylo jednáno v Dodatkové komisi", přesto však není zřejmé, ke kterému období se přesně odkazuje, tedy zda je míněno jednání předcházející změnám souvisejícím s protektorátem, či pozdější. Komise pro kulturně-propagační filmy v tomto období fungovala patrně v jakémsi provizoriu (pokud vůbec), jak o tom svědčí skutečnost, že Josef Vilímek na schůzích Filmového poradního sboru v průběhu června roku 1939 opakovaně upozorňoval na nutnost Komisi opětovně ustavit a zvolit jejího předsedu.

Strukturální proměna Filmového poradního sboru vynucená okolnostmi protektorátu tak v podstatě dovršila proces postupného znejasňování kompetenčních pravomocí Komise pro kulturně-propagační filmy. Byl tak znovu ustaven model projednávání záležitostí jí příslušejících v celém plénu Filmového poradního sboru. Viděli jsme však, že první náznaky návratu k tomuto modelu se začaly vyjevovat již mnohem dříve, v souvislosti s vnitřními rozpory mezi členy Filmového poradního sboru. Navzdory nejasnostem o statutu Komise v rámci FPS na počátku protektorátu je ovšem možné sledovat, jak se v důsledku kulturně-politických změn roku 1939 změnil způsob vyjadřování o diskutovaných filmech, když začala být agenda dříve příslušející Komisi projednávána v jiném okruhu osobností.

Namísto kulturně-propagačních filmů se již více hovořilo o filmech krátkých a vzhledem k novým úpravám organizace filmového oboru (zejména pak opatření o povinné skladbě programů všech protektorátních kin v podobě týdeník, krátký film, celovečerní hraný film)[16] se vyjednávalo takřka výhradně o otázkách subvencí výroby, nikoli již zajištění distribuce a předvádění. V období od března do září 1939 se pak hlavním mluvčím těchto debat stal Josef Vilímek, delegovaný Svazem filmové výroby. I jeho následovník, Ludvík Guba, jenž řady Filmového poradního sboru rozšířil v září 1939, pak financování filmů koordinoval ve spolupráci s Filmovým studiem, konkrétně s jeho hlavním lektorem Karlem Smržem. Ludvík Guba ve funkci delegáta Svazu filmové výroby ve Filmovém poradním sboru setrval do listopadu 1940, kdy jej po jeho vlastní rezignaci na tomto postu nahradil Adolf Lehner.[17] Jak Vilímek, tak Guba i Lehner byli profesionálními filmaři, kteří v rámci Filmového poradního sboru hodnotili i své vlastní náměty. Jejich postoje

16) Anon., Všem kinům v Čechách i na Moravě. Úprava poměrů ve filmovém oboru. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 29 (21. 7.), s. 1.

17) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1898–1945, sv. 4*. Praha: ČSFÚ 1990, s. 258. Ludvík Guba pak ovšem figuroval ve Filmovém poradním sboru, který se za zcela jiných okolností ustavil v polovině roku 1942 při Českomoravském filmovém ústředí. Zápis z 1. schůze FPS při ČMFÚ, 5. 8. 1942. NA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.

tak ovlivňovaly zcela jiné motivace a zájmy než ty, které se dříve promítaly do rozhodování Jindřicha Elbla, Emila Sirotka, Bedřicha Hellera či Jaroslava Leisera z původní Komise pro kulturně-propagační filmy. Ti ze svých postů zástupců dílčích složek kinematografického podnikání logicky komentovali nejen otázky subvencí, ale i stanoviska půjčoven a kin.

Zápisy z jednání Filmového poradního sboru o podporách nonfikčních, respektive dokumentárních filmů dokládají, jak byl dobově reflektován význam dokumentární tvorby, technické a umělecké možnosti zpracování dokumentárního filmu, stejně jako náležitý způsob jeho distribuce a předvádění doma i v zahraničí. V tomto textu se hodlám omezit výhradně na to, jak byly v rámci Filmového poradního sboru a jeho Komise pro kulturně-propagační filmy formulovány parametry tzv. kulturně-propagačního filmu. Stranou naopak vědomě ponechám všechny filmově-výrobní záměry, které nebyly Filmovým poradním sborem projednávány. Ačkoli se význam pojmu „dodatek" později rozšířil tak, že byl v podstatě shodný s označením krátký film, jeho původní vymezení bylo úzké. Pojmenování kulturně-propagační dodatek se překrývalo s označením kulturně-propagační film a zahrnovalo zcela výhradně ty filmy, které stát chápal jako odpovídající vlastní dramaturgické koncepci. Kulturně-propagační film nebyl kategorií produkční, jednalo se o „film s predikátem", tedy s přívlastkem, který byl snímkům udělován zpravidla zpětně až po samotném vyhotovení, případně poté, co byl jako perspektivní schválen jejich námět. Proto je možné kulturně-propagační film chápat jako dokumentární film, který stát považuje za reprezentativní a potřebný s ohledem na veřejné zájmy. Udílením podpor připravovaným snímkům stát filmovou tvorbu dramaturgicky dozoroval, usměrňoval ráz dobové produkce a měl i možnost utvářet obecnou představu o filmu, který je kulturně hodnotný. Je proto zajímavé sledovat, jaké dokumentární filmy byly takto nahlíženy, kteří tvůrci či které filmové společnosti je vyráběly a zda a jak se stát mínil starat o jejich distribuci a předvádění. Diskuse o kulturně-propagačních filmech zde budu reflektovat tak, jak probíhaly v rámci Filmového poradního sboru jako celku, a to vzhledem k zmíněné nesoustavnosti aktivní práce Komise pro kulturně-propagační filmy.

Kulturně-propagační dodatek „standardní jakosti"

Jako klíčový koordinátor státem dotované výroby zastával Filmový poradní sbor v podstatě funkci ústředního dramaturgického orgánu, který jednak předem stanoví ideální rámec toho, co je k filmování žádoucí, jednak se může také vyjadřovat ke scénáři, má-li jej k dispozici, i vznášet konkrétní výhrady ve stadiu němé i finální verze filmu. FPS nemohl film zakázat pro veřejné předvádění, nástroje jeho moci se uplatňovaly ryze na ekonomické rovině – nevyhovujícímu filmu jednoduše nebyla přiznána finanční podpora. Výrobci kulturně-propagačních dodatků takto do značné míry pracovali jakoby na zakázku, ve snaze vyhovět požadavkům kapitálem disponujícího „sponzora". Přestože vyjádření FPS ke kulturně-propagačním filmům nebyla zdaleka tak obsáhlá a debaty zdaleka tak horlivé jako v případě filmů celovečerních, vysvítá i mezi drobnými výtkami, které FPS směřoval na kulturně-propagační filmy, několik klíčových rysů jeho dramatur-

gické vize. Ta se přitom v průběhu jednání o kulturně-propagačních filmech v letech 1936 až 1942 příliš neměnila.

Filmový poradní sbor si v nepříliš příznivých ekonomických podmínkách v otázkách kulturně-propagačních filmů stanovil smírčí cíl, jímž byl požadavek „standardní jakosti".[18] V tomto liberálně laděném pojetí měl podle FPS státem podpořený kulturně-propagační film v ideálním případě kombinovat zábavu a poučnost a měl nevtíravě rozšiřovat občansko-morální a obecně národní hodnoty. I dokumentární filmy měly být založeny na jednoduchém příběhu a mít nápaditou dějovou zápletku.[19] Touhu kulturně-propagační filmy odlehčit výstižně odhaloval paradoxní komentář jednoho z výrobních plánů, který upozorňoval na nutnost „osvěžit film dějem, aby to odpovídalo rekreačnímu požadavku".[20] Kategorie kulturně-propagačního filmu tak měla obsáhnout velmi široké spektrum sdělení od propagace přes informaci po zábavu, přitáhnout turisty, stejně jako propagovat obchod, ale i veřejně prospěšné instituce, nabádat k žádoucím modelům chování (hygiena, hospodárnost apod.).

Zásadní výhrady FPS naopak směřoval především k délce filmu, jejíž optimum v případě krátkých snímků shledával okolo 200 m (ačkoli mnohé z hlasů, zejména sekce kinařů podporovaná navíc Milošem Havlem, volala po filmech ještě kratších, zhruba 120m).[21] Filmy tak měly být maximálně osmiminutové, spíše kratší. S požadavkem zkracování pak často souvisely i další, již ryze dramaturgicky laděné komentáře: nejčastěji byly filmy kritizovány pro nadbytek dialogů či textu komentáře obecně,[22] jindy FPS považoval za nutné film celkově prostříhat proto, že obsahuje mnoho záběrů velmi podobných (ve smyslu snímání téhož objektu i snímání ze stejného místa).[23] Z pozice autority ustavující dominantní představu o tom, jaké náměty (či přímo objekty) jsou či nejsou hodny zfilmování, vyžadoval i doplnění či naopak vystřižení konkrétních záběrů také v dohotovených filmech. Na jeho doporučení tak Danafilm vkládal do plánovaného filmu Pálavské vrchy záběr Věstonické Venuše, UFA do snímku ohlašovaného pod názvem Filmová Praha záběry Parlamentu a budov vysokých škol a podobně.[24] Jakým způsobem mohla

18) Vyjádření Jindřicha Elbla na 99. schůzi FPS. Zápis z 99. schůze FPS, 8. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

19) Zápis ze 127. schůze FPS, 4. 11. 1937. NA, MPOŽ, k. 2755. Zápis z 217. schůze FPS, 6. 5. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760. Zápis z 227. schůze FPS, 9. 9. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

20) Zápis z 217. schůze FPS, 6. 5. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

21) Zápis z 57. schůze FPS, 17. 2. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345. Pracovní schůze FPS o kulturně-propagačních dodatcích, 20. 4. 1940. NA, MPOŽ, k. 2345.

22) Viz například posudky filmů „Tradice českého lesa" (pův. název)/ Tradice Šumavy (Fox) – Zápis ze 72. schůze FPS, 12. 6. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345. Filmová Praha (UFA) – Zápis ze 75. schůze FPS, 2. 7. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345. „Pod chmelovým keřem" (pův. název)/ Zlaté koření (Gubafilm) – Zápis ze 146. schůze FPS, 28. 3. 1937. NA, MPOŽ, k. 2346. aj.

23) Filmová Praha (UFA) – Zápis ze 75. schůze FPS, 2. 7. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345. Filmy společnosti Tocarfilm – Zápis ze 79. schůze FPS, 4. 9. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345. Český ráj (Vlk – Kresl – Zelený) – Zápis z 85. schůze FPS, 19. 10. 1936. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 2. Prahou po západu slunce (Tonfilm) – Zápis z 205. schůze FPS, 4. 1. 1940. NA, MPOŽ, k. 2761. Ve stínu Radegasta (Utěšil) – Zápis z 208. schůze FPS, 5. 2. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760. Vlastní silou vpřed (Unionfilm) – Zápis z 219. schůze FPS, 10. 6. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760, aj.

24) Pálavské vrchy (Danafilm) – Zápis z 81. schůze FPS, 18. 9. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345. Filmová Praha (UFA) – Zápis ze 75. schůze FPS, 2. 7. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

být výsledná podoba snímku od předložení námětu po výsledné schválení a vyplacení poslední částí podpor pod dozorem FPS ovlivňována, ukazuje například osud Lehnerova projektu s názvem ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO, do nějž se zajímavě promítly kulturně-politické okolnosti doby, kdy byl ve Filmovém poradním sboru projednáván. ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO je příkladem filmu, jenž byl ve stádiu projektu kritizován a teprve poté, co bylo vyhověno námitkám, podpořen. Celým případem se od první ohlášky až po přidělení poslední části podpory Filmový poradní sbor zabýval 11 měsíců.

Scénář snímku ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO Filmový poradní sbor poprvé projednával na své 216. schůzi 27. dubna 1940. Ve filmu měla být zachycena historie domácích řemesel, film se však k zajímavému tématu, které by bylo záslužné natočit, stavěl dle mínění všech zúčastněných příliš popisně a povrchně – jeho záměr byl podle FPS nadměrně obsáhlý a nepronikal do hloubky problému. Filmový poradní sbor doporučoval zúžit spektrum řemesel, jednotlivá vybraná potom přiblížit detailněji, nejlépe s přesahy k uplatnění jejich metod a postupů vedle technologií moderního průmyslu.[25] V tomto požadavku se nápadně odráželo období roku 1940: protektorátní nacionální tendence a snaha připomínat národní kulturní tradice a hodnoty,[26] a Lehner byl na jeho základě vyzván, aby scénář přepracoval a opětovně předložil ke schválení. Učinil tak ani ne do měsíce a na 218. schůzi 21. května FPS projednával scénář v novém znění. Tehdy konstatoval zjevné zlepšení, připomněl ovšem autorovi, aby ještě doplnil nějaké slavné postavy z historie řemesel.[27] Tato poznámka pak byla na následující mimořádné schůzi 24. května rozšířena o upozornění, že film nesmí ve svém vyznění glorifikovat řemesla na úkor tovární výroby.[28] Teprve se třetí verzí scénáře byla plánovaná realizace filmu vzata FPS na vědomí a Lehnerovi byly následně vyplaceny jednotlivé díly podpory v klasickém sledu – část po zkušebním předvedení němé podoby, zbytek z celkových 25 tisíc K po schválení konečné úpravy. I přes původní kritiku se pak Lehnerovi podařilo FPS navíc přesvědčit o mimořádné patnáctitisícové podpoře[29] a snímek s 60tisícovým rozpočtem nakonec financovat 40 tisíci ze státních zdrojů.[30] Podobně se až k žádostem o mimořádné odměny podařilo dojít i z počátku zcela zavrhovanému, dvakrát přímo zamítnutému a následně přes Ministerstvo zdravotnictví dlouze diskutovanému námětu filmu MANŽELSTVÍ POD DROBNOHLEDEM Josefa Kokeisla. Ten se na program jednání FPS průběžně vracel od roku 1936 až do počátku roku 1941, ovšem v jeho případě se FPS nesnažil problém řešit jednoznačnými návrhy na úpravu, ale pouze vyjednával s Ministerstvem zdravotnictví o je-

25) Zápis z 216. schůze FPS, 27. 4. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

26) Z krátkých filmů reprezentujících tuto tendenci jmenujme například KRÁSNOU VLAST Vilímka a Lehnera či Brichtovy pražské snímky PRAŽSKÉ BAROKO či SV. JIŘÍ NA HRADĚ PRAŽSKÉM (všechny z roku 1939). srov. Jiří D o l e ž a l, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996, s. 203–205.

27) Zápis z 218. schůze FPS, 21. 5. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

28) Zápis z mimořádné schůze FPS, 24. 5. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

29) Postupně: Zápis z 233. schůze FPS, 4. 11. 1940. NA, MPOŽ, k. 2761. Zápis z 238. schůze FPS, 20. 12. 1940. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 4. Zápis z 244. schůze FPS, 3. 3. 1941. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 4.

30) Krátké kulturní filmy vyrobené v roce 1940 (přehled financování). NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.

ho vědecké pravdivosti a také o tom, zda by na něj ministerstvo nemohlo přispět.[31] Pro prohlubování vlasteneckých záměrů tento námět příliš možností nepřinášel, a tak se nejevil zajímavým ani po roce 1939.

Zatímco vznik filmů ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO a MANŽELSTVÍ POD DROBNOHLEDEM provázely komplikované výrobní peripetie, snímek LÉTO DVOU PREZIDENTŮ byl díky FPS realizován bez průtahů za pouhé dva měsíce. Jeho základem se totiž staly původně bez konkrétního záměru pořízené reportážní záběry návštěvy Edvarda Beneše v Sezimově Ústí a snímky Tomáše Garrigua Masaryka z Lán, kterými disponoval Josef Koza. Koza tento materiál opatřil v příhodnou chvíli, kdy se FPS velmi intenzivně zabýval potřebou pořídit reprezentativní kulturně-propagační film, jejž by bylo možné opakovaně po několik let hrát na výročí vzniku republiky a ve dnech dalších státních svátků. Patrně spíše pro nedostatek jiných alternativ než proto, že by věřil v obzvláštní kvalitu Kozovy práce, se FPS rozhodl ve věci filmu pro slavnostní příležitosti přistoupit na první konkrétní řešení, které bez jakékoli Kozovy intervence na jednom z jednání FPS zmínil Jindřich Elbl. Ten pouze připomněl, že Koza žádal o povolení filmovat Masaryka a Beneše, že mu to bylo schváleno a že by materiál, který takto pořídil, jako nouzová varianta na zhruba 150m dodatek při vhodném zkombinování záběrů jistě stačil.[32] Josef Koza tímto z metráže dvou drobných aktualit vyrobil kulturně-propagační dodatek, který reagoval na aktuální zájem státu. FPS tomuto filmu navíc zajistil vyhotovení ve 110 kopiích, které k povinné distribuci za maximální možné půjčovné zadal konkrétním půjčovnám v Praze, v Čechách, na Moravě, na Slovensku i na německém území. Přestože veškeré zisky připadly v první fázi do splacení výrobních nákladů FPS, po roce 1937 měl film Kozovi zůstat k volné dispozici.[33]

Na obou zmiňovaných snímcích (ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO a LÉTO DVOU PREZIDENTŮ) je možné sledovat, jak rozhodování Filmového poradního sboru v otázkách kulturně-propagačních filmů ovlivňovaly kulturně-politické okolnosti. Jimi motivované požadavky na usměrňování dramaturgie totiž stály v cestě původnímu záměru plánovitě řídit, kontrolovat a usměrňovat ideový záběr a ekonomickou bilanci kulturně-propagační tvorby. Privilegovaný dodatek LÉTO DVOU PREZIDENTŮ ukazuje, že se FPS i v prvních letech činnosti v případě rozdělování podpor pro kulturně-propagační filmy rozhodoval často spíše intuitivně až nahodile i přesto, že navenek proklamoval zásadu podporovat výhradně snímky zahrnuté do výrobního programu (tedy takové, s nimiž se počítá i v rozpočtu). Filmový poradní sbor naopak porušoval jak vlastní ekonomickou, tak ideovou koncepci.

Stávalo se tak, že byly v první instanci zamítnuty projekty, které se Filmový poradní sbor rozhodl zpětně připsat do výrobního programu a označit za kulturně-propagační dodatek se všemi jeho privilegii poté, co je autor zrealizoval na vlastní pěst (například KARLŮV KAMENNÝ MOST PRAŽSKÝ Brabce a Lorenze).[34] Filmový poradní sbor tak na jeho dokončení přispěl až v roce 1939, kdy se jeho námět stal aktuálním s ohledem na zmiňovaný pří-

31) Naposledy FPS řešil otázku údajného Kokeislova dluhu za laboratorní práce na tomto filmu u firmy Grafofilm. Zápis z 264. schůze FPS, 21. 11. 1941. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.

32) Vyjádření Jindřicha Elbla na 80. schůzi FPS. Zápis z 80. schůze FPS, 11. 9. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

33) Zápis z 85. schůze FPS, 19. 10. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 2.

34) Zápis z 68. schůze FPS, 18. 5. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

klon k nacionálním tématům. Stejné motivy jej patrně vedly i k vyplacení třicetitisícové podpory na konkrétní a velmi úzký námět Aktuality KRÁLOVSKÁ KANONIE STRAHOVSKÁ.[35] Navzdory tomuto trendu se však naopak snažil soustavně ušetřit na plánovaném barevném snímku Irefilmu SRDCE EVROPY o Praze,[36] aniž by se na tom s mnichovskými událostmi cokoli změnilo. Zde přitom patrně nemohly být důvodem opakovaného odmítání ani finanční nároky projektu, neboť FPS byl schopen i po roce 1939 vytrvale podporovat vlekoucí se a od počátku nákladné filmy typu STRUNY MLUVÍ Ludvíka Guby.[37]
Mnohé z těchto nesrovnalostí je možné vysvětlit personálními a institucionálními zájmy. Filmový poradní sbor totiž v průběhu svého fungování navzdory proklamovanému záměru povzbuzovat k výrobě kulturně-propagačních filmů menší soukromé firmy soustavně nejštědřeji a v podstatě bez připomínek subvencoval filmové záměry společností spřízněných s jeho zástupci, aniž by tyto záměry jakkoli navazovaly na propozice schváleného výrobního programu. Stávalo se naopak, že FPS program naopak zpětně přizpůsoboval tomu, co mu nabízela například filmová jednotka Ministerstva národní obrany (ve FPS Jiří Letov), společnost AB (ve FPS Miloš Havel) či Aktualita (ve FPS Jindřich Elbl). Později se četných podpor dostávalo také Ludvíku Gubovi a Adolfu Lehnerovi, kteří ve FPS po roce 1939 zastupovali Svaz výrobců kulturně-propagačních filmů. S kritickým odstupem se tak rozhodování FPS nejeví jako příliš objektivní, ale naopak výrazně zájmově a mocensky podmíněné. Ke strategii koordinovat výrobu domácích kulturně-propagačních filmů na základě dobré zkušenosti, doporučení a osobních kontaktů s vybranými tvůrci vedla Filmový poradní sbor patrně skutečnost, že kulturně-propagační filmy byly dobovým diskursem nahlíženy jako objekty velmi ambivalentní povahy. Všechny složky filmového oboru i ostatní zúčastnění se na prospěšnosti a významu kulturně-propagačních filmů pro domácí kulturu shodovali, podílet se na jejich výrobě, distribuci a předvádění se však kvůli značným finančním rizikům obávali. Tato disproporce naopak napomáhala strategii sjednávat výrobu kulturně-propagačních filmů s firmami, které se již dříve ukázaly jako spolehlivé a vyhovující. Ve všech případech se současně jednalo o firmy, jež nebyly na subvence Filmového poradního sboru vázány plně a díky tomu, že snímky financovaly z více zdrojů, se pak také mohly pouštět do finančně náročnějších, ovšem i technicky a umělecky kvalitnějších projektů. Takové filmy totiž také odpovídaly představě reprezentativnosti, která uvažování Filmového poradního sboru v případě kulturně-propagačních dodatků zřetelně usměrňovala.

35) Zápis z 221. schůze FPS, 1. 7. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760. Krátké kulturní filmy vyrobené v roce 1940 (přehled financování). NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.
36) Zápis ze 139. schůze FPS, 3. 2. 1937. NA, MPOŽ, k. 2755.
37) Zápis z 222. schůze FPS, 26. 7. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760. Krátké kulturní filmy vyrobené v roce 1940 (přehled financování). NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.

Kulturně-propagační dodatek mezi státem a složkami filmového oboru

Jedním z klíčových požadavků Filmového poradního sboru na kulturně-propagační filmy byla jednoznačně reprezentativnost. Jako kulturně-propagační filmy byly státem podporovány snímky se státně či průmyslově prospěšným domácím tématem, jež by eventuelně mohly najít uplatnění i na zahraničních trzích, případně Československo reprezentovat na soutěžích či festivalech. Takových snímků ovšem na konci třicátých let v Československu ještě mnoho nevznikalo a výrobci k jejich natáčení ani nebyli motivováni. Kina totiž o tyto filmy příliš velký zájem neměla a tvrdila, že diváci jejich promítání nevyhledávají.[38]

Postoj takřka všech proponentů diskutujících otázky kulturně-propagační tvorby byl rozpolcený mezi přesvědčením o tom, že mít takové filmy by bylo dobré, a povědomím o jejich nepříliš vysoké kvalitě či omezeném zájmu ze strany diváků. V záznamech jednání Filmového poradního sboru o kulturně-propagačních dodatcích můžeme rozlišit několik kolizních momentů, které na status kulturně-propagačního filmu a proces schvalování těchto filmů vrhaly ne zrovna příznivé světlo. Do debat nad kulturně-propagačními filmy nejčastěji pronikaly za prvé otázky neprofesionálního přístupu tvůrců a výrobců, a neochota, ba přímo odpor filmy hrát, za druhé snaha propojovat kulturně-propagační tvorbu s komerčními zájmy a za třetí tendence uzavírat pole „vhodných" výrobců, kteří se na domácí produkci kulturně-propagačních filmů podílejí.

Prvním z témat, která se do diskusí FPS opětovně vracela byla technická a estetická úroveň domácí dokumentární tvorby a bezradnost půjčoven, jež se snažily tyto filmy udat. Filmový tisk, ale ze všeho nejvíce majitelé kin si setrvale stěžovali, že dodatky zapříčiňují „slabou první polovinu programu"[39] a celkově „program nezpestřují",[40] jsou „hrozné" a jejich „kvalita kdovíjaká".[41] S argumentem nevyhovující kvality filmů ve FPS nejaktivněji kalkuloval Ústřední svaz kinematografů v ČSR, jemuž se takto mnohdy dařilo blokovat důležitá jednání o úpravě směrnic týkajících se kulturně-propagačních filmů. Kina odmítala brát jakékoli ohledy na celkovou situaci v oboru a velmi razantně se bránila jakýmkoli ústupkům ve svůj neprospěch. Dovolávala se práva na svobodné rozhodování při tvorbě programu a bránila se požadavku hrát dodatky povinně. Jako koncový článek řetězce výroby, distribuce a předvádění tak silně nabourávala ideu kulturně-propagačního filmu, o nějž by jako o produkt protěžovaný státem za vzájemné podpory pečovaly všechny složky filmového oboru, byť by se nedostávalo financí.

Druhým ze sporných momentů práce FPS byl nesoulad mezi navenek proklamovaným úsilím oprostit filmovou tvorbu od ryze komerčních imperativů a protichůdnou tendencí lákat k finančnímu podílu na výrobě kulturně-propagačních filmů soukromé investory. Vybíráni byli záměrně takoví, kteří se věnují činnosti spjaté s námětem filmu, a týkalo

38) Jindřich E l b l, Hrajte domácí dodatky. *Filmový kurýr* 11, 1936, č. 26 (25. 6.), s. 1.
39) Anon., Dodatky jsou důležité. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 9 (2. 3.), s. 3.
40) Slova Jana Reitera na 66. schůzi FPS. Zápis z 66. schůze FPS, 22. 4. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.
41) Zápis z 243. schůze FPS, 24. 2. 1941. Národní filmový archiv (NFA), Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 4.

se to jak snímků průmyslových, tak přírodních a turistických. Počítalo se tak například s tím, že pokud se ve snímku o Vysokých Tatrách objeví lanovka z Tatranské Lomnice na Lomnický Štít, měla by na výrobu filmu přispět firma Františka Wiesnera z Chrudimi jako stavitel lanovky, pro kterou bude film reklamou.[42] Stejně tak film o výrobě piva měli podle FPS sponzorovat konkrétní chmelařské závody či pivovary a podobně.[43]
Problematickým se jako třetí v pořadí jevil také sklon do jisté míry elitářsky uzavírat pole filmových společností, kterým bude výroba kulturně-propagačních filmů ze státního pověření zadávána. FPS se s logickou motivací nevstupovat do příliš riskantních projektů, u nichž nelze s určitostí předvídat výsledek, snažil do práce angažovat a soustavně podporovat především ty firmy, které se již dříve osvědčily. Vycházel tím vstříc volání po obstojné kvalitě ze strany kinařů, na straně druhé se však nutně vystavoval nařčení ze zaujatosti, z toho, že odrazuje menší a nezkušené firmy a podobně. Josef Vilímek, sám majitel firmy Propagafilm, která se do výroby kulturně-propagačních dodatků také čile zapojovala, si tak ve *Filmovém kurýru* například všímal, že „[...] výrobou dodatků letos pověřováni byli z větší části pouze lidé blízcí společnosti, v níž je interesován předseda komise, nebo korporace, které nemají s filmem co společného (Svaz knihkupců apod.)".[44] Narážel tím zjevně na Jindřicha Elbla a zakázky pro Aktualitu a soudobou situaci udělování zakázek na základě osobních kontaktů označoval za „filmovou politiku osob a společností".
Těchto několik kontroverzních aspektů v logice rozhodování Filmového poradního sboru dokazuje, že názorová nekompaktnost celé instituce nevyplývala z přetahování mezi skupinou kolem Elbla a Československé filmové unie na jedné straně a filmových podnikatelů na straně druhé – Filmový poradní sbor nebyl místem bojů mezi „hodnými idealisty" a „zlými kapitalisty". Byl spíše prostředím, kde se zajímavě protínaly zájmy státní, podnikatelské, soukromé, ale i obecně kulturní a umělecké a ve vzájemné kolizi si i vyjasňovaly pozice dominance a podřízenosti. Výsledkem tak nutně byla ústupková politika, v jejímž rámci se kompromisní spolupráci s komerčním sektorem v důsledku nebránilo ani umělecky orientované „pokrokové křídlo". I ono si uvědomovalo problematickou roli kulturně-propagačního filmu jako něčeho, co může být výrobcům, distributorům i kinařům na obtíž, ačkoli je jeho podpora otázkou veřejně-prospěšného zájmu. Na jedné straně tu tedy bylo vědomí nutnosti kulturně-propagační tvorby, na straně druhé pochopení, že není „možné nutit kina k odběru a občany, aby se dívali na něco, co by nemělo standardní jakost".[45] Tvorba kulturně-propagačních filmů byla ve třicátých letech chápána jako „nedostatek, kterým česká kinematografie trpí oproti cizině",[46] jako „státní nezbytnost, na kterou nejsou peníze",[47] a proto se žádalo, aby „každá složka při-

42) Zápis schůze o kulturně-propagačních dodatcích, 20. 4. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.
43) Zápis ze 146. schůze FPS, 28. 3. 1937. NA, MPOŽ, k. 2755.
44) Josef V i l í m e k, Z minulosti pro přítomnost. *Filmový kurýr* 12, 1938, č. 46 (18. 11.), s. 2.
45) Slova Jindřicha Elbla na 99. schůzi FPS. Zápis z 99. schůze FPS, 8. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.
46) Anon., Propagační filmy ve státním zájmu. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 30 (28. 7.), s. 2. Anon., Konečně trochu propagandy. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 32 (10. 8.), s. 1. Anon., Filmová propaganda jinde a u nás. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 35 (31. 8.), s. 2.
47) Slova Rudolfa Průši na 66. schůzi FPS. Zápis z 66. schůze FPS, 22. 4. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

nesla něco k dobru".[48] Postupné vyvažování v rozložení závazků a povinností mezi výrobci, dovozci, půjčovnami a kiny se pak také odráželo v pozměňování směrnic podpory kulturně-propagačních dodatků.

Východiskem pro rozhodování FPS o pozdějších úpravách výroby a oběhu kulturně-propagačních filmů bylo nařízení, které ukládalo půjčovnám, které samy dovážejí zahraniční filmy, aby povinně distribuovaly alespoň jeden domácí kulturně-propagační film. Ten si buď samy obstarají, nebo jim bude přidělen.[49] Podle FPS měly být takto k činnosti povzbuzeny především produkční společnosti, neboť jim byla dána jistota, že film, který vyrobí, také udají na trhu.[50] Toto nařízení se snažilo vyvažovat poměr domácí výroby s dovozem a nutilo půjčovny k tomu, aby si u firem objednávaly výrobu filmů, případně aby samy vyráběly. Tematické spektrum domácích kulturně-propagačních filmů se Filmový poradní sbor snažil usměrňovat tak, že předem stanovoval priority výrobního programu. Podle výrobního programu byly výrobcům na každý rok zadávány konkrétní náměty, které mají být zfilmovány, a to podle seznamů preferovaných témat, připravených jednotlivými ministerstvy. V těchto tématech se v podstatě odrážel záměr dokumentaristického zmapování významných míst Československa a snaha zachytit pokrok a zlepšení v nejrůznějších oborech státní správy od vzniku samostatné republiky (železnice, zdravotnictví, pošty atp.).[51] Status kulturně-propagačního dodatku filmům zaručoval, že budou v nákladech podpořeny z prostředků státu a odebrány půjčovnami. Přidělen přitom mohl být jak filmům z výrobního programu, tak i jiným, přihlášeným individuálně samotnými výrobci, budou-li FPS vyhovovat. Zahrnoval tak státní zakázky i státem podpořené vlastní iniciativy výrobců.

Dalším krokem, kterým měla být péče o kulturně-propagační filmy svým způsobem završena, se pak mělo stát zavedení povinnosti jejich povinného hraní v kinech. Tento požadavek však v debatách FPS setrvával po dlouhou dobu nedořešen. Okázale se vzpírající kinomajitelé přitom šikovně využívali zdržování řešení této otázky k prosazování svého vedlejšího cíle, totiž co nejširšího osvobození kin od dávky ze zábav. Kinomajitelé se odmítali k hraní dodatků povinně zavázat, a tak soustavně bránili definitivně uzavřít otázku rovnoměrné podpory kulturně-propagační tvorby všemi složkami filmového oboru. Z této pozice se naopak nezdráhali diktovat, jaké by dodatky, která by kina mohla eventuelně (nikoli ale povinně) hrát, měly být. Podle nich tedy především „zábavné, které neunaví, ale pobaví, dlouhé 120 až 200 m"[52] a nezatížené půjčov-

48) Slova Jindřicha Elbla na 99. schůzi FPS. Zápis z 99. schůze FPS, 8. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

49) Nařízení paragrafu č. 9 vyhlášky MPOŽ O úpravě dovozu osvětlených filmů kinematografických z 14. 11. 1934, č. 131.126/1934. *Věstník ministerstva obchodu* 15, 1934, s. 207.

50) Ze zprávy o filmovém hospodářství v roce 1935, přednesené na 51. schůzi FPS. Zápis z 51. schůze FPS, 7. 1. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

51) Propagační film československý (dopis Ministerstva sociální péče), 8. 11. 1935. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 79.614/1935. Propagační film československý (dopis Ministerstva národní obrany), 6. 11. 1935. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 79.614/1935. Propagační film československý (dopis Ministerstva veřejných prací), 6. 5. 1936. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 53.397/1936. Propagační film československý (dopis Ministerstva vnitra), 7. 5. 1936. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 52.041/1936.

52) Slova Vladimíra Wokouna na 57. schůzi FPS. Zápis z 57. schůze FPS, 17. 2. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

ným.[53] Současně požadovali také zavedení filmové burzy, na které by si mohli filmy prohlédnout a podle vlastního rozhodnutí i vybrat.[54] Ačkoli kinomajitelé až do vzniku Českomoravského filmového ústředí v roce 1941 souběžně prosazovaného komplexního zbavení dávky ze zábav pro všechny domácí filmy nedosáhli, ve věci hraní kulturně-propagačních dodatků se jim setrvalým vzdorem podařilo prosadit pouze příslib, že se budou snažit do programů domácí dodatky dostat.[55] Jednostranně znevýhodněny tak zůstávaly pouze půjčovny.

Těm bylo předepsáno každoročně dokládat, že distribuují některý ze schválených kulturně-propagačních dodatků, či o nějaký nezadaný požádat. Při odebírání filmu od FPS musely navíc složit 10 tisíc K a dále odvádět FPS výnosy za půjčování filmu přesahující tuto částku. Nepřesáhly-li však výnosy 10 tisíc, vložená částka se půjčovnám nevracela. Pokud se rozhodly dodatek půjčovat zdarma, počítalo se jako půjčovné dodatku 10 % půjčovného celovečerního filmu, s nímž byl dodatek promítán.[56] Těchto poměrně krutých závazků byly půjčovny zbaveny až od roku 1938, kdy se distribuce kulturně-propagačních filmů stala zodpovědností samotných výrobců. Úkolem výrobců bylo odvádět vždy polovinu z hrubé tržby filmu do fondu na podporu výroby kulturně-propagačních filmů do té doby, než bude dosaženo částky 10 tisíc K.[57]

Protektorátní období naopak přeneslo klíčový závazek právě na dlouho vzdorující kinaře. V roce 1939 bylo zavedeno povinné hraní dodatků[58] a od roku 1940 byli výrobci zbaveni výše citované povinnosti předkládat účty a odvádět srážky z tržby s odůvodněním, že takřka všechny kulturně-propagační filmy jsou ztrátové. Snímky jim naopak byly ponechány k volné dispozici.[59] Od původní představy komplexní kontroly výroby i oběhu kulturně-propagačních filmů tak Filmový poradní sbor postupně upustil. S ohledem na nové kulturně-politické okolnosti po roce 1939 svůj zájem stále více soustředil na usměrňování výroby dotační politikou.

53) Vyjádření Vladimíra Wokouna na 66. schůzi FPS. Zápis z 66. schůze FPS, 22. 4. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

54) Vyjádření Vladimíra Wokouna na 73. schůzi FPS. Zápis ze 73. schůze FPS, 19. 6. 1936. NA, MPOŽ, k. 2345.

55) Půjčovny neschválily ani již zcela konkrétní návrh MPOŽ, podle nějž měli být „majitelé licencí povinni předvésti ve svých biografech každoročně ať již v rámci zmíněných programů sestavených z domácích filmů ať mimo ně 8 dodatkových filmů domácí výroby označených na cenzurním lístku jako kulturně-propagační, [...], nevyhoví-li podmínce, bude jim odňata licence". Povinné předvádění filmů domácí výroby. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 87.825/1938.

56) Podmínky exploitace kulturně-propagačních dodatků. Příloha zápisu 96. schůze FPS, 14. 1. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

57) Úprava směrnic výroby kulturně-propagačních dodatků. Zápis ze 132. schůze FPS, 9. 12. 1937. NA, MPOŽ, k. 2755.

58) Anon., Všem kinům v Čechách i na Moravě. Úprava poměrů ve filmovém oboru. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 29 (21. 7.), s. 1.

59) Zápis z 230. schůze FPS, 9. 10. 1940. NA, MPOŽ, k. 2761.

Dotační politika jako vodítko dramaturgie a financování

Směrnice podpory výroby kulturně-propagačních filmů pozměnil Filmový poradní sbor v období let 1935 až 1941 celkem dvakrát. Původní ustanovení kalkulovalo s odstupňováním podpor podle nákladů filmu a řídilo se logikou, že náklady se zvyšují, čím více je lokace natáčení vzdálena od místa, kde sídlí výrobní firma. Československo tak bylo pro účely podpor rozděleno na tři hypotetické zóny. Pro firmy sídlící v Praze byla maximální výše podpory za film z Prahy a okolí stanovena na 15 tisíc K, na film z Čech či Moravy pro brněnské i pražské filmaře na 20 tisíc K, a na film ze Slovenska či Podkarpatské Rusi na 25 tisíc K. Podle námětů, které si jednotliví výrobci pro své filmy vybírali, je zřejmé, jak se snažili výhody tohoto zeměpisného odstupňování subvencí maximálně zužitkovat. Jedny z tehdy nejaktivnějších společností – Gubafilm Ludvíka Guby, Unionfilm Adolfa Lehnera a Propagafilm Josefa Vilímka – shodně praktikovaly strategii natáčení většího množství filmů naráz ve stejné oblasti, přičemž se snažily podporu souběžně získat na několik z nich. Stačí zmínit jen některé z titulů uvedených firem, aby bylo zřejmé, jakým způsobem si Guba, Lehner a Vilímek Československo rozparcelovali. Gubafilm natočil na Slovensku snímky Lázně Piešťany a Považí, Bratislava a okolí, Slovenské lázně, Považí, hrady a zámky; na severní Moravě Jeseníky a Srdce Hané; v jižních a jihozápadních Čechách pak filmy Šumava, Domažlicko, Třeboň a její rybníky, Film o státním rybníkářství, Život a práce na jihočeských rybnících, Památky rodu Rožmberků. Unionfilmu „patřily" Krkonoše ve snímcích Krkonoše v létě a Krkonoše v zimě; dále pak Praha ve filmech Praha v květech, Pražský hrad a Památky z pražského ghetta; jeho zájem pak padal i na Slovensko a Podkarpatskou Rus ve filmech Střední Slovensko, Investice na Podkarpatské Rusi a Podkarpatská Rus. Vilímek pak s Propagafilmem natočil severozápad Čech ve filmech Krušné hory a Českosaské Švýcarsko, střední Čechy pak obsáhl dvojdílným snímkem Na zlaté stezce Českého ráje. Lehner tak například na snímky Podkarpatská Rus, Investice na Podkarpatské Rusi a Střední Slovensko v témže roce inkasoval třikrát nejvyšší podporu 25 tisíc K.[60] Přestože takto účelově k výhodě státních podpor nepřistupovali samozřejmě všichni výrobci, je v celkovém náhledu na proměny žánrové skladby československých dokumentárních filmů ve třicátých letech patrné, že první etapa subvencí obecně stimulovala výrobu filmů turistického a zeměpisného rázu. Změnu výrobních strategií i tematiky snímků naopak přinesly nové směrnice z počátku roku 1940. Tehdy již byla původní teritoriální jednotka Československé republiky rozdělena na jiné státoprávní i geografické celky a v rámci protektorátu Čechy a Morava tak vzhledem k oddělení Slovenska, Podkarpatské Rusi a Sudet nemělo smysl podpory odstupňovávat podle zeměpisných kritérií. Směrnice z roku 1940 tak stanovovaly jednotnou podporu všem snímkům, které budou vzaty na vědomí, a to ve výši 25 tisíc K. Částka přitom měla být výrobci vyplácena postupně ve třech splátkách, první polovina na počátku natáčení, 25 % při předvedení němého filmu a posledních 25 % po dokončení. Náměty, u kterých si FPS nebyl plně jistý, jak mohou dopadnout, mohly dostat přislíbe-

60) Zápis z 98. schůze FPS, 1. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

no 15 tisíc K podpory, vyplácené stejným splátkovým způsobem, ale neměly záruku, že získají doložku kulturně-propagačního dodatku.[61] Přestože se směrnice v tomto znění udržely v platnosti jen jeden rok, zaznamenalo toto období posun od turisticky zaměřených filmů k snímkům s obecněji kulturními, sociálními či průmyslovými tématy, které v návaznosti na nacionální tendence protektorátní kultury zvýznamňovaly hodnoty domácích tradic. Z výše zmiňovaných tak společnost Gubafilm po roce 1939 natáčí snímek o českém sklářství SKLENĚNÝ CHLÉB a připravuje film o pěstování chmele „Zlaté koření". Unionfilm potom například filmy ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO či KRÁSA A SÍLA opěvující sportovní vyžití v oddílu rytmiky, a Propagafilm snímky NESPOUTANÁ A SPOUTANÁ VODA o českých řekách a vodních stavbách, TEKUTÝ CHLÉB o výrobě piva a MALÍ MEZI SEBOU o zábavě dětí a dětských hrách. Od turistických filmů upouštěli i další výrobci a ve vztahu k FPS a podporám filmů pak také uplatňovali nové taktiky minimalizující rizika a zvyšující výhody a efektivitu výroby kulturně-propagačních filmů.

Postupné vyplácení podpor ve třech splátkách poměrně narušovalo výrobní proces tím, že výrobce nemohl předem vědět, z jaké části bude možné rozpočet filmu pokrýt ze státních zdrojů. Ke kontrole musel předkládat vždy část filmu a opakovaně tak čekat na rozhodnutí. Při schvalování druhé či třetí části mohl stát vznést námitky a navrhnout úpravy, které znamenaly další navýšení rozpočtu, současně se mohl rozhodnout film nepodpořit. Výrobní proces navíc narušoval i fakt, že jednání FPS o žádostech o podporu se často dlouho protahovala. Negativní důsledky těchto nepříjemností se výrobci snažili částečně tlumit tím, že FPS předem ohlašovali několik snímků naráz a mnohé z nich potom začínali vyrábět i dříve, než jim byla podpora přislíbena. To si mohli dovolit díky tomu, že přesouvali finance mezi rozpočty paralelně natáčených filmů tak, že peníze, které jim stát přidělil na jeden film, fakticky použili k realizaci filmu jiného. Výrobou několika filmů naráz se jim dařilo vyhnout riziku, že by v některém období neměli vůbec žádné peníze.

Tohoto manévrování si ovšem všímal i Filmový poradní sbor a pokoušel se mu také zamezit, neboť se velmi nápadně zvyšoval počet kulturně-propagačních dodatků, které byly sice v počátku podpořeny, ale nebyly dokončeny. Jan Hejman z Ministerstva školství přitom uváděl, že firmy z ohlášeného množství filmů často nevyrobí ani třetinu.[62] Návrhy těch společností, které souběžně pracovaly na více filmech a nezvládaly je dodělat ve slíbených termínech, proto začal FPS systematicky odkládat a stanovil také striktnější termíny pro předvádění hotových filmů. Jen v roce 1940 tak odmítl podpořit například nové náměty Josefa Kozy,[63] kvůli nedokončeným ŽELEZNÝM HORÁM a SVĚTU OKOUZLENÝCH OČÍ zamítl i požadavky Avisfilmu,[64] pro ŽIVOT VČEL a PO ŠPIČKÁCH KE SLÁVĚ brzdil činnost Tonfilmu,[65] a projekty Františka Utěšila opakovaně zavrhoval proto, aby jej donutil dodělat ohlášené filmy TVÁŘ ČASU, NA DRUHÝ BŘEH, PROTI PROUDU a VE STÍNU RADEGASTA.[66] Současně bylo stanoveno, že filmy nesmějí mít u sboru najednou přihlášeno

61) Zápis z 208. schůze FPS, 5. 2. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.
62) Zápis z 210. schůze FPS, 26. 2. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.
63) Zápis z 219. schůze FPS, 10. 6. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.
64) Zápis z 222. schůze FPS, 26. 7. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.
65) Zápis z 223. schůze FPS, 8. 8. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.
66) Zápis z 225. schůze FPS, 26. 8. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

víc jak 6 projektů a musejí nyní již závazně předkládat spolu s žádostí stručný obsah filmu (ten si totiž FPS často žádal pouze v případě sporných návrhů, tehdy ovšem často i s plánovaným rozpočtem).[67]

K tomu, aby stanovené podmínky svým způsobem obcházely, vedla firmy zjevně finanční situace, neboť ani nejvyšší podpora zdaleka nepokrývala skutečné výrobní náklady filmu. Budeme-li data z rozpočtových tabulek, které firmy předkládaly FPS, pokládat za pravdivá, nikoli účelově nadsazená, pohybovaly se náklady na výrobu kulturně-propagačního filmu v roce 1940 zhruba v rozmezí od 40 do 70 tisíc K. Výše podpor na jednotlivé snímky pak zpravidla dosahovala přibližně 20 tisíc. Přestože se některým výrobcům mohlo výjimečně podařit na FPS vymoci několikeré navýšení mimořádné postprodukční odměny, jako například Jiřímu Lehovcovi v případě Věrné hvězdy nebo Ludvíku Gubovi s filmem Struny mluví, většina snímků zůstávala nedofinancována a navíc ani nevydělávala v kinech.[68] Do ztrátové produkce výrobci patrně investovali z přesvědčení o užitečnosti tohoto druhu tvorby, případně také v naději, že stát jejich úsilí finančně podpoří a institucionálně zaštítí. S tím také apelovali na Filmový poradní sbor.[69] Výraznější změnu takto nevýhodně nastavených podmínek přinesla až nařízení, na nichž se namísto původního Filmového poradního sboru již podílela přímo okupační státní správa pod hlavičkou Českomoravského filmového ústředí.[70] Ještě v posledních měsících své činnosti Filmový poradní sbor přitom připravil program navýšení podpor tentokrát podle toho, zda se náklady vztahují k filmu němému, nebo filmu se synchronizovaným zvukem, případně filmu přímo se zvukovými scénami, a sestavil podrobnou tabulku pro výpočet zvláštních odměn. Podle této tabulky byla bodově ohodnocena 1. filmová, 2. výtvarná a technická, 3. kulturní a hospodářské hodnota filmu. Poté, co začalo být o podporách rozhodováno v rámci Českomoravského filmového ústředí, však již původní označení kulturně-propagační film nebylo takřka používáno a nová kategorie krátkého filmu měla v nových poměrech také jiné funkce.[71]

Filmovému poradnímu sboru při Ministerstvu průmyslu a obchodu se tak navzdory všem pochvalným hodnocením historického významu této instituce k příliš důsledné organizaci a systematickému řízení výroby a oběhu kulturně-propagačních filmů v důsledku přistoupit nepodařilo. Dohled nad jednotlivými složkami filmového oboru se ve vztahu k dodatkům naopak různými způsoby vymykal kontrole, v mnohých otázkách se FPS projevoval spíše nejistě a ukazovalo se, že o dění na výrobním i distribučním poli nemá

67) Zápis z 210. schůze FPS, 26. 2. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

68) Lehovec do filmu investoval 58 277 K a na podporách získal 45 tisíc K (film navíc v prodeji vydělal 18 tisíc K); Guba vložil 107 tisíc K a dostal 80 tisíc K, navíc utržil 23 tisíc K za prodej. Krátké kulturní filmy vyrobené v roce 1940 (přehled financování). NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.

69) Srov. J. V i l í m e k, c. d.

70) Původní FPS při Ministerstvu obchodu zanikl vznikem Českomoravského filmového ústředí 15. února 1942, jeho institucionální následovník v novém složení a pod novým vedením začal jednat od 5. srpna 1942, svůj zájem však již nevymezoval podporou kulturně-propagačních dodatků, ale krátkých filmů obecně. Zápis z 1. schůze FPS při ČMFÚ, 5. 8. 1942. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 6.

71) Podle údajů Jiřího Havelky tak došlo k navýšení z 511 krátkých filmů vyrobených v roce 1940 na 4350 z roku 1943. Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1939–1945*. Praha: ČFN 1946, s. 20. Související směrnice slibující krátkým filmům podporu až 250 tisíc K podle nákladů a možnost prémie ve výši 150 tisíc K Havelka uvádí tamtéž na straně 16.

dostatečný přehled. Často tak snad i nevědomě uplatňoval poměrně nerovný metr v udělování podpor pro konkrétní výrobce a postupně také víc a víc upouštěl od vlastního plánování domácí produkce dodatků v rámci výrobních plánů, namísto vypisování témat přijímal návrhy samotných výrobců a ve své činnosti se snažil spíše regulovat to, co je nabízeno.

Ambivalentní povaha kulturně-propagačního filmu jako filmu, v němž se protínají zájmy státní, komerčně-průmyslové, ale i umělecké, v situaci nedostatku financí na jeho výrobu členům Filmového poradního sboru v daných kulturně-politických podmínkách do značné míry bránila prosazovat stanoviska určovaná systematickým dramaturgickým plánem. Ve světle dodatkové politiky se naopak ještě zřetelněji než v případě celovečerních filmů odkrývala nekoncepčnost, nedůslednost a střet mocenských zájmů v instituci, jejíž činnost se s odstupem zdá být krokem k systematičnosti a spravedlivému rozhodování, které by nebylo ovlivněno konexemi. Dobový postoj ke kulturně-propagační tvorbě naopak vymezovalo napětí mezi určitou potřebou a snahou projevovat státní zájmy filmovou formou a na druhé straně nedostatečnou schopností funkčně a nenásilně zkoordinovat naplnění této potřeby (ať už z důvodu nedostatku financí či sporů mezi jednotlivými složkami filmového oboru).

Mgr. Lucie Česálková (1983)
Je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, věnuje se především problematice nonfikčního filmu, konkrétně pak vzdělávacího filmu a vztahu filmu, vědy a osvěty.

(*Adresa*: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; lucie.cesalkova@gmail.com)

Citované filmy:

Bratislava a okolí (Ludvík Guba, 1936), *Českosaské Švýcarsko* (Josef Vilímek, 1937), *Český ráj* (Kresl, Vlk, Zelený, 1936), *Domažlicko* (Ludvík Guba, 1937), *Film o státním rybníkářství* (Ludvík Guba, 1938), *Filmová Praha*, *Investice na Podkarpatské Rusi* (Unionfilm, 1937), *Jeseníky* (Ludvík Guba, 1936), *Karlův kamenný most pražský* (Lorenz a Brabec, 1937), *Královská kanonie strahovská* (Jindřich Brichta 1941), *Krása a síla* (František Rejlek, 1940), *Krásná vlast* (Josef Vilímek, Adolf Lehner, 1939), *Krkonoše v létě* (Unionfilm, 1935), *Krkonoše v zimě* (Unionfilm, 1935), *Krušné hory* (Josef Vilímek, 1937), *Lázně Piešťany a Považí* (Ludvík Guba, 1935), *Léto dvou prezidentů* (Karel Melíšek, 1936), *Malí mezi sebou* (František Sádek, 1941), *Manželství pod drobnohledem* (Josef Kokeisl, 1940), *Na druhý břeh* (Karel Baroch, 1940), *Na zlaté stezce Českého ráje* (Josef Vilímek, 1937), *Nespoutaná a spoutaná voda* (František Sádek, 1940), *Pálavské vrchy*, *Památky pražského ghetta* (Unionfilm, 1935), *Památky rodu Rožmberků* (Ludvík Guba, 1939), *Po špičkách ke slávě* (Rudolf Hlaváček, 1941), *Podkarpatská Rus* (Unionfilm 1937), *Považí, hrady a zámky* (Ludvík Guba, 1936), *Praha v květech* (Adolf Lehner, 1935), *Prahou po západu slunce* (Rudolf Hlaváček, 1940), *Pražský hrad* (Alexander Hackenschmied, 1936), *Proti proudu* (Karel Baroch, 1940), *Řemeslo má zlaté dno* (Adolf Lehner, 1941), *Skleněný chléb* (Ludvík Guba, 1939), *Slovenské lázně* (Ludvík Guba, 1936), *Srdce Evropy, Srdce Hané* (Ludvík Guba, 1937), *Struny mluví* (Ludvík Guba, 1940), *Střední Slovensko* (Unionfilm, 1938), *Sv. Jiří na hradě pražském* (Jindřich Brichta, 1939), *Svět okouzlených očí* (Rudolf Dvořáček, 1941), *Šumava* (Ludvík Guba, 1937), *Tekutý chléb* (Josef Vilímek, 1940), *Tradice Šumavy* (Fox, 1936), *Třeboň a její rybníky* (Ludvík Guba, 1937), *Tvář času* (Karel Baroch, 1941), *Ve stínu Radegasta* (Karel Baroch, 1940), *Věrná hvězda* (Jiří Lehovec, 1940), *Vlastní silou vpřed* (František Rejlek, 1940), *Zlaté koření* (Ludvík Guba, 1942), *Železné hory* (Rudolf Dvořáček, 1941), *Život a práce na jihočeských rybnících* (Ludvík Guba, 1938), *Život včel* (Rudolf Hlaváček, 1940).

ILUMINACE
Volume 21, 2009, No. 2 (74)

SUMMARY

A SACRIFICE IN THE INTERESTS OF THE STATE

Propaganda and Film Policy in the 1930s

Lucie Česálková

This monograph focuses on a specific category, the propaganda film, which from 1936 to 1941 meant a film made according to the state production programme and with state support. At that time the Film Advisory Board at the Ministry of Industry, Trade and Enterprise, or rather its Committee for Propaganda Films, had the power to decide on the making and subsidising of propaganda films. In this text we try to describe how the period conception of representative and valuable documentary films was reflected in the requirements for the ideal propaganda film, and how institutional and individual interests shaped the making of propaganda films. By revealing how the Film Advisory Board intervened in the making of propaganda films and how its subsidy policy influenced their dramaturgy, we try to indicate problematic aspects in the process of approving support, and especially motives related to interests and power. We see how the Film Advisory Board's decisions on documentary films were influenced by the cultural and political changes of 1939 and how the work of the Film Advisory Board on propaganda films developed under occupation. At the turn of the 1930s and 40s the propaganda film was regarded as something whose production and numerous screenings were understood by the state as an unavoidable necessity, which could not however be adequately satisfied in view of the lack of funding and the unwillingness of filmmakers to participate in that agenda. In this text we try to explain that ambivalence, so difficult to understand at first sight, and to present the range of approaches taken by filmmakers, distributors and cinema owners to try to come to terns with it.

Translated by Adrian Dean

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Články k tématu

SPOLEČNOST BRATŘI DEGLOVÉ A „PRVNÍ CHVÍLE ČESKÉ SAMOSTATNOSTI“

Historie vzniku firmy.
Její role v počátcích propagace Československa filmem

Jiří Horníček

Prolog

Vznik Československa bývá obecně spojován především s národně-vlasteneckým nadšením, jehož stoupencům a hlasatelům se v posledních říjnových dnech roku 1918 dostalo vytoužené satisfakce. Demonstrující davy v ulicích, mladík strhávající ze zdi ceduli s rakousko-uherskou orlicí, to jsou dva příklady reálných scén, které se po dobu téměř jednoho století uchovaly v paměti médií (a jejich „uživatelů“), jak to v minulém roce opakovaně potvrzovala také programová upoutávka České televize k tzv. „osmičkovým“ výročím. Dva výjevy, dva kinematografické obrazy, jimiž čeští filmaři v roli moderních kronikářů dějin československého státu „podpořili“ poněkud zjednodušené „vidění“ revolučních událostí roku 1918.

Nadšení plynoucí z dosažené nezávislosti Čechů na Rakousku-Uhersku se však nevztahovalo pouze k získané národní svobodě, ale bylo spojeno i s očekáváním změn v ryze praktických oblastech fungování nového státu, které se měly projevit např. ve větších možnostech a zvýšené aktivitě českých podnikatelů. Výraznému oživení podnikatelské činorodosti, jež se s koncem první světové války skutečně dostavilo, se nevyhnula ani kinematografie. Názorně to dokládá série popřevratových „spanilých jízd“ zástupců významných pražských filmových půjčoven Antonína Fencla, Julia Schmitta a Miloše Havla, vydávajících se na dlouhé zahraniční cesty, aby v cizině navázali přímé kontakty s tamními prodejci filmů dosud orientovanými na Vídeň a za poměrně levný peníz od nich nakoupili starší tituly, které se ve válečných letech na území Československa nesměly promítat. Okolnosti těchto obchodních výprav popisované v krátkých zprávách dobového tisku svědčí o značné živelnosti procesu nového utváření podnikatelského teritoria a také o řevnivosti mezi konkurenty, snažícími se v dané chvíli zaujmout co nejvýhodnější postavení. Do tohoto nacionálně a podnikatelsky zjitřeného období české kinematografie spadá i založení filmové produkční společnosti Bratři Deglové, s. r. o.

(v dobové korespondenci uváděné také jako Bratří Deglové), významného výrobce dokumentárních filmů, v jehož snímku 28. ŘÍJEN 1918 V PRAZE se dochovaly, mj. i dva výše zmíněné záběry „vyrovnávání se“ s rakousko-uherskou minulostí.
Určitá míra chaosu panující ve zdejším filmovém oboru v prvních letech po skončení první světové války je patrná i v počátcích historie existence této firmy, jak ji lze rekonstruovat skrze dochované písemné archiválie a dobový tisk. Tento text se zaměřuje na praktickou stránku chodu nové firmy, na její postavení v rámci tehdejšího konkurenčního prostředí, které posilovala i poměrně úzká spolupráce s Ministerstvem národní obrany a Ministerstvem zahraničních věcí při propagaci Československé republiky v zahraničí bezprostředně po jejím vzniku.

Karel Degl – cesta k filmovému podnikání

I když firma Bratři Deglové, s. r. o. začala úředně existovat od 27. listopadu 1918, kdy byla jejími zakládajícími členy, Karlem Deglem (nar. 1896) a Emanuelem Deglem (nar. 1894), podepsána firemní zřizovací listina, při hledání prvotních plánů jejího vzniku je třeba se vrátit o několik let zpět. V roce 1915 se mladší z bratrů, tehdy devatenáctiletý Karel Degl, velmi seriózně zaobíral myšlenkou podnikání ve filmovém oboru. Ze zápisů v jeho deníku nazvaném Hlavní kniha poznámková o kinematografii vyplývá, že minimálně od druhé poloviny roku 1914 bedlivě sledoval dění v kinematografickém odvětví, především produkční aktivity pražské společnosti Lucernafilm, kterou vlastnila rodina Karlova spolužáka Václava M. Havla. Lucernafilm disponoval vlastním laboratorním vybavením ke zpracovávání natočeného materiálu a v uvedeném období rozhodně patřil k těm progresivnějším z firem, které se na českém území filmovému oboru věnovaly. I proto mladý Karel Degl považoval tuto společnost za ideální místo, kde by po nějaký čas coby zaměstnanec získával praktické zkušenosti potřebné pro zahájení vlastního samostatného podnikání. Touhou věnovat se v budoucnu úspěšně výrobě filmů jsou motivovány i jeho tehdejší plány studia praktických oborů fotografie na technice a chemie, jejichž zvládnutí by mu umožňovalo osobně dohlížet na kvalitu vyvolaného filmového obrazu, u produktů dosud fungujících českých firem velmi problematickou. Deglova mimořádně důkladná příprava na budoucí profesi zahrnovala i „abiturientní kurs při Obchodní Akademii Československé“.[1]
Jako řada jiných filmařských profesionálů počátku 20. století se i Karel Degl nejdříve rozhodl věnovat fotografii a za tím účelem se stal členem Českého klubu fotografů amatérů v Praze. (S historií tohoto klubu je spojeno i jméno průkopníka české kinematografie Jana Kříženeckého.) V „amatérské linii“ pokračoval i v začátcích svého zájmu o film. S cílem vyzkoušet si konečně praktickou práci s kamerou oslovil písemně na konci roku 1914 obchodní zástupce významných výrobců filmové techniky v Praze (Agfa) a ve Vídni (Ernemann, Eastman Kodak) ohledně nákupu vhodného přístroje. Po roce pečlivých

1) Deníkové záznamy Karla Degla (1914–1916). Národní filmový archiv (dále NFA), Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. VI/b, k. 9, inv. č. 134.

úvah podpořených obstaráním si početné, především německy psané odborné literatury, nakonec zvolil firmu Ernemann a její přijímací aparát Amateur-Einlochkino, aby, jak sám píše, „...se mohl náležitě na svou budoucí dráhu životní pokud možná důkladně připraviti. Jedná se mi o to, abych se pokud možná brzy do výroby kino-filmů zapracoval, abych, jakmile se ukáže toho možnost, do veřejné výroby se dáti mohl."[2]

V mezidobí příprav nákupu kamery, přesněji na konci března 1915, dostal Karel Degl příležitost blíže se seznámit s technickým a laboratorním vybavením společnosti Lucernafilm, neboť od rodiny Havlových obdržel pozvání k prohlídce zázemí jejich firmy. Pro cílevědomého mladého muže to byl pravděpodobně další impuls k přemýšlení o otázkách fungování filmové výrobny, neboť o čtvrt roku později se pokouší sám pro sebe si formulovat základní obrysy budoucí podnikatelské činnosti. Z velmi zajímavého textu nazvaného Úvaha o kino vyplývá, že se chtěl v počátcích existence vlastní firmy zaměřit na oblast dokumentární (nonfikční) kinematografie, přičemž kinematografii hrané – organizačně a realizačně mnohem náročnější – se hodlal věnovat až v případě výrobní a ekonomické stabilizace společnosti. (Tento úmysl se bratrům Deglovým „nepodařilo dodržet" a už v roce 1919 jejich společnost realizovala velmi úspěšný historický titul Stavitel chrámu. Podle Zdeňka Štábly šlo o dokončení projektu započatého již Lucernafilmem.[3])

Oblastí dokumentární kinematografie se text zaobírá poměrně ze široka a v jednotlivých částech se dotýká, na základě předpokladů o použití budoucí produkce, různých typů žánrů a oblastí uplatnění, z nichž řada byla tehdy jen na počátku svého vývoje a teprve se formovala do dnešních zřetelněji odstíněných kategorií. Ve výčtu druhů dokumentárních filmů nabízejících se k realizaci Degl na prvním místě zmiňuje snímky přírodní, kam vedle zachycení zajímavých přírodních lokalit řadí hlavně portréty měst (Plzeň, České Budějovice, Tábor atd.), včetně významných středisek lázeňských, které by mohly doplnit snímky ze specifických českých regionů s charakteristickými kroji a zvyky tamních obyvatel (Polabí, Třeboňsko či Domažlicko). Kvůli obtížnosti a rozsáhlosti příprav natáčení je zvláštní postavení přisouzeno filmu o Praze, který Karel Degl považoval za titul zvláště atraktivní k uvedení v zahraničí (Francie, Německo, Rusko).

Ve svých rozvahách o možné poptávce na trhu zmiňuje tzv. snímky poučné, kterými myslí

> takové, jež by sloužily za učebnou pomůcku ve školách, po případě za učebnou pomůcku velkým, ku př. balkánským zemědělcům a ruským. Pro školy by to byly různé snímky z přírodních věd, mikroskopické snímky v to zahrnuje. Těmito snímky mikroskopickými přesunuje se vlastně působnost z oboru školského do oboru vědeckého.[4]

2) Tamtéž.

3) Srov. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. II.* Praha: ČSFÚ 1988, s. 148.

4) Deníkové záznamy Karla Degla. Úvaha o kino. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. VI/b, k. 9, inv. č. 134.

Budoucí „výrobní plán" počítal také s filmy označovanými jako cestopisné, jež by se podle autora textu staly vítaným doplňkem specializovaných přednášek, v rámci kterých se dosud využívala pouze projekce diapozitivů. Při realizaci tohoto druhu filmů Degl uvažoval o spolupráci s respektovanými českými cestovateli, v čele s nadšeným objevovatelem života Indiánů jihoamerických pralesů A. V. Fričem. Mimo okruh zájmu mladého podnikatele nezůstaly ani filmy reklamní a samozřejmě i krátké, tzv. zpravodajské snímky,[5] které v té době tvořily hlavní část projekcí.
I když Úvaha o kino představuje velmi letmý průřez oblastí dokumentární kinematografie, „pouhé" orientační východisko pro případný detailněji rozpracovaný podnikatelský záměr, vzhledem k době vzniku zaujme nebývalou šíří pohledu a hlavně věcným přístupem k oboru filmové výroby. Přístupem prostým laciné senzačnosti a „oslnění" povrchní atraktivností biografu, který byl v desátých a dvacátých letech tak příznačný pro prostředí vzniku českých hraných filmů. Osobnost Karla Degla se tak poněkud vymyká z tradovaného obrazu české kinematografie prvních dvou desetiletí minulého století, prezentovaných donedávna především jako období nadšených laiků dezertujících k filmu od serióznějších profesí nebo bláhových nevzdělaných fantastů s ryze zištnými úmysly, jak tento typ filmových „profesionálů" ještě na sklonku éry němého filmu popsal Karel Smrž:

> Lidé, kteří ztroskotali ve všem, k čemu byli postaveni a kteří se dívají s patra na zaměstnání, v nichž by se mohli uplatnit, shledávajíce je sebe nedůstojnými, chápou se vždycky nových oborů, opředených moderní romantikou a příslibem slávy a zisků, jež jim spadnou do klína přes noc.[6]

Deglův seriózní přístup podpořený praktickými znalostmi a dovednostmi, byť dosud prověřenými amatérskými podmínkami, se nakonec ukázal být hlavní hodnotou, která mu umožnila záhy dosáhnout vytčených cílů. Jak se s odstupem jednoho roku ukázalo, „exkurze" v laboratořích Lucernafilmu z konce března 1915 měla být jen prologem pozdější užší profesionální spolupráce mezi nejmladší podnikatelskou generací rodin Havlových a Deglových. Bezprostřední pohnutkou k jejímu rychlému navázání se staly signály o plánovaném spojení filmové výroby s bankovním kapitálem. Tato skutečnost přiměla Ing. Václava Havla st. intenzivněji uvažovat o organizačních změnách, které by zvýšily konkurenceschopnost jím řízené firmy. Součástí hledání vhodného řešení byl i konkursní pohovor s Karlem Deglem, o jehož vážném zájmu o kinematografii věděl od svého syna Václava. Setkání se uskutečnilo v půlce ledna 1916 v Havlově kanceláři a o jeho obsahu si Karel Degl do deníku poznamenal:

> Lucernafilm je vlastně půjčovna filmů spojená s výrobou, jež však je dosud v počátcích. Je to akciová společnost. Většinu, nebo snad všecky akcie mají Havlovi. Odvětví výrobní však dosud nejen ničeho nevynášelo, nýbrž působilo veliké ztrá-

5) Srov. tamtéž.
6) Karel S m r ž, Historie a nesnáze čsl. filmu. *Rozpravy Aventina* 3, 1927/28, č. 18–19 (24. 5. 1928), s. 219–220.

> ty. Ježto se nyní ustavuje prostřednictvím České banky veliká a kapitálově velmi prý silná společnost pro výrobu filmů, vidí Havlovi, že to takhle s jejich podnikem dále nejde, a že buďto budou muset krám zavříti anebo získati odborníka, jenž by vnitřní nepořádky ve výrobně jejich urovnal a celou výrobu na výši povznesl, aby byla schopna konkurence.[7]

Doba Deglovy návštěvy u Havla st. souvisí s největší pravděpodobností se snahami, jež posléze vyústily v založení firmy Pragafilm, která je spojována především s osobností divadelního režiséra Antonína Fencla. Deníkový zápis z počátku roku 1916 tak naznačuje poměrně dlouhý a dosud nevyjasněný průběh jednání ve věci investice kapitálu České banky do výroby tuzemských filmů, neboť Pragafilm zaštítěn touto finanční institucí vznikl až na podzim 1917. Mezitím se údajně Antonín Fencl spolu s bratrem Jaroslavem dokonce stali na krátký čas podílníky Lucernafilmu, jenž během jejich účasti změnil jméno na Pragafilm.[8]

Jaká situace panovala v českém filmu, tj. jaké bylo jeho personální a profesionální zázemí, dokazuje fakt, že angažovaným odborníkem na funkci vedoucího firemních laboratoří se nakonec stal dvacetiletý mladík, jehož odborné předpoklady spočívaly v praxi amatérského fotografa a filmaře. O možných důvodech Havlovy volby lze pouze spekulovat už proto, že jména ostatních „uchazečů" nejsou známá. Ovšem podle Karla Degla, parafrázujícího Havlova slova, byl hlavním argumentem v jeho prospěch fakt, že vynikal „nad ostatní kandidáty vlastností, již prý všichni umělci postrádají, že totiž nemají smysl pro obchodní kalkulaci a počítání vůbec".[9]

Lucernafilm v osobě Karla Degla získal, navzdory jeho malým zkušenostem, zaměstnance, který tíhnul k praktickým řemeslným základům filmového oboru, bez jejichž znalostí se výroba neobešla. Václav Havel st. i jeho synové upřednostňovali při řízení firmy spíše organizační než praktickou stránku a těžko si lze představit, že by trávili svůj čas v laboratořích permanentním dohledem nad kvalitou chemických procesů potřebných k vyvolání natočeného materiálu. Přesně tyto povinnosti si Karel Degl vzal na svá bedra, když předtím podrobil kritickému zhodnocení předchozí produkty Lucernafilmu, včetně jeho nejčerstvějšího hraného titulu Dík VÁLEČNÉHO SIROTKA, který krátce posoudil jak po stránce stavby příběhu, tak technické úrovně zpracování:

> Režie bídná. Věc je vlastně bez děje. – Z chyb dalších nutno vytknouti ještě: Film je poškrábán, posekán, místy bliká nebo se třese. Též se objeví někdy velice rušivé světlé skvrny. Nápisy jsou poněkud drobné, řádky příliš dlouhé, písmo nekontrastní a neprůhledné, takže vůbec nečitelné.[10]

7) Deníkové záznamy Karla Degla (1914–1916). NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. VI/b, k. 9, inv. č. 134.
8) Srov. Z. Š t á b l a, c. d., sv. I., s. 294, 299.
9) Deníkové záznamy Karla Degla (1914–1916). NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. VI/b, k. 9, inv. č. 134.
10) Tamtéž.

Při Deglovu nástupu do firmy, tj. na počátku roku 1916, bylo vedení v rukou Václava Havla st. Ovšem postupem doby se na provozu Lucernafilmu stále větší měrou podíleli Havlovi synové. Během krátké epizody spolupráce s Antonínem Fenclem na konci června 1917 se podle tvrzení Zdeňka Štábly Karel Degl dokonce stal jedním z pěti majitelů společnosti.[11] Tento proces postupného převzetí vlivu ve firmě mladou podnikatelskou generací proběhl v několika krocích. Nejprve se podle záznamu v obchodním rejstříku ze dne 12. února 1918 stal Václav Havel ml. jednatelem společnosti a Karel Degl ředitelem jejího výrobního oddělení, zatímco Václav Havel st. a jeho švagr Richard Baláš pozbyli funkce jednatele. O měsíc později, 15. března 1918, se do těchto funkcí připisují Miloš Havel a Emanuel Degl, starší bratr Karla Degla studující práva a druhá vůdčí osobnost budoucí společnosti Bratři Deglové, s. r. o.[12]

Konflikty s konkurencí

Podnikatelská symbióza bratrských dvojic pod značkou Lucernafilmu však trvala jen pár měsíců. Z dostupných materiálů je dnes obtížné určit, v čem spočívala „zásadní neshoda v názorech obou skupin společníků firmy".[13] Vzhledem k přijatému řešení, na kterém se obě strany usnesly, a vzhledem k jejich pozdější činnosti si lze odvodit, že možným bodem sváru bylo stanovení firemních priorit: zda bude hlavní pozornost věnována výrobě nebo půjčování filmů. Během jednání, jež proběhlo 24. listopadu 1918, se nakonec dospělo k rozhodnutí, že Karel a Emanuel Deglovi si založí vlastní firmu, která od Lucernafilmu odkoupí technické a laboratorní vybavení. Podle tohoto kroku se zdá, že společnost Bratři Deglové se hodlala soustředit na filmovou výrobu, i když v zakládací listině jsou jako obory podnikání kromě jiných uvedeny také koupě, prodej a půjčování filmů.[14] Praxe ukázala, že posledně zmíněná aktivita se měla týkat především titulů firmou Bratři Deglové přímo vyrobených a jen ojediněle titulů získaných do trvalého vlastnictví z jiných zdrojů, jako v případě pěti krátkých filmů (mj. JARNÍ DNI PRAŽSKÝCH SKAUTŮ,[15] POVODEŇ V PRAZE) a snímku VŠESOKOLSKÝ SLET 1912, které Deglům z archivu Lucernafilmu odprodal Václav Havel st. v lednu 1919.[16] Ostatně i na straně Havlových, alespoň v prvních pár měsících po podnikatelské odluce, je možné najít pokusy o pokračování vlastní výroby, jak o tom svědčí níže zmíněný příklad natáčení v Bratislavě. Pravděpodobně až úspěch obchodní zahraniční mise při nákupu filmů vedl k tomu, že Miloš Havel se coby hlavní reprezentant rodiny v kinematografickém podnikání začal intenzivně věnovat provozu biografu Lucerna a půjčovně American Film Company.

11) Srov. Zdeněk Z. Š t á b l a, c. d., sv. I., s. 294.
12) Srov. Václav Maria H a v e l, *Mé vzpomínky*. Praha: Lidové noviny 1993, s. 68.
13) Žaloba Lucernafilmu na společnost Bratři Deglové. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. III, k. 2, inv. č. 46.
14) Srov. Společenská smlouva ze dne 27. 11. 1918 a její opravy. Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. I/a, k. 1, inv. č. 1.
15) V NFA je tento titul uložen pod názvem JARNÍ DNY PRAŽSKÝCH JUNÁKŮ – SKAUTŮ V KLAMOVCE.
16) Srov. Písemný dodatek k postupní smlouvě ze dne 22. ledna 1919. NFA, fond A-B (nezpracováno), kart. Korespondence a účty UFY 1928–1945.

Jarní dny pražských junáků – skautů v Klamovce (1915) Foto archiv

Změny, které se na přelomu let 1918–1919 odehrály ve struktuře Lucernafilmu a které vedly k osamostatnění bratrů Deglových, charakterizují určitou nestálost typickou pro českou kinematografii té doby. Nestálost, jež měla svůj zdroj v probouzejícím se konkurenčním zápasu mezi začínajícími produkčními společnostmi snažícími se obstát na poměrně malém obchodním teritoriu. S trochou nadsázky lze konstatovat, že rychlý vývoj filmového oboru projevující se v častých personálních obměnách a v různých krátkodobých firemních fúzích měl svůj „vzor“ v překotném sledu událostí probíhajících v té době v politické sféře a v podstatě v celé společnosti. Není proto divu, že právě velmi dynamické politické dění se stalo pro profesionální filmaře hlavním tématem, zvláště, když vůdčí osobnosti československé emigrace, která se v zahraničí velkou měrou zasloužila o naplnění myšlenky samostatného státu, se začaly vracet zpět do vlasti. Události spojené s jejich přítomností totiž přitahovaly pozornost vlastenecky cítících návštěvníků kin.

Atraktivnost tohoto typu záběrů byla jistě jedním z důvodů, proč se několik pražských výrobců rozhodlo vytvořit volné sdružení Československý film, jež se kromě jiného zaměřilo i na oblast natáčení zpravodajských aktualit a reportáží. Těžko dnes soudit, zda hlavní motivaci k zachycení důležitých momentů politického převratu představovalo obchodní hledisko, nebo svoji roli sehrálo upřímné národní uvědomění nejvyššího vedení zúčastněných společností, jež se odrazilo v osvíceném přesvědčení o nutnosti uchování významných okamžiků české historie a v prozíravém předpokladu možností dalšího vy-

užití takovýchto záběrů při popularizaci nového státu v zahraničí. Právě tyto ušlechtilé pohnutky jsou zmiňovány v souvislosti s Československým filmem, který vznikl na konci října 1918 spojením významných pražských firem – Excelsiorfilmu, Pragafilmu, Weteb-Film-Company a Lucernafilmu, jehož členství pak převzala společnost Bratři Deglové. V dopise z dubna 1919 adresovaném časopisu Kino bratři Deglové upřesňují informace o dění v několika předchozích měsících a mj. uvádějí, že události zachycené v prvních dnech a týdnech převratu Československý film nabízel do kin ve formě specializovaných týdeníků pod názvem První chvíle české samostatnosti. Těchto týdeníků bylo údajně zhotoveno celkem šest.[17] Kromě toho Deglové označují sdružení Československý film také jako výrobce titulu Triumfální příjezd presidenta T. G. Masaryka, na kterém mimo jmenované čtyři firmy pracovala i společnost Vlas a spol.[18]
Právě okolnosti organizace filmování návratu T. G. Masaryka do vlasti naznačují existenci poměrně tvrdého konkurenčního boje, v jehož rámci se jako jeden z hlavních argumentů často používala slova jako vlastenectví či národní cítění. V případě obrazové reportáže z průběhu Masarykovy jízdy vlakem od hranic nového státu do Prahy s těmito termíny „operuje“ také stížnost Československého filmu zaslaná ministerské radě, v níž se jeho zástupci ohrazují proti údajnému udělení výsadního práva k filmování Masarykova návratu společnosti Slaviafilm, aktuálně patřící kinematografické společnosti se sídlem ve Vídni. Velmi ostrým tónem se autoři dopisu (podepsáni jsou Emanuel Degl a Antonín Fencl) domáhají nápravy vzniklé situace:

> Žádáme aspoň, aby Slaviafilmu, resp. dr. Wettlovi nebylo nadržováno vůči nám a aby do vlaku a k uvítání na hranicích připuštěn byl také aspoň jeden aparát náš. Pan dr. Wettl, respektive paní Červenková, od níž on prý Slaviafilm počátkem listopadu t. r. převzal, byli do našich schůzí pozváni a přišli, ale odmítli součinnost s námi a pan dr. Wettl do dnes nám nedal odpověď, již si tehdy vyhradil a to odpověď na otázku: Jest ochoten prohlásiti, že Slaviafilm je podnik český a na vídeňské firmě Phillip a Presburger úplně nezávislý? Podání toto dovoluje si učiniti Československý film, sdružení českých výroben filmových v Praze, jež se sjednotily k nafilmování převratu a provádějí tento svůj úkol v plné shodě a za jednotného vedení. Doufali jsme, že nám jako celku, slučujícímu všechny české výrobny filmové, dáno bude výhradní právo k filmování těchto událostí, jež jsou statkem národním a ze kterých nikdo, nejméně však nepřátelský cizinec, nemá těžiti, a byli jsme od počátku ochotni věnovati negativy národnímu archivu, ale když vysoká vláda je v této věci jiného mínění, žádáme aspoň, aby nikomu nebyla dávána zřejmě přednost.[19]

17) Podle dochovaných písemných a filmových materiálů je zřejmé, že některé z těchto aktualit byly v roce 1931 zařazeny Karlem Deglem do „vzpomínkového“ filmu 28. říjen 1918 v Praze.
18) Srov. Dopis od firmy Bratři Deglové zaslaný redakci časopisu Kino 2. 4. 1919. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 7, inv. č. 122. – V NFA je druhý zmiňovaný titul evidován pod názvem Triumfální příjezd presidenta Masaryka 21. 12. 1918.
19) Stížnost Československého filmu Ministerské radě ČSR ze 17. prosince 1918. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 8, inv. č. 122.

Ovšem napjaté konkurenční vztahy nepanovaly pouze s firmami považovanými za cizácké. Podobné střety se odehrávaly i mezi podnikateli ryze českých kořenů, proto i výše citovaný vlastenecký výpad vůči Slaviafilmu lze považovat za čistě účelový. Na obranu průkopníků českého kinematografického průmyslu je třeba přiznat, že vzájemná řevnivost byla často vyprovokována necitlivým přístupem úředníků nového státu, kteří rozhodovali o tom, která vyvolená společnost získá právo zaznamenat politickou událost, a tím i možnost nabídnout průběh této události majitelům biografů. K hlavním aktérům takto způsobeného incidentu, který se odehrál při slavnostním příjezdu čsl. vlády do Bratislavy na počátku února 1919, patřili poručík Karel Fiala, referent propagačního filmového oddělení Ministerstva národní obrany, kameraman společnosti Bratři Deglové Jindřich Brichta a Miloš Havel – jednatel Lucernafilmu a reprezentant Syndikátu čsl. výroben a půjčoven filmových. Jelikož por. Fiala představitelům Syndikátu přislíbil monopol na filmování bratislavských událostí, bylo kameramanu Brichtovi filmování zakázáno, což přímo na místě, podle Brichtova svědectví, vedlo k následujícímu výstupu: „[...] když jsem nechtěl vydati p. Svobodovi kliku od aparátu přijímacího, chtěl mi násilím vzíti kliku panorámovou. Nemístné zápolení toto trvalo asi 20 vteřin před zraky kritisujícího zástupu Slováků a Maďarů právě v slavnostním okamžiku příjezdu vlády."[20]

Pro dokreslení aktuální situace firmy Bratři Deglové je nutné připomenout, že už v čase, kdy její elitní kameraman podstoupil fyzický konflikt s kolegou „hájícím barvy" Syndikátu, se ocitla v ohrožení také jednotnost sdružení Československý film, tolik vyzdvihovaná ve výše citovaném útoku proti Slaviafilmu. Nedorozumění mezi jeho jednotlivými firmami se asi objevovala od samého počátku existence. Ostatně osobnost ředitele Pragafilmu Antonína Fencla byla obecně vnímána jako velmi kontroverzní kvůli jeho poměrně razantnímu prosazování vlastních podnikatelských plánů, ať už v oblasti výroby filmů či jejich půjčování. Konkrétní spor mezi Pragafilmem a firmou Bratři Deglové se vedl právě o organizaci natáčení aktualit, o které měli Deglové velký zájem. Situace se vyhrotila na konci ledna 1919 v souvislosti s pořízením filmového záznamu blíže neurčené události odehrávající se v Praze na Invalidovně:

> Před několika dny navrhli jsme Vám, že převezmeme filmování časovostí sami a že budeme za to, že nám v tom ostatní nebudou soutěžiti, odváděti část hrubého výtěžku z Č. SL. R. našemu sdružení. Neodmítli jste náš návrh, ale nedali jste nám také závazné odpovědi souhlasné. Včerejší filmování na Invalidovně, jež podnikla opět každá firma na svou pěst, pokládáme proto za Vaši konečnou odpověď a na základě toho máme za to, že Československý film, jako společnost hospodářská pro filmování časovostí, se rozešla. Se svými snímky si proto naložíme, jak sami za dobré uznáme a totéž očekáváme od Vás. – Jsme ochotni negativy Vašich včerejších snímků se všemi právy od Vás koupiti. Pokud jde o dosavadní společné obchody (Československý film) zůstávají samo sebou všechna ujednání v plné platnosti.[21]

20) Svědectví kameramana Jindřicha Brichty zaslané Ministerstvu národní obrany 7. ledna 1919. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 8, inv. č. 122.

21) Pragafilm, Praha. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/a, k. 6, inv. č. 119.

I když poslední citovaná věta naznačuje pokračování podnikatelských aktivit, spíše než pořizování záběrů jiného charakteru je touto formulací míněno společné vlastnictví tehdy vzácného filmového materiálu, jak to vyplývá z další korespondence související se záměrem bratrů Deglových přece jen opustit, podle jejich názoru, neseriózního obchodního partnera. V rámci sdružení totiž Pragafilm a Excelsiorfilm začaly vyvíjet samostatné aktivity, které podle bratrů Deglových poškozovaly zájmy zbylých členů. Jelikož Československý film v době těchto rozporů disponoval 50 tisíci metry filmového materiálu, požadovali Deglové při svém odchodu vydání jeho poměrné části. Protistrana však přišla s kuriózní podmínkou, že Deglové zajistí, že podobný požadavek při případném rozštěpení nevznesou zbylé dvě firmy reprezentované pány Václavem Binovcem a Antonínem Vlasem. Přesné datum zániku Československého filmu se v písemnostech společnosti Bratři Deglové nenachází. Nicméně poslední pokus dohodnout se s podílníky na svém odchodu učinili Deglové nabídkou na odprodej svého podílu za cenu 7 000 Kč, což bylo ze strany vedení Pragafilmu a Excelsiorfilmu odmítnuto.[22]

První kroky v propagaci nového státu filmem

Když Deglové ve svém dopise líčili redaktorům časopisu Kino existenci sdružení Československý film, tak u titulů První chvíle české samostatnosti a Triumfální příjezd prezidenta T. G. Masaryka zmínili, že oba byly na počátku roku prodány do USA.[23] Bohužel, ze stručně formulované věty nevyplývá, kdo úspěšný prodej do zámoří zprostředkoval, ani kdo z členů sdružení na něm měl hlavní zásluhu. Nicméně je jasné, že na počátku roku 1919 se film už všeobecně považoval za ideální prostředek státní propagandy. Jeho význam v těžkých časech světové války ještě vzrostl, takže byl ve vztahu k domácímu obyvatelstvu bohatě využíván na území všech hlavních účastníků konfliktu.
Právě v období vypuknutí světové války se objevují teoretické úvahy, které se detailněji zabývají strategiemi filmové vojenské propagandy a různými praktickými způsoby jejího uskutečňování. V listopadu 1916 tak byla v Německu založena Německá filmová společnost (DLG) zaměřená na výrobu reklamních a propagačních filmů pro zahraničí, jejíž vznik vlastně reagoval na spojeneckou filmovou propagandu protiněmeckou. K získání důslednější kontroly nad výrobou filmů, a tedy i nad filmovou propagací státu filmem pak v případě Německa napomohlo vytvoření filmové společnosti UFA.[24] Další známý příklad filmové propagandy nabízí sovětská kinematografie. Po převzetí moci bolševiky v Rusku zde propagandistickou úlohu plnily ideově tendenční filmové týdeníky. Jejich

22) Srov. Rozdělení vkladů z jmění bývalého Československého filmu, sdružení českých filmových výroben mezi společnosti Bratři Deglové, Pragafilm a Excelsiorfilm. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. II/c, k. 1, inv. č. 38.

23) Srov. Dopis od firmy Bratři Deglové zaslaný redakci časopisu *Kino* 2. 4. 1919. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 7, inv. č. 122.

24) Srov. Pavel Z e m a n, Film, stát a politika. Německá filmová propaganda do roku 1945. (Edice a materiály.) *Iluminace* 6, 1994, č. 3, s. 65.

co nejefektivnější působení na ruské obyvatelstvo umožňoval zvláštní systém distribuce využívající, tzv. agitačních vlaků a parníků.[25]

Také v Rakousku-Uhersku existovala v době války kinematografická produkce tohoto druhu, k níž v menší míře přispěl i český Lucernafilm, např. hraným titulem Dík válečného sirotka natočeným v roce 1915 na zakázku Rakouské vojenské správy. Vedení firmy se k přijetí tohoto zadání uchylovalo také z toho důvodu, že v době nedostatku filmového materiálu se takovýto úkol jevil coby jedna z možností, jak si obstarat filmovou surovinu a na ušetřenou část pak natáčet jiná témata, ve zcela opačných ideových intencích.[26]

V souvislosti s výše uvedeným je logické, že také politická reprezentace nově vzniklého československého státu uvažovala o zapojení filmu do svých služeb, stejně jako si těchto možností byli vědomi i majitelé výrobních společností. Šlo jen o to, jak důkladný systém jsou schopny instituce státní správy (odpovědná ministerstva) vytvořit a jak rychle ho uvést do praxe.

V oblasti propagace života českého obyvatelstva na českém území v zahraničí dokonce existuje náznak, že něco takového se uskutečnilo, byť v omezené míře, ještě v době války, za trvání Rakouska-Uherska. Nasvědčoval by tomu text inzerátu, který bratři Deglové v květnu 1919 připravili k otištění v časopise Československý film v souvislosti se slavnostním promítáním k výročí májové schůze v Pantheonu v roce 1918:

> [Oslavy] budou letos doprovázeny filmovými snímky, které loni pro censuru nebožky Austrie nemohly se dostat na projekční stěny našich biografů – které však za to již před převratem vykonaly dobré dílo v Římě, Paříži a v Londýně. Vzpomínky tyto chystá firma Bratří Deglové, Praha.[27]

Ovšem první filmové materiály sloužící k propagaci nového státu, respektive k propagaci aktivit směřujících k jeho vzniku, jsou snímky pořízené během přípravných a bojových akcí jednotek československých legií. Výsadní postavení v rámci tohoto válečného natáčení připadlo kinematografické sekci při československých legiích ve Francii, která svým vznikem v červenci 1918 navázala na již existující sekci fotografickou. Pět členů této sekce, která měla laboratorní zázemí v Paříži, za několik měsíců své činnosti údajně natočilo 3 tisíce metrů materiálu. Také život legionářů v Rusku a v Itálii byl zaznamenáván filmovou kamerou, ovšem snímky pořizovali buď sami legionáři nebo na zakázku místní kameramani.[28]

Tzv. legionářské filmy se bezprostředně po převratu těšily velké přízni českých diváků a jejich autoři pracující ve Francii pod vedením nadporučíka Jana Jestřábka (podle

25) Srov. Antonín N a v r á t i l, *Dziga Vertov*. Praha: ČSFÚ 1974, s. 19; Peter K e n e z, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. London: I. B. Tauris 2006, s. 32.

26) Srov. Miloš Havel. Předseda A.B., první český filmový podnikatel. *Úspěch* 5, 1934, s. 171.

27) Srov. Přepis inzerce v časopise Československý film (květen 1919). NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 7, inv. č. 122. – Pravděpodobně se jednalo o titul Svátek českého národa – 1. máj 1918, viz Z. Š t á b l a, c. d., sv. I, s. 313.

28) Srov. Z. Š t á b l a, c. d., sv. I, s. 308.

Z. Štábly npr. Jeřábka[29]) se po návratu do vlasti stali základem specializované sekce, jež začala působit při Ministerstvu národní obrany. Skutečnost, že firma Bratři Deglové byla schopna díky laboratornímu vybavení zajistit kompletní a kvalitní servis zpracování filmové suroviny, mohla být jedním z důvodů, proč se npr. Jestřábek na počátku roku 1919 obrátil na Karla a Emanuela Deglovi s žádostí o spolupráci při výrobě filmových kopií. Dne 11. února 1919 byly podepsány obecné podmínky obchodní smlouvy, podle kterých:

> Ministerstvo národní obrany odevzdá Vám k zužitkování kinematografické filmy, a to buď nevyvolané nebo hotové negativy. Vy naproti tomu se zavazujete bezplatně odevzdati Ministerstvu národní obrany jednu hotovou positivní kopii Vámi přijatého celého filmu s nápisy a doplatek 50 hal. při nevyvolaném filmu a 1.50 K při hotovém negativu za každý metr. Kopie tato je určena pro archiv a nebude propůjčována biografům. Tím vzniká pro Vás právo obchodovati s těmito filmy v obvodu republiky československé i za hranicemi, s výjimkou Anglie i s koloniemi a Spojených států severoamerických.[30])

Tímto ujednáním se Deglům nabízela zajímavá možnost rozšířit nabídku pro biografy o specifický druh filmů. Kromě toho smlouvou získali stálého zákazníka pro prodej negativního materiálu v množství nepřesahující tisíc metrů měsíčně.
Hned jedna z prvních realizací dohody představovala vysoce exkluzivní zakázku, jež měla sloužit k reprezentaci Československa na nejvyšší mezinárodní úrovni. Jednalo se o zhotovení kopií dvou titulů, a to dvoudílného snímku KARVINSKÁ PÁNEV a krátkého, zhruba tříminutového filmu VÝMĚNA ZAJATCŮ NA TĚŠÍNSKU.[31]) Oba tituly se týkaly aktuálního vojenského sporu mezi Polskem a Československem o území Těšínska a měly ilustrovat stabilizovanou atmosféru v regionu po příchodu čsl. jednotek a fakt, že československý stát má situaci pod kontrolou a také že úzce spolupracuje se zástupci mezinárodních kontrolních komisí. Na celé akci participovalo také Ministerstvo zahraničních věcí, které mělo v úmyslu filmy uvést na právě probíhající Pařížské mírové konferenci, aby jejich promítnutím podpořilo požadavky představitelů našeho státu.
Ve vysvětlujícím dopise bratři Deglové neopomněli ministerským úředníkům připomenout situaci ohledně vlastnictví kopií, které měl do Paříže odvézt Miloš Havel, a obchodních práv k nim pro případná vyjednávání se zájemci přímo na místě:

> Zaslané filmy jsou majetkem Ministerstva národní obrany, jakožto tzv. archiválni otisky, vlastníkem provozovacích práv je však naše podepsaná firma. Pokud jde o použití filmů k naznačenému účelu nebo k propagaci před zvanými hosty, nečiníme si nároků na peněžní odměnu. Kdyby se však naskytla příležitost prodeje

29) Srov. tamtéž.
30) Srov. Obchodní dohoda mezi firmou Bratři Deglové a Ministerstvem národní obrany ze dne 11. 2. 1919. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 8, inv. č. 122.
31) V NFA je první titul uložen pod názvem KARVINSKÁ UHELNÁ PÁNEV OBSAZENA NAŠIM VOJSKEM, druhý je evidován jako VÝMĚNA ZAJATCŮ.

k obchodnímu využití a chtěli byste ji laskavě zprostředkovati, zmocňujeme Vás k prodeji.[32]

Spolupráce s ministerstvy tak pro společnost Bratři Deglové představovala vítanou příležitost, jak v poměrně složitém období omezeného cestování do zahraničí upozornit na svoji podnikatelskou činnost obchodní partnery v cizině. Podobným způsobem se firma pokoušela uplatnit filmy i v zámoří, kde se prvním impulsem pro navázání kontaktů stala objednávka československého konzulátu ve Washingtonu. Tato jednání probíhala už o něco později, zhruba v polovině roku 1919. Větší časový odstup od konce světové války už se projevil v náznaku změny zájmu o témata požadovaných titulů. Vedle tří politických aktualit se ve filmové zásilce nacházel film, který Karel Degl ve svém textu Úvaha o kino, napsaném o čtyři roky dříve, označil poněkud zavádějícím termínem jako film přírodní. V tomto případě se jednalo o krátký obrazový portrét monumentu pražské architektury Chrám svatého Víta na Hradčanech [33] Tento druh kinematografické produkce měl v budoucnu získávat v propagaci státu stále větší prostor, a to v podobě monotematických děl opěvujících buď přírodní krásy některého z regionů Československa, nebo moderní tvář zdejších měst ovlivněnou rychle se rozvíjejícím průmyslem. Jiný typ filmů se snažil kombinovat obě stránky života v Československu. Samostatnou kapitolu pak představovaly snímky tematicky spojené s činností Sokola, s nímž bratři Deglové intenzivně spolupracovali, ať už při zhotovování „sletových filmů" nebo při technickém zajištění jejich prezentace mimo naše území.

Od počátku dvacátých let byla firma Bratři Deglové postupně vystavována stále sílící konkurenci nových společností s podobně kvalitní produkcí, které se snažily svoje filmy také uplatnit prostřednictvím Ministerstva zahraničních věcí, např. společnosti Propaga, AB či Favorit Film. V prvních dvou poválečných letech však společnosti Bratři Deglové bezesporu patřilo v kontextu české kinematografie výsadní postavení, co se týká počtu i kvality natočených dokumentárních titulů a obrazových reportáží, přičemž nelze v této souvislosti pominout významný fakt, že mohla disponovat filmovým materiálem z archivu Lucernafilmu. Takovéto zázemí chybělo ostatním společnostem, včetně dvou největších pražských konkurentů – Pragafilmu a Excelsiorfilmu.

* * *

Poděkování kolegyním a kolegům z Národního filmového archivu, kteří se účastní práce katalogizační komise dokumentárních filmů. Údaje, jež tato komise shromažďuje a zaznamenává, autorovi pomohly při psaní textu.

32) Dopis od firmy Bratři Deglové pro Ministerstvo zahraničních věcí ze dne 6. 3. 1919. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 8, inv. č. 122.

33) Srov. Dopis firmy Bratři Deglové pro čsl. zastupitelství ve Washingtonu. Americká korespondence. NFA, Fond Bratři Deglové, s. r. o., sign. V/d, k. 7, inv. č. 122.

Mgr. Jiří Horníček (1966)
Filmový historik Národního filmového archivu v Praze.

(*Adresa*: Národní filmový archiv, Malešická 14, 130 00 Praha 3;
jiri.hornicek@nfa.cz)

Citované filmy:

(Do soupisu jsem v případě nesrovnalostí zařadil tituly pod názvem vedeným v NFA u dochovaných filmů, u filmů nedochovaných jsem ponechal název, pod kterým jsou zmíněny v dobových archivních materiálech.) *Dík válečného sirotka* (L. Seipp, 1915), *28. říjen 1918 v Praze* (1931), *Chrám svatého Víta na Hradčanech* (1917), *Jarní dny pražských junáků – skautů v Klamovce* (1915), *Karvinská uhelná pánev obsazena našim vojskem* (1918), *Povodeň v Praze* (1915), *První chvíle české samostatnosti* (1918), *Stavitel chrámu* (Karel Degl – Antonín Novotný, 1919), *Triumfální příjezd presidenta T. G. Masaryka* (1918), *Všesokolský slet 1912* (1917), *Výměna zajatců na Těšínsku* (1919).

ILUMINACE
Volume 21, 2009, No. 2 (74)

SUMMARY

THE BRATŘI DEGLOVÉ COMPANY AND "THE FIRST MOMENTS OF CZECH INDEPENDENCE".

The History of the Founding of the Company
Its Role in the Origins of Promoting Czechoslovakia in Film

Jiří Horníček

In the turbulent atmosphere in society and politics after World War I the structure of Czech cinematography, which was now becoming independent, changed rapidly. The company Bratři Deglové s.r.o., which was set up in November 1918 when Karel and Emanuel Degl left the management of the prominent Prague-based company Lucernafilm, came into that somewhat chaotic situation. This text focuses on the practical aspects of running the new company and its standing amongst its rivals, which was strengthened by fairly close cooperation with the Ministry of National Defence and the Ministry of Foreign Affairs to promote Czechoslovakia abroad following the founding of the country. Of the two brothers most attention is devoted to Karel Degl, who was the leading figure in the film company. Thanks to the written documentation that has been preserved it is possible to trace its business plans from the very beginning. In another part of the text the circumstances surrounding the operating of the Bratři Deglové company and the conflicts its management had with its competitors come to the foreground. The final chapter looks at the origins of co-opting film to promote the new state abroad, which is demonstrated in part by cases where Bratři Deglové worked with the supreme state institutions responsible for such work.

Translated by Adrian Dean

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Rozhovor

PŘÍBĚHY Z VLASTNÍHO DVOREČKU

Rozhovor s Michaelem Renovem

Lucie Česálková

Profesor **Michael Renov** je proděkanem School of Cinematic Arts při University of Southern California v Los Angeles. Ve svém výzkumu se věnuje především teoretickým aspektům současného dokumentárního filmu, zejména otázkám politického filmu, filmové autobiografie, etnografie, ale i alternativním formám typu videoartu a podobně. V roce 1993 se stal spoluzakladatelem projektu putovních konferencí Visible Evidence a působí také jako editor knižní série spojené s touto konferencí. Samostatně v roce 1993 publikoval sborník teoretických prací o dokumentárním filmu *Theorizing Documentary*, v roce 2004 vydal monografii s názvem *The Subject of Documentary*.[1] Předkládaný rozhovor Michael Renov poskytl na 14. ročníku konference Visible Evidence v německé Bochumi, 19. prosince 2007.

* * *

Svůj příspěvek na letošní konferenci Visible Evidence v Bochumi jste nazval Teaching Documentary – jakou máte zkušenost s tím, jak je dokumentární film vyučován na katedrách filmových studií či filmové vědy? Změnilo se za poslední dobu nějak jeho postavení v univerzitním kurikulu?

Myslím, že studium dokumentárního filmu se nyní ve Spojených státech do mediální výuky dostává častěji, ale i přesto, řekl bych, stále poněkud zaostává. Patrné je však určité zaujetí, či přímo nadšení pro změnu tohoto stavu. Ve výzkumu dokumentárního filmu se totiž poměrně značně pokročilo, řekněme tak v posledních patnácti letech, a nejen ve Spojených státech najdete mnoho badatelů, kteří se na dokument přímo specializují, ať už se jím zabývají z teoretického nebo z historického hlediska, a snaží se o něm také vyučovat. Sám jsem v tomto roce našel na amerických univerzitách hned dva konkurzy vypsané na akademická místa výhradně se specializací na vyučování dokumentárního filmu. To je podle mne poměrně jasný důkaz zájmu o tento obor, neboť ukazuje, že existuje i dostatečná poptávka mezi studenty, kteří se o dokumentu chtějí něco dozvědět. Pomáhá tomu i to, že se „kultura dokumentárního filmu" poměrně rozšířila a současně komercionalizovala. Poměrně silný veřejný zájem o témata dokumentárních filmů, uvádění do-

1) Michael R e n o v (ed.), *Theorizing Documentary*. London: Routledge 1993. M. R e n o v, *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2004.

kumentů v kinech – to vše dokument dělá mnohem viditelnějším. I na této konferenci je minimálně desítka lidí ze Spojených států, kteří dopsali disertace nebo dokončují disertace o dokumentu – zájem tedy stále pokračuje.
To, co ovšem považuji za významné ve vztahu k vyučování o dokumentu, je skutečnost, že podle mne sledování a analyzování dokumentárního filmu v člověku stimuluje určité schopnosti, kritické schopnosti, které jsou velice praktické pro samotnou existenci ve světě a v občanském životě. Přemýšlení o dokumentárních filmech utváří dovednosti důležité pro to, abychom byli informovanými konzumenty, takovými, kteří jsou vědomě zapojeni do procesů veřejného života. Neustále jsme bombardováni nerůznějšími druhy zkreslených obrazů a argumentů – a být schopen rozlišovat, naučit se kriticky posuzovat, to vyžaduje určitou míru zdravého skepticismu nad nejrůznějšími názory, ať už se to týká politiky nebo třeba reklamy.
Myslím, že vyučovat dokumentární film znamená měnit studenty v epistemology, ale také ve filosofy etiky – tak, aby si uvědomovali, že je každodenní život neustále staví do pozice, kdy se musejí rozhodovat. Rozpoznat pravdivostní hodnotu v mediálních prezentacích je opravdu velmi užitečná schopnost, kterou je možné se naučit právě analyzováním dokumentárních filmů. To považuji na vyučování dokumentu za nejvýznamnější, pokoušet se se studenty skrze dokument formovat kritické interpretační schopnosti, prakticky využitelné i v běžném životě.
Současně se ale domnívám, že je potřeba teoretické poznání ve vyučování dokumentu propojovat s praxí. V tom smyslu, že novým generacím filmařů mohou poznatky z teorie a dějin dokumentárního filmu napomoci k tomu, aby si vyjasnili svá etická stanoviska a aby pro své vlastní myšlenky a projekty nacházeli inspiraci například v tom, jakými způsoby již dokumentu bylo využito v politickém aktivismu, nebo v průzkumu společensko-kulturních fenoménů a problémů. Na dokumentu je nejúžasnější právě jeho angažované napojení na aktuální každodennost. Není nic špatného na fikci, nic špatného na imaginaci, obojího ostatně najdeme v dokumentárním filmu požehnaně, ale mně se líbí, že i já svými přednáškami o dokumentu můžu ovlivňovat praxi.

Jednou z platforem, díky nimž se uvažování o dokumentárním filmu ve filmových studiích v posledních letech osamostatnilo a více rozšířilo, byl nepochybně právě projekt Visible Evidence. Tato putovní konference nabízí od počátku devadesátých let minulého století jakési zázemí pro nové možnosti uchopení všeho, co souvisí s „diskursem věcnosti" – způsoby (mody) dokumentární reprezentace, žánrovými schématy a podobně. Jak vlastně myšlenka Visible Evidence vznikla a jak se pojetí konference od jejích prvních ročníků proměnilo?

Ten nápad se zrodil v roce 1990 na konferenci v Ohiu, na níž bylo tehdy vyhlášeno téma Fikce versus nonfikce a sešlo se tam určité množství lidí, kteří najednou zjistili, že to nejsou jen oni sami, kdo přemýšlí o dokumentárním filmu, a že se tady otevírá širší pole možností mluvit o fikci, nonfikci a dokumentu. Může to znít až nepravděpodobně, ale určitá uzavřenost a zaslepenost tu předtím opravdu byla. Ta konference byla opravdu tvůrčí, viděli jsme, že je toho tolik, co si chceme navzájem říci – současně bylo zřejmé, že tato konference je teprve počátkem, a to dobrým počátkem něčeho nového. Takže nebylo těžké si pomyslet – „Nebyl by to skvělý nápad pokusit se vytvořit něco jako trvalou

strukturu, která by nám umožnila sdílet náš zájem?" A právě o to šlo, šlo o komunitní zájem – lidé, kteří se poznali, se chtěli vidět znovu, a setkávat se na pravidelné bázi, aby mohli hovořit právě a jenom o dokumentárním filmu –, byť v jeho nejširších souvislostech. Tehdy jsme to plánovali, aniž bychom tušili, zda to může ve výsledku fungovat. Bylo to v roce 1990 a my jsme první konferenci nebyli schopni připravit dřív než do roku 1993, takže jsme měli tříleté prodlení, ale v těch třech letech se nám podařilo v podstatě připravit strukturu, která se zdá být přitažlivá až dodnes. Daří se nám stále fungovat na jakémsi principu dobrovolnické nominace – v tom smyslu, že někdo řekne: zajímá mě to a to, jsem napojen na ty a ty instituce a jsem ochoten uspořádat konferenci v zázemí své univerzity. Prvními samozřejmě museli být lidé, kteří měli určité konexe na vlastních univerzitách a dokázali tuto novou myšlenku obhájit v rámci jejich struktur – takto se angažovala Jane M. Gainesová a uspořádala velmi úspěšnou první konferenci Visible Evidence na Duke University v roce 1993. Tehdy přijelo mnoho antropologů, ale překvapivý byl také zájem lidí z oblasti práva, ale i literatury a muzikologie. To předznamenalo určité zaměření i pro následující konference – snažíme se obecně přilákat lidi s nejrůznějším disciplinárním zázemím. V prvních ročnících to byl v podstatě jediný možný model, na kterém konferenci budovat, protože někdo jako vyloženě „historik nebo teoretik dokumentárního filmu" prostě neexistoval. Takže bylo třeba lidí z antropologie, z historie, politických věd, muzikologie... Přestože dnes již máme více příspěvků z kateder filmu či médií, důraz na interdisciplinaritu se pořád snažíme udržet. V současnosti pozoruji spíše to, že se na konferenci vracejí stále stejní lidé, stále s novými a zajímavými tématy, kteří debatu utvářenou konferencí sledují pravidelně, takže mnoho lidí z vnějšku by *de facto* nebylo třeba. Přesto se ale snažíme náš okruh rozšiřovat.

To, co bylo příznačné pro počátky, a co se naopak poněkud změnilo, je, že jsme se zvětšili – dnes se již stává obtížným, či naprosto nemožným na konferenci stihnout všechno. Pro prvních sedm, osm let naopak bylo klíčové, že šlo jakoby o jedno neustále pokračující setkání, o sled bloků řazených za sebou, takže se všichni opětovně potkávali a debata pokračovala napříč bloky a panely – nebylo možno (ani nutno) se rozhodovat mezi soupeřícími panely. Oproti tomu letos volíme mezi dvěma, a vloni, když jsme měli konferenci v Sao Paulu v Brazílii, sešlo se tolik různých a kvalitních příspěvků, že šly paralelně hned tři bloky. Je to svým způsobem nešťastné – v prvních letech bylo pro každého možné být součástí celého dění a otázka, která se diskutovala první den, mohla rezonovat v celém průběhu konference. Každý účastník se tak stával součástí té samé debaty, takže já osobně jsem měl skutečně pocit, že na té konferenci „cosi tvoříme", zdálo se mi, že právě tato průběžná debata, její kontinuita, vlastně dává konferenci význam, naplnění – to, co jen těžko vznikne v rozptýlení, ve fragmentarizaci.

Takhle jsme se bohužel stali obětí vlastního systému. Současně musím říct, že je velmi těžké před sebe postavit závazek, že pozveme třeba jen 40 lidí, když se jich hlásí stovka, která se chce zapojit. Je tu samozřejmě i finanční stránka věci – vždycky jsme usilovali o konferenci s co možná nejširší mezinárodní účastí a myslím, že největším úspěchem je, že se nám v tomto rozměru a v tomto pojetí podařilo konferenci také udržet. V prvních letech se účastnili hlavně Američané. Věděli jsme, že to je špatně, a třetí konferenci jsme přesunuli do Cardiffu, ve Walesu – a tak jsme ustavili putovní koncepci a dosáhli i mezinárodního rozměru. Čtvrtým rokem jsme byli v Marseille, na jihu Francie, pak

v Británii v Bristolu, byli jsme už i v Brisbane v Austrálii a v Latinské Americe, v Brazílii. Sem do Německa přijeli hned dva Australané, kteří byli na konferenci v Brisbane, takhle se snažíme vytvářet mezinárodní komunitu, která se bude stále scházet, i kdyby to měla daleko přes půl světa. Ostatně o tom je také celá dokumentární kultura, která je sama o sobě mezinárodní a globální. Každoročně se tak znovu potvrzuje, že v každé části světa jsou velmi zajímaví a přemýšliví vědci se svými tématy, kterým často brání jen finanční možnosti, aby cestovali daleko. Letos, když jsme v Německu, je tu logicky víc témat vztahujících se ke střední Evropě. Vloni v Latinské Americe jsme zase objevili celou řadu zajímavých osobností z Argentiny, Chile a Brazílie.
Snažíme se však přitáhnout nejen lidi napříč státy, ale i studenty, nebo začínající praktiky, už jen proto, že mnoho významných „myslitelů" dokumentárního filmu byli přímo filmaři – nejen Vertov nebo Jean Rouch, ale například i současný australský režisér etnografických filmů David McDougall, který píše o dokumentu také velmi podnětně. Toto propojení lidí různých branží mi na konferenci vždy přišlo užitečné.

Za názvem Visible Evidence se ovšem neskrývá jenom konference. V rámci projektu je publikována také knižní řada. Nejčastěji to bývají monografická díla...

Ano, my jsme si v určitém momentě uvědomili, že náš projekt má jistý širší potenciál. Nejen že tu byla chuť, zájem, nadšení, ale ukázal se také trh pro vydávání prací lidí, kteří na konferenci přednáší. A tak jsem se já s Jane M. Gainesovou rozhodli oslovit různá univerzitní nakladatelství – Duke University Press a University of Minnesota Press – s tím, že je tu opravdu potřeba nějaké publikační platformy speciálně pro nonfikční a dokumentární film. Nakonec se podařilo první knihu vydat v roce 1997[2] a vše, co jsem řekl o konferenci, v podstatě platí i pro naši knižní řadu – usilujeme o rozmanitost, protože tak náš obor a jeho osobnosti reflektujeme. Takže jsme už vydali knížky s antropologickými přesahy,[3] ale i ty, které se věnují spíše fotografii,[4] vyšla i kniha o home videu,[5] monografie o dvanáctidílném seriálu An American Family, který v sedmdesátých letech sehrál velmi důležitou roli v socio-kulturních dějinách americké rodiny,[6] ale i další. Ta proměnlivost témat a spektrum záběru je na edici velmi patrné.

Jedna z knih řady Visible Evidence je také vaše. V této své poslední práci, nazvané The Subject of Documentary,[7] *se věnujete vývoji toho, jak mediální praktiky v průběhu 20. sto-*

2) Jednalo se o sborník příspěvků propojujících téma dokumentárního filmu s otázkami sexuality. Chris H o l m l u n d – Cynthia F u c h s (eds.), *Between the Sheets, In the Streets – Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.
3) Beverly R. S i n g e r, *Wiping the War Paint off the Lens – Native American Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001.
4) Andrea L i s s, *Trespassing through Shadows – Memory, Photography, and the Holocaust*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.
5) Michelle C i t r o n, *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.
6) Jeffrey R u o f f, *An American Family: A Televised Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001.
7) M. R e n o v, *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2004.

letí proměňují konstrukci vlastního Já. Leitmotiv tohoto procesu pak označujete jako „poetiku audiovizuální autobiografie". Do této linie jistě nespadá celá oblast nonfikční tvorby, která audiovizuální díla lze tedy podle vaší teorie interpretovat?

Mé vlastní zaujetí filmovou autobiografií je spojeno s dílem Jonase Mekase z osmdesátých let. Dlouhodobě jsem se zabýval osobním filmem (*personal cinema*) a mezinárodními kontexty avantgardy – hlavně v díle Stana Brakhage, Chantal Ackermanové, ale i ve feministickém filmu sedmdesátých let obecně. Byla to myšlenka, kterou jsem velmi dlouho zpracovával a na svět se dostávala skoro dvě dekády, i proto vycházím hlavně z experimentu sedmdesátých a osmdesátých let.

Uvažujete ve svém pojetí „subjektu dokumentárního filmu" a „poetiky audiovizuální autobiografie" o významu videa a techniky digitálního záznamu?

Někteří si myslí, že na samotném počátku stojí vůle k sebe-reprezentaci. Je to postoj trochu à la Alexandre Astruc, který o *caméra stylo* psal ve čtyřicátých letech. Tužka a jenom tužka, je to, co bych použil, a kdybych měl kameru, tak použiju kameru. Takže v prvé řadě máte touhu sám sebe zachytit a manifestovat svou identitu. Každá sebe-konstrukce se ale děje prostřednictvím konstrukce textu, přičemž tyto texty jsou další extenzí onoho Já, které samy tvoří. Z tohoto pohledu, z pohledu intence a záměru, kterému je na rozdíl od jiných typů děl u autobiografií důležité se také věnovat, se tedy zdá, že nezáleží na tom, jestli máte digitální kameru, pětatřicítku nebo cokoli jiného. Je tu však otázka dostupnosti a finančních požadavků. Čili si jen těžko nepovšimneme určité demokratizace související s blogovou kulturou. Dnes můžeme vyrábět obrazy a texty, které jsou svým způsobem reflexí našeho pojetí sebe sama, a zpřístupňovat tyto obrazy a texty způsobem, který ještě nedávno nebyl možný. Je proto třeba si všímat odlišných materiálních podmínek, ve kterých autobiografie vznikají, odlišných materiálních výhod, které se nabízejí k tomu, co chceme dělat. A v nich je třeba rekonstruovat onu vůli, onu touhu a způsoby, jakými je manifestována. Dobrým příkladem je třeba grafický román. Vezměme si například Spiegelmanova *Mause*[8] – v dnešní době by nebyl problém téma, které ztvárňuje, natočit na film, dát ho v jiné formě na web, nicméně touha autora směřovala k papíru.

Filmová autobiografie může být na jednu stranu také ideálním žánrem pro mystifikaci, neboť její dokumentární autenticita může částečně zakrýt manipulativní záměr v sebe-prezentaci.

Jistě, pokud mluvíme o dokumentární sebe-konstrukci a sebe-reprezentaci, nesmíme se nechat zmást tázáním po tom, co je reálné a co není. Vše je do určité míry konstruktem. Filmová sebe-reprezentace, autobiografie nebo takzvaný film v první osobě (*first person film*), ať už se tomu říká jakkoli, tak může vždycky obsahovat mnoho fikčních nebo imaginativních prvků. Nelze proto předpokládat, že pokud někdo filmem vypráví příběh

8) Art S p i e g e l m a n, *Maus I. Příběh očitého svědka. Otcova krvavá pouť dějinami*. Praha: Torst 1997.

o sobě samém, že jeho vyprávění nebude aluzivní, že nebude obsahovat odbočky, že se ten člověk nebude snažit určité momenty domýšlet, že nebude klamat, což je možná silné slovo, lépe tedy že nebude zamlčovat – ať už vědomě či nevědomě. Bolesti, traumata, ztráty, od toho všeho může být odhlédnuto. Takže s autobiografií je to vždycky ošidné.

Ve své knize tvrdíte, že nám autobiografie nabízejí možnost nově promýšlet roli, jakou hrají v dokumentární praxi psychoanalytické touhy. Souvisí to s tím, že bývají často interpretovány jako terapeutické pomůcky?

Myslím si, že psychoanalytickou rovinu nelze ani v případě dokumentu opomíjet. Nejde o to rozlišovat, zda je něco umění, nebo terapie. Pro mě jsou filmy, které nazývám filmy v první osobě, z hlediska autorského záměru spíše možností a výzvou k pronikání do sebe sama a práci na sobě, k sebeobjevování a také sebezlepšování. Zejména pokud se nejedná o díla určená masovému publiku, ale o filmy míněné jako deníky, často určené pouze pro potřebu jejich majitele. Umělci ovšem budou vždycky tvrdit, že označit autobiografický film za terapii je velmi zjednodušující.

Autobiografie má také velmi blízko k sice více kolektivní, ale stále soukromé biografii, jakou je rodinný film. Ve svém pojetí rodinného filmu pracujete s termínem „domácí etnografie". Co přesně tento pojem zahrnuje?

Dlouhou dobu jsem si všímal, že filmaři autobiografické linie nejsou fascinováni vždy jen příběhy o sobě samých, ale že sebe rekonstruují často skrze rodinu. Částečně jsem v tom spatřoval opět onu snahu o pronikání do sebe sama. V takových filmech se autor ptá na ty skutečně základní otázky typu: odkud pocházím, kdo jsem – je to jakási genealogie. K tomu se mi přidalo, že v osmdesátých letech došlo k takřka ochromující, degradující kritice etnografie jako vědní disciplíny, která je praktikována vědci z rozvinutých zemí na lidech ze zemí rozvojových a která neustále zvýznamňuje onu exotičnost, jinakost, a je tedy zatížena zjednodušujícím hierarchickým viděním. Snaha tento přístup kritizovat se v osmdesátých letech opravdu silně vyhrotila a někteří lidé svým způsobem nevěděli, jak se s útoky proti zavedené praxi vyrovnat. Přece jen totiž stále existovala touha vyprávět příběhy o odlišnosti, touha po příbězích, v nichž se střetávají různé kulturní tradice. V etnografickém filmu najednou došlo k určitému útlumu, který, podle mého názoru, podpořil tendenci, že se přinejmenším západní filmaři začali poohlížet více kolem domova. Po příbězích odehrávajících se, abych tak řekl, na jejich dvorečku. A našli jich, zcela nepřekvapivě, poměrně mnoho. Takových, které se odlišují od všeobecně uznávaných standardů, které nejsou exotické, ale exotizující. Ať už vypovídaly o problémech mezi různými třídami nebo mezi generacemi.
Spolu s tím tu zůstávalo ono vědomí, že rodina může fungovat jako laboratoř, která nám dovoluje nahlédnout hranici mezi Já a jiným, zejména pokud vyprávíte příběh o „rodinném jiném", který je vaším vlastním příběhem. A tento vývoj mě vlastně přivedl k myšlence „domácí etnografie", která se dotýká velmi speciálního druhu jiného, jiného, které částečně determinuje Já. Porozumění mezi dětmi a rodiči, porozumění mezi sourozenci, porozumění s prarodiči, to přece jen nezávisí na stejné DNA, nesouvisí to se

sdílenými zvyklostmi a způsoby chování. Život v rodině, mezi rodinnými příslušníky, není koukáním do zrcadla, a přesto je druhem sebe-reflexe – rozehrávané ovšem zprostředkovaně, skrze jiné tělo, jiné Já, jakési rodinné Já. Filmů, které toto začaly reflektovat, se objevilo skutečně mnoho, proto jsem považoval za nutné se k tomuto jevu vyjádřit a pokusit se jej popsat, rozebrat právě tu tendenci rekonstruovat vlastní Já skrze síť vztahů, které se říká rodina.

Jak potom nahlížíte na soudobý trend osobních zpovědí prezentovaných na internetu, v nichž se ono vážně míněné pronikání do sebe sama, vlastní filmům, o kterých mluvíte, střetává s exhibicionismem?

Tato otázka je zajímavá v souvislosti s performativitou a její rolí v autobiografii. Spousta těchto filmů, personálních filmů, filmů v první osobě, v sobě zahrnuje určitý druh sebe-performance. A předvádění často nemá daleko k exhibicionismu. Jsou to podobně spojité nádoby jako umění a terapie: tam, kde sebe-konstrukce a sebe-prezentace končí, začíná exhibice. A internet pro toto přelévání rolí představuje ideální pole, neboť dovoluje se předvádět, a současně zůstávat v anonymitě, dovoluje maskovat, kamuflovat. Tím ale svým extrémním způsobem odhaluje to, o čem autobiografie vždycky byla – vždycky to byl jakoby poker: hra ukazování, odhalování na jedné straně, a tajení, skrývání na straně druhé.

Poslední otázkou bych u internetu ještě zůstala, u možnosti prezentovat ať už umělecká nebo osobní díla na internetu – jakou metodologickou výzvu představuje tato situace pro filmového vědce z hlediska „trvalosti" a „mizení"? Je vůbec možné se díly prezentovanými na internetu zabývat, když jsou do oběhu neustále přidávána a zase z něj stahována, neustále vznikají a zase zanikají, a tak není možné je archivovat, kvantifikovat…?

Pomíjivost je ovšem rys personálním výtvorům vlastní. Mnoho z nich ani nevzniká proto, aby se uchovaly. Nejsou na žádném stabilním materiálu, mohou to být nějaká zmetková videa, mohou to být digitální záznamy. To, že jsou nestabilní, mají nepředvídatelnou životnost, je už jejich esenciální podstatou. Nemyslím si, že by to nějak vadilo. Existuje přece spousta děl, která byla chystána jakoby na jedno použití, ke spotřebě na místě, jako například performance, happeningy. Podle mě přinejmenším personální díla vlastně sama o osobě nevyžadují uchovávání. Současně si nemyslím, že by ona pomíjivost byla fenoménem tak významným, že by překonala tendenci určitý druh produkce stále uchovávat.

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Edice a materiály

Obrazová kronika státu, továrny, rodiny i školy

Dějiny dokumentárního a nonfikčního filmu zůstávaly dlouho na okraji zájmu filmových historiků a dodnes jsou popsány mnohem méně podrobně než historie filmu fikčního. I v nich však od počátků převažoval zájem o „významná díla", výjimečné projekty, velká jména autorů. Také historický přístup k nonfikčnímu filmu se od zavedeného kánonu ikon začal odvracet až v souvislosti s metodami nové filmové historie, a to i přesto, že nutnost upozornit na nekanonická díla se zde jeví jako snad ještě markantnější. Přinejmenším z hlediska statistického. Většina těchto filmů totiž nevzniká s jakýmkoli uměleckým záměrem, jejich funkcí není obsahem výpovědi ani způsobem jejího podání překvapit. Nonfikční a dokumentární filmy naopak zpravidla slouží nějakému konkrétnímu účelu a mají především informovat, případně přesvědčovat.[1] Na pozadí nemnoha velkých tvůrců a jejich několika výjimečných filmů, jež bývají poměřovány estetickými kritérii, stojí každodenně v mnohem větších počtech vznikající filmové cestopisy, průmyslové filmy, reklamní a instruktážní filmy – snímky zpravidla neoriginální, průměrné, schematické, neboť vyráběné účelově.

Od počátků kinematografie vznikalo mnohem větší množství filmů nonfikčního typu právě s vizí konkrétního užitku a bylo promítáno při různých příležitostech různému publiku v různých podmínkách projekce a plnilo tak vždy docela jinou funkci. Proto je vhodné k těmto filmům přistupovat nejlépe rekonstrukcí kontextu jejich vzniku a následného použití – jedině jejich mnoho-kontextová definice totiž dokáže přiblížit jejich význam. Průmyslový film plnil jinou roli, když byl promítaný zaměstnancům továrny, kde vznikl, jinou jako prezentace firmy na výstavách, jinou ve školách jako doplnění vyučování; stejně tak jinak fungoval cestopisný film, byl-li promítán v Klubu turistů, jinak jako doplnění přednášky vědce, který zkoumá jeho technické kvality a vykládá o možnostech např. 16mm formátu a podobně. Přestože tedy i dějiny české kinematografie dosud chápeme spíše jako dějiny filmu fikčního, praxe uvádění nonfikčních filmů se specifickým záměrem byla i v našem kontextu poměrně rozšířená. A o účelových filmech se také přemýšlelo a psalo.

Právě rekonstruovat, jakým způsobem se na nonfikční film v jeho multifunkční podstatě nahlíželo v předválečném Československu, je přitom cílem předkládané edice. Jednotlivé texty série zpracovaných archivních dokumentů byly vybírány tak, aby byla předsta-

1) Viz čtyři základní cíle dokumentárního filmu podle Michaela Renova: zaznamenávat, sdělovat a uchovávat (1); přesvědčovat a propagovat (2); analyzovat a zkoumat (3); expresivně ztvárnit (4). Michael R e n o v (ed.), *Theorising Documentary*. New York: Routledge 1993, s. 12–36.

va o mnohostranné využitelnosti dokumentárního filmu podána v co největší rozmanitosti a bylo pokryto tematicky co nejširší spektrum. Preferovány byly dosud nepublikované záznamy meziministerské komunikace, rukopisy a náčrty přednášek. Pouze jediný z textů, článek o rodinném filmu, byl otištěn v dobovém periodiku *Amatérská kinematografie*, my jej zde však otiskujeme z rukopisu uloženého ve fondu Poradního sboru pro školní film v Národním filmovém archivu.[2] Vzhledem k tomu, že u některých materiálů není přesně známé datum vzniku, neřadíme texty v kolekci chronologicky, ale spíše logicky, podle věcné souvislosti.

* * *

Edici otevírá úvaha o jednom z nejspecifičtějších druhů nonfikčního filmu – o filmu *rodinném*. I na přelomu třicátých a čtyřicátých letech, kdy Josef Plíva svůj text napsal, se o rodinném filmu hovořilo spíše výjimečně a jeho význam byl často zlehčován. Plíva přitom dává předsudek podřazenosti rodinného filmu do souvislosti s tím, že jeho nejčastějšími tématy bývají civilní a běžné, důvěrně známé události, jako jsou rodinné oslavy, výlety, děti, jejich růst a podobně. Rodinný film ovšem Plíva na druhé straně chápe jako ideální cvičiště pro filmového amatéra, neboť představuje výzvu k pokusu vyvarovat se všednosti pojetí domáckých jevů. Plíva tak na rodinný film zajímavě aplikuje estetická kritéria a doporučuje k rodinnému filmu přistupovat se záměrem onu esenciální všednost překonat. Cílem autora rodinného filmu by podle něj mělo být snímek především ozvláštnit – ať už montáží, snahou vytvářet mezi záběry zajímavé, třeba i symbolické vazby a propojení, kromě asociativní montáže však předpokládá také využití trikových postupů.

Dnes si na rodinném filmu nevšímáme ani tak jeho stylové originality, ale vymezujeme jej jako druh filmu, jenž je určen výhradně k soukromému promítání mezi rodinnými příslušníky a okruhem blízkých přátel, tedy nejčastěji samotnými protagonisty snímku. Spíše než po autorském záměru se tak ptáme po okolnostech projekce, po tom, jaký význam měl pro samotné členy rodiny atp.[3] Plívovo hledisko naopak poukazuje na to, že třicátá léta a rozšíření organizací (klubů) filmových amatérů přinesla také nové možnosti prezentace jejich tvorby a s tím i nutnost oddělovat dosud neproblematicky propojované praktiky související s filmováním rodiny a ty, jež jsou vedeny jinou než rodinně-dokumentační motivací či ambicí. Plívův text je proto zajímavý právě jako reflexe napětí dosud nevyjasněných a překrývajících se rolí, v nichž se amatérský filmař ocital, neboť na rodinný film nahlíží z pozice ambiciózního, v klubu organizovaného amatéra, který

2) Ve fondu Poradního sboru pro školní film v Národním filmovém archivu je text signován Plívovým pseudonymem D. A. Vilp.

3) Problematice rodinného filmu bylo věnováno číslo *Iluminace* 3/2004. Ze zahraničních monografií viz např. Patricia Z i m m e r m a n n, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press 1995; Michelle C i t r o n, *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998; Patricia P i s t e r s – Wim S t a a t, *Shooting the Family. Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005; Martina R o e p k e, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006.

usiluje o prestiž a uznání, a svá díla nemíní předvádět jen v soukromém okruhu rodiny a přátel, ale vystavovat je na odiv jako výsledky své originální tvůrčí práce, nejlépe před svými kolegy v klubu amatérů.

Text Jaroslava Novotného[4] „Jak zavésti film i do nejmenších škol" se týká *filmu školního* a není na rozdíl od předchozího příkladu překvapující ani tak ve smyslu názoru, který má Novotný na význam a možnosti školního filmu, jako svým zpracováním. Novotný, učitel na Pokusné škole měšťanské ve Zlíně a současně jedna z klíčových figur prosazujících myšlenku zavedení filmu jako vyučovací pomůcky přímo do škol, pojímá svou obhajobu vyučování filmem jako dramatickou scénku se třemi aktéry – ředitelem školy v malém městě, předsedou tamní městské školní rady a učitelem-propagátorem, který již má se školním filmem určitou zkušenost. Přestože se učitel ve scénce jmenuje Novák, je více než patrné, že jeho postava je de facto alter egem samotného Novotného. Ten totiž vedle své běžné učitelské praxe nejenže vyráběl vlastní školní verze nonfikčních filmů a snažil se s nimi pracovat i přímo ve vyučování, ale také testoval existující snímací i promítací techniku, byl šéfredaktorem časopisu pro školní kinematografii s názvem *Objektiv* a navíc o možnostech využití filmu ve výuce pravidelně přednášel na školách po celé republice.[5]

Výstup bezprostředně odráží Novotného dlouholetou zkušenost s prosazováním myšlenky vzdělávání filmem přímo na školách, neboť pregnantně a současně s mírnou nadsázkou reflektuje většinu předsudků, kvůli kterým se praktičtí pedagogové zavádění nového média do škol bránili. Skepse a z ní vyplývající neochota metodu vyučování filmem přijmout měly svůj základ především v obavě z přílišné finanční náročnosti projektu. Ještě více však předsudečné uvažování podporovala nedostatečná obeznámenost s dostupnou technikou, s tím, jak konkrétně vypadají školní filmy, nezažehnané obavy spojené s mýtem nebezpečí projekce hořlavých celulózových filmů a podobně.

Ve scénce jsou jednotlivé role rozloženy poněkud schematicky mezi neznalého a naivního školního radu, který je od počátku proti, místního učitele, jenž také mnoho neví, ale myšlence je nakloněn, a zkušeného rádce Nováka/Novotného, který pro přijetí nápadu sám přímo nepřesvědčuje, nicméně jednotlivé problémy podrobně vysvětluje a uvádí tak na pravou míru mnohé předsudky. Nutnost takovéto názornosti upozorňuje na to, že předpojatost a nedostatečná informovanost na straně škol byly jedněmi z nejzásadnějších překážek většího rozšíření vyučování filmem v předválečném období.

Novotný ve scénce upozaďuje otázky obsahu filmu, jeho námětu a formálního zpracování – ty totiž také v počátcích práce se školním filmem v Československu nebyly řešeny primárně. Právě naopak – vůči ostatním nonfikčním žánrům školní film vymezovaly mnohem zřetelněji jeho technické parametry (především 16mm formát, specifické prostředí projekce a jemu uzpůsobené promítací zařízení). Ve školách se přitom pracovalo především se staršími nonfikčními filmy, nově pouze zmenšenými na 16mm film.[6]

4) Jaroslav Novotný (1903–1976) – učitel na Pokusné škole měšťanské ve Zlíně, jeden z iniciátorů myšlenky zavést film do škol, redaktor časopisu o školní kinematografii *Objektiv*, autor školních filmů.

5) Činnost Jaroslava Novotného lze rekonstruovat nejlépe na základě jeho pozůstalosti uložené v Archivu Muzea Jihovýchodní Moravy ve Zlíně (fond Jaroslav Novotný).

6) Pro dokumentaci schválených školních filmů viz Národní archiv (NA), Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠNO), k. 3489 + k. 3490.

Zatímco výše uvedené příklady, film školní a rodinný, jsou těmi typy nonfikčního filmu, jejichž význam dourčuje jejich funkce a kontext jejich promítání a recepce, označení *průmyslový film* odkazuje více k tématu snímku a prostředí, které je zachyceno. Svou funkcí však mohou být i průmyslové filmy snímky propagačními, instruktážními, reportážními atp. a jako takové také vstupovat do nejrůznějších prostředí uvádění (od továrních hal a škol až po běžná kina). Rozdílů mezi různými druhy pojetí průmyslového filmu si všímá i autor dalšího zařazeného textu Josef Plíva.[7] Snímky, které vznikají v zázemí průmyslových podniků, rozlišuje na dva druhy. První sám nazývá obchodně-propagační, případně reklamní, a řadí k nim ty filmy, které představují konkrétní zboží a jejichž záměrem je o produktu nejen atraktivně informovat, ale v důsledku také zvýšit jeho prodejnost. Druhý typ, a v jeho hodnocení cennější, Plíva vlastním termínem neoznačuje, my bychom však pro něj pracovně mohli zvolit označení závodní film (v anglické terminologii tzv. image film). Takové filmy podle Plívy zobrazují provoz továren jako moderních koncernů, v nichž se vedle průmyslových dějů – tedy výrobních procesů – odehrávají i děje sociální. Plíva si těchto filmů všímá nejen jako dokumentů samotného provozu továrny, ale i jako dokumentů z dělnického života, které by měly ukazovat nejen lidskou práci a její výsledky, ale také pracovní podmínky. Toto sociální pojetí průmyslového filmu Plívovi dovoluje dané filmy označit za „kroniky" závodů a dělnického života, a nadřadit tak jejich propagačně-ekonomickému významu význam kulturní a historický.

Multifunkční uplatnění na poli propagace a současně vzdělávání český předválečný diskurs připisoval také filmu, který byl označován jako *městský*. S pojmenováním *městský film* přišel na konci 20. let Jindřich Brichta[8] jakožto s označením svého projektu filmování měst, který mínil předložit státním orgánům.[9] I když jeho myšlenka vznikla ve stejné době jako filmy typu Jen Hodiny (Rien quo les heures, 1926) Alberta Cavalcantiho, Berlín, symfonie velkoměsta (Berlin: die Sinfonie der Großstadt, 1927) Waltera Ruttmana, Mon Paris (1927) Alberta Guyota či Hello, New York! (1928) Roberta Floreyho (rovněž zachycující moderní městskou kulturu), s experimentálními tendencemi avantgardistů měla jen pramálo společného. Městský film byl pro Brichtu filmem státně-propagačním. Nikoli snad v tom smyslu, že by měl sloužit jako výkladní skříň kulturně-národních hodnot, přesto však měl posilovat občanské uvědomění diváka tím, že mu názorně představí specifika místa, ve kterém žije. Brichtův projekt tak počítal se sérií filmů mapujících jednotlivé regiony. Struktura dílčích snímků měla být podle Brichty zcela závazná a pevná, jednotlivé regiony měly být popsány ze stejných hledisek, tak jak tomu bývá například v turistických průvodcích.

7) Josef Plíva – učitel, ministerský úředník kinematografického odboru MŠNO, od roku 1936 člen Poradního sboru pro školní film při MŠNO.

8) Jindřich Brichta (1887–1957) – kameraman, filmový technik, člen Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, zakladatel kinematografického oddělení Technického muzea, iniciátor založení československého filmového archivu.

9) Brichtův nedatovaný dokument musel vzniknout na počátku roku 1927, patrně v únoru nebo březnu, neboť korespondence, která se k projektu městského filmu váže, spadá právě do období od konce března 1927 dále. Filmování měst. Archiv Národního technického muzea (ANTM), Jindřich Brichta, k. 5, sl. 21.

Brichtova korespondence dokazuje, že se jeho nápad dočkal široké odezvy (jak mezi ministerstvy, tak mezi zájmovými uskupeními typu Klubu českých turistů apod.), avšak veškerá podpora, která mu byla nejrůznějšími institucemi nabídnuta, byla veskrze povahy morální, nikoli finanční. I proto patrně Brichta později v komunikaci s konkrétními městy oslovoval jednotlivé městské rady již přímo s nabídkou zakázkové tvorby, snažil se je zaujmout poukazováním na archivní, ale i propagační význam snímku a žádal o přímou dotaci. Dalším z argumentů, jež měly města přimět k tomu, aby projekt podpořila, byl vedle jeho obecně propagační role (zahrnující i prezentaci samotných členů městské rady) rovněž Brichtův záměr prezentovat kolekci na připravované Výstavě soudobé kultury v Brně v roce 1928. Všechny oslovené subjekty ovšem byly schopny projekt podpořit pouze nepřímo – navrhovaly konkrétní zajímavosti, jež by stálo za to nafilmovat, upozorňovaly na kronikáře či historiky, ale i další odborníky, kteří by mohli poskytnout doplňující informace. S investicí však váhaly a odvolávaly se na nepříznivou ekonomickou situaci, pro niž si nemohou dovolit svůj rozpočet takovým typem projektu zatížit.

V souvislosti s Brichtovým zmařeným plánem je tak velmi zajímavé si všimnout, že o několik let později, konkrétně v polovině roku 1935 přišlo s obdobným záměrem Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností. I v pozadí jeho projektu „československého *propagačního filmu*" stála myšlenka systematického mapování Československa, tentokrát však již nikoli podle regionů a v duchu strukturovaného průvodce. S dotazem po vhodných námětech se MPOŽ obrátilo na další ministerstva, a v jejich odpovědích získalo poměrně rozsáhlý seznam ne toliko kulturních a historických památek, jako spíše průmyslových či zemědělských podniků, státních ústavů typu nemocnic, sanatorií či škol, ale i moderních staveb – elektráren, vodních přehrad, mostů apod., které byly chápány jako objekty reprezentující činnost jednotlivých rezortů. Z oslovených ministerstev přišla s nejpodrobnějším výčtem ministerstva sociální péče a veřejných prací, jedno rozvádějící možnosti dokumentovat nejrůznější instituce československé pečovatelské služby, druhé především doklady rozvíjející se místní infrastruktury (od silnic přes kanalizaci k elektrifikaci ad.). Ministerstvo vnitra pak považovalo za nejvýznamnější zachytit práci četnictva a Ministerstvo národní obrany navrhovalo témata týkající se povinné vojenské služby a armádního výcviku.

Meziministerská komunikace týkající se sběru dokumentárního materiálu ovšem neodráží pouze dobovou představu o reprezentativní tváři Československa – příklad návrhu Ministerstva veřejných prací a jeho následného zúžení ze strany Ministerstva národní obrany současně poukazuje na to, jak postoj k dokumentaci „významných" podniků a staveb ovlivnily obavy z válečného konfliktu. Přehled reprezentativních objektů se tak v této perspektivě stával spíše přehledem pilířů domácího hospodářství, energetiky a obrany, jejichž existenci a polohu je třeba raději tajit než stavět na odiv. Ve snaze předejít tomu, aby filmy nechtěně napomáhaly výzvědné informační službě nepřítele, si tak MNO vymiňovalo pravomoc dozoru nad filmováním určitých míst, a tak také nepřímo formulovalo, jaké objekty či stavby chápe jako státní strategické cíle.

Zrealizovat některé z navrhovaných námětů se nakonec jako jedinému podařilo pouze Ministerstvu národní obrany. Nikoli však pod hlavičkou MPOŽ, ale z vlastní iniciativy, v rámci filmové výrobní jednotky fungující pod přímým dohledem MNO při Vojenském

technickém ústavu.[10] Obecně však projekt československého propagačního filmu nakonec nevyústil v kolekci tematicky ucelených snímků, jak bylo původně plánováno. MPOŽ ponechalo naplnění projektu Filmovému poradnímu sboru, jemuž se však příliš nedařilo státní záměry v oblasti krátkých kulturně-propagačních dodatků důsledně naplňovat.[11]

V souhrnu bychom totéž mohli říci i o ostatních vizích zastoupených v této edici. Příspěvky o rodinném, školním a průmyslovém filmu sice mohou na první pohled působit více jako reflexe soudobého stavu, i ony však zahrnují určitý apel směrem do budoucnosti – návrh na zlepšení, vizi ideálního stavu. Ani k rozvoji uměleckých postupů v rodinném filmu, ani k rozmachu filmů zobrazujících život v továrnách, avšak ani k systematickému rozběhnutí projektu školní kinematografie přinejmenším v předválečném období nedošlo.

Jako důkazy koncepcí, které se nepodařilo prosadit, poukazují vybrané texty k tomu, že oblast nonfikčního filmu můžeme prozkoumávat nejen z perspektivy projektů, jež se setkaly s kritickým či diváckým ohlasem nebo byly finančně úspěšné. Dějiny nonfikčního filmu se tak ukážou být výrazně rozmanitějšími, začleníme-li velká díla zpět do původního kontextu, tvořeného množstvím projektů účelového, tedy lokálního významu, a i na ně budeme nahlížet prizmatem neúspěšných vizí, zmařených snah či záměrů, které se z různých důvodů nepodařilo dotáhnout do konce. V edici je možné tento diskurs nahlédnout z perspektivy projektů, které vznikaly pouze na papíře. V mnohém ještě zajímavější pole výzkumu se ovšem nabízí i v produkční historii malých výrobních firem, v dějinách komplikací a transformací původních realizačních plánů.

Lucie Česálková

10) Ministerstvo národní obrany se natáčení filmů věnovalo v průběhu celé první republiky, přičemž v rámci Vojenského technického ústavu (VTÚ) fungovala ministerstvem koordinovaná jednotka od roku 1925. Nejaktivnějším tvůrcem působícím v rámci VTÚ byl Jiří Jeníček, autor snímků jako NAŠE ARMÁDA (1937), VOJÁCI V HORÁCH (1938), PÉČE O KONĚ (1939) aj. Srov. např. Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Iluminace* 11, 1999, č. 1, s. 86.

11) Blíže viz článek Lucie Česálkové v tomto čísle *Iluminace*.

Archeografický úvod

Texty zastoupené v edici pocházejí z různých archivních fondů. Dokument nadepsaný „D. A. Vilp: Rodinný film" je uložen jako volný list v nezpracovaném fondu Poradní sbor pro školní film v Národním filmovém archivu, otištěn pak byl pod jménem Josefa Plívy v roce 1940 v časopisu *Amatérská kinematografie*. Z fondu Poradní sbor pro školní film v NFA pocházejí i texty „Jak zavésti film i do nejmenších škol" Jaroslava Novotného a „Průmyslový film" Josefa Plívy. Text o rodinném filmu přebíráme z původního, v archivu uloženého strojopisu o dvou stranách. Rovněž text Jaroslava Novotného je psán na stroji a čítá pět stran. Plívova stať o průmyslovém filmu se dochovala v autorem notně opravovaném rukopisu o pěti stranách. Ani jeden z těchto textů není datován, nicméně vzhledem k období působnosti instituce Poradního sboru pro školní film je možné je přibližně časově řadit mezi léta 1936 až 1940. Třístránkový strojopisný text Jindřicha Brichty pochází z autorova osobního fondu uloženého v Archivu Národního technického muzea, kde byl zařazen do složky Články, strojopisy, studie. Korespondence o projektu československého propagačního filmu je obsažena ve složce Propagační a dodatkové filmy fondu Ministerstva průmyslu, obchodu a živností v Národním archivu a spadá do období let 1935 a 1936. Vzhledem ke své různorodosti byly texty v edici uspořádány nikoli chronologicky, ale podle své tematické příbuznosti. Při textologickém zpracování dokumentů bylo postupováno podle zásad pro vydávání historických pramenů. Dnešní normě byla uzpůsobena interpunkce, pravopisné chyby (shoda podmětu s přísudkem) a prokazatelné překlepy. Stejně tak i zápis zkratek a velkých písmen byl sjednocen a reflektuje současný úzus (*např.* m. *na př.* ; *apod.* m. *a pod.*). V původní podobě bylo naopak zachováno dnešní normě odporující psaní délek některých slov (zachováváme tak: *karvínskému* m. *karvinskému*, *zdýmadlo* m. *zdymadlo*). Stejně tak problém odlišného psaní s/z je reflektován v původní podobě (zachováváme tedy: *positivní* m. *pozitivní*, *elektrisace* m. *elektrizace*, *motorisovaných* m. *motorizovaných* apod.)

Grafickou podobu textů jsme se pokusili zachovat v co nejvěrnější podobě, včetně podtržení částí textu, odsazování odstavců apod. V případě textu Josefa Plívy reflektují původní podobu rukopisu s četnými škrty a opravami poznámky pod čarou.

L. Č.

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Edice a materiály

ŽÁNROVÉ VARIANTY ČESKÉHO PŘEDVÁLEČNÉHO NONFIKČNÍHO FILMU

OBSAH

1. Josef Plíva: Film rodinný. *Amatérská kinematografie* 5, 1940, č. 1, s. 3–4.
2. Jaroslav Novotný: Jak zavésti film i do nejmenších škol (nedatováno)
3. Josef Plíva: Průmyslové filmy (nedatováno)
4. Jindřich Brichta: Městský film – účel a program (nedatováno)
5. Propagační film československý – dopis Ministerstva národní obrany (6. 11. 1935)
6. Propagační film československý – dopis Ministerstva sociální péče (8. 11. 1935)
7. Propagační film československý – dopis Ministerstva vnitra (7. 5. 1936)
8. Propagační film československý – dopis Ministerstva veřejných prací (6. 5. 1936)
9. Propagační film československý – odpověď Ministerstva národní obrany Ministerstvu veřejných prací (12. 8. 1936)

1.
D. A. Vilp (Josef Plíva): Film rodinný

Jen malé procento amatérů si kupuje přijímací kameru z toho důvodu, že budou filmovat věci vážné, jako jsou např. filmy hrané, vědecké, školní a podobně. Hlavní motiv bývá více zábavný a velmi často „rodinný". Rodina, obyčejně roztomilý capart, ať je již pohlaví mužského, či ženského a jeho úsměvy, hry a maminka volají přímo, aby byly zachyceny na filmovém pásku. Tak vzniká velká rodina amatérů filmařů, kteří o sobě říkají, že filmují jen „pro sebe" a své filmy předvádějí obyčejně jen před známými a příbuznými v úzkém kruhu rodinném. Tyto rodinné filmy, filmy dětí, babiček, strýčků a tetiček, filmy z dovolené, výletů a prázdnin poměrně málo vidíme na projekčním stínítku filmových klubů, poněvadž jejich majitel a tvůrce se obvykle obává zdrcující kritiky své práce, vtipů a někdy i výsměchu, který by byl snad nucen od svých kolegů vyslechnouti. Na podobné rodinné filmy pohlíží se bezdůvodně hodně s patra, jsou považovány za bezvýznamné a méně cenné. Málokdo si však plně uvědomuje, že právě tyto filmy jsou nejlepší školou amatéra filmaře a že právě velká většina dnes významných amatérů právě také tímto druhem filmů počínala svoji dále úspěšnou práci. Nutno si uvědomit, že natočit velmi dobrý rodinný film není právě snadnou věcí, naopak velmi obtížnou. Nejobtížnější při natáčení je to, vyhnouti se všemu, co tento druh filmů snižuje, to jest vyhnouti se

banalitě, všednosti a naopak dodati filmu zajímavosti. Je pochopitelné, že již námět rodinných filmů je všední, neb kolikráte již byli zvěčněni ti Jirkové, Vláďové, Evičky, Věrušky atd., jak papají, běhají po zahrádce, koupají se, jak je chová babička a podobně. Této okolnosti se amatér při natáčení rodinného filmu nemůže vyhnouti, ale musí se vyvarovati všednosti pojetí a zpracování filmu. Má k disposici velikou řadu variací kombinací záběrů, vazeb scén, symbolů, triků a záleží jen na jeho umění, jak to vše dobře skloubit a dát dohromady. Práce ta nebude snadná a dá určitě hodně přemýšlení, ale na konec na hotovém filmu bude rozhodně vidět.

Kritika je umění a mnoho záleží na formě, s jakou se děje. Kritika amatérských filmů má vždy býti více účelnou a věcnou přátelskou radou spojenou s vytknutím kladů i případných chyb. Nutno míti vždy na zřeteli technické možnosti amatérovy, obtížnosti námětu a možnosti materiálu, na němž amatér pracuje. Filmování dosud není lidovým sportem, jakým možno dnes nazvati fotografii, filmování je dosud značně drahé. Kapitál vynaložený na film činí také lidi psychologicky zranitelnějšími a nedůtklivějšími vůči kritice. Nepodařená fotografie, nu což, to nic finančně neznamená, ale nepodařený film, to jsou již mnohdy desítky, ba stovky korun, a o těch se již jinak uvažuje. Každý amatér touží po úspěchu, jen dobrá a svědomitá práce přináší úspěch, dobrá práce ovšem podmiňuje dobrou přípravu hlavně teoretickou. Dobrému amatéru nestačí pouze vědět o své kameře tolik, kolik se o ní dočetl v obchodním prospektu, jak se do ní vloží film a jak se spustí. Amatér, který nesleduje odbornou literaturu, který není členem klubu a snažení svých kolegů nepodporuje, není dobrým amatérem a ve své práci ustrne. Nadšení a lásku k filmu je nutno stále oživovat, činit pokusy, a tak i rodinný film v rukou dobrého amatéra stane se kusem skutečného života, výrazem snahy a nadšení, za které se žádný amatér nebude nucen stydět, ale které ho povede dále k dalším cílům a úspěchům.

NFA, Poradní sbor pro školní film (nezpracováno).
Tiskem vyšlo jako: Josef Plíva, Film rodinný. Amatérská kinematografie, 5, 1940, č. 1, s. 3–4.

2.
Jak zavésti film i do nejmenších škol
Jaroslav Novotný, Zlín

Hlasatel: V těchto dnech byl vydán výnos Ministerstva školství a národní osvěty, kterým se upravuje užívání filmů při vyučování ve školách. Bylo by klamné domnívati se, že filmu mohou používat jen velké a bohaté školy. Školního filmu je nejvíce třeba právě malým, zapadlým školám, aby jim nahradil nedostatek vyučovacích pomůcek a otevíral okna do vzdáleného světa.
Také škola malé obce Loukova chce si opatřiti filmový promítací přístroj. Pozvali si proto referenta, který shromážděným členům místní školní rady, rodičovského sdružení a ostatním rodičům žactva přednášel o školním filmu a promítl několik ukázek. Přednáška právě skončila. Vyslechněte si rozhovor řídícího učitele školy a předsedy místní školní rady s přednášejícím referentem:
Řídící: Tak jak se vám, pane předsedo, líbily školní filmy?
Předseda: Rád se vám přiznám, že jsem byl překvapen. Když jsem viděl ten malý promítací přístroj, myslil jsem, že to bude nějaká hračka.
Ř.: Já jsem byl také překvapen, jak velký a jasný obraz dával ten maličký přístroj. Viděl jsem normální promítací stroj v kině, ale to je veliké zařízení, které by neunesli ani tři lidé a stojí jistě několik desítek tisíc.
P.: Myslím, že i tenhle bude hodně drahý.
Ř.: To se, pane předsedo, dozvíme. Požádal jsem pana referenta, aby nám pověděl, jak bychom si mohli zavésti promítání filmů na naší škole. V učitelské konferenci jsme o tom již mluvili a rozhodli jsme se zavést film do vyučování. Z letošního rozpočtu na školní pomůcky nám však mnoho již nezbývá, proto jsme pozvali vás a ostatní členy místní školní rady, abyste poznali, co je to školní film – a pomohli nám opatřit potřebné co nejdříve.
P.: Řeknu vám pravdu, pane řídící. Mluvil jsem o tom včera s některými členy místní školní rady, ale valně jsme nechápali, proč chcete promítat dětem ve škole filmy místo vyučování.
Ř.: Jak to pane předsedo?
P.: Nu, každý se občas podíváme na nějaký ten film do městečka. Já sám jsem již viděl několik filmů a neříkám, že byly všechny špatné a že by je nemohly děti vidět. Ale jen tak pro zábavu dětí kupovat drahé zařízení zdálo se mi zbytečné.
Ř.: A co soudíte dnes o školních filmech, když jste je viděl?
P.: Teď je to něco jiného! Ani mne nikdy nenapadlo, že by mohl film tolik ukázat. Třeba ten film o skvrnitém tyfu! Vy víte, že už nám tu lékaři o nakažlivých nemocech a právě tak o tyfu přednášeli, o tom, jak se šíří těmi bacily, ale já se vám přiznám, že jsem tomu nikdy valně nerozuměl, jak se ty bacily dostanou do studně a jak potom od té vody lidé onemocní. – Teprve dnes jsem pochopil, co jsou to bacily, když jsem ve filmu viděl všechno zvětšené a živé a hlavně jsem pochopil, jak se dostanou do studny do pitné vody. – Co to dalo někdy práce vysvětlit sousedům, proč nesmí být studna blízko hnojiště! Ale kdo dnes na filmu viděl, jak nečistota s bacily prosakuje zemí do studny do pitné vody a jak potom onemocněla celá rodina, ten jistě dá studnu na správné místo. A prosím vás, pane řídící, jak to bylo uděláno, že bylo vidět i pod zem?

Ř.: To byl kreslený film, pane předsedo. Ukazoval průřez dvorem, ve kterém byla studna špatně umístěna blízko jímky, a kreslenými pohyblivými obrázky bylo znázorněno prosakování nečistoty do studny. Jak tedy pozoruji, filmy se vám líbily a chápete již, proč chceme filmové zařízení do školy. Nebudeme první, je již mnoho škol, které používají filmů při vyučování a s dobrými výsledky. Referent, který nám přednášel, je můj přítel ze studií a učí v sousedním okrese. Na jejich škole mají film zařízen a kolega nám jistě rád poví, jak se dá vše opatřiti. Právě přichází.
Ř.: /představuje/ Náš pan předseda místní školní rady, kolega Novák.
Novák: Těší mne, pane předsedo.
P.: Děkuji vám, pane učiteli, za vaši přednášku a za ukázky takových zajímavých filmů. Právě s panem řídícím hovoříme o tom, jak bychom také na naší škole zařídili film a chceme se s vámi poradit.
N.: Velmi rád vám poradím.
Ř.: Nejdůležitější otázkou bude cena zařízení. Naše obec je poměrně chudá...
P.: ... ale na užitečné věci vždy peníze seženeme. A vy jste nás dnes přesvědčil, že školní film je věc velmi užitečná. Jde jen o to, abychom nevydali peněz zbytečně mnoho a za špatné zařízení.
Ř.: Řekněte nám, pane kolego, co stojí dobré zařízení k promítání školních filmů.
N.: Nejdůležitější a nejdražší zařízení je promítací přístroj. Náš, jak jej zde vidíte /chrastění stroje stavěného na stůl/, stál něco přes 2.000 Kč.
P.: Nějaký levnější není?
N.: Nejlevnější a při tom dobrý stojí asi 1.100 Kč. Ten dává obraz o něco méně světlý, než jste viděli dnes.
Ř.: Takový obraz, jaký váš stroj dnes promítal, by nám nejlépe vyhovoval. Ten byl široký asi 3m?
N.: Ano, ale mohl by být ještě větší, kdyby byla větší místnost, ale pro školu stačí obraz široký 2m.
P.: Nu, těch 2.000 Kč bychom již nějak opatřili, ale filmy budou, myslím, také hodně drahé!
N.: Filmy vám nedoporučuji kupovat. Jsou půjčovny školních filmů, kde si filmy za mírný poplatek vypůjčíte. Ale na něco jiného nesmíte zapomenout: na zatemnění místnosti.
P.: To dnešní zatemnění by nestačilo?
Ř.: Stačilo, pane předsedo, ale to je jen pro dnešek. Sehnali jsme kdejakou přikrývku a zavěsili do oken. Dalo nám to hodně práce a nyní musíme vše opět odstranit, abychom mohli ve třídě učit.
N.: Právě proto, že ve škole je třeba, aby se dala pracovna co nejrychleji a snadno zatemniti a pak rychle vyjasniti, aby se pokračovalo ve vyučování, proto by vám dnešní zařízení nevyhovovalo. Nejlépe se osvědčily žaluzie z voskovaného plátna, ale to je zařízení poněkud drahé. Vám jistě postačí záclony z černého hustého klotu. Takové zatemnění stojí asi 15 – 20 Kč za čtverečný metr. Máte-li však v obci truhláře, dejte si udělat dřevěné okenice. Bude to sice dražší, ale v dřevěných okenicích se nedrží prach jako v tkanině a vydrží velmi dlouho.
Ř.: Bude nejlépe, když si napřed vyžádáme rozpočty a podle nich se rozhodneme.

P.: To zatemnění hodně zvýší rozpočet, na to jsme nevzpomněli. A je těch školních filmů už tolik, aby to stálo za to, pane učiteli?
N.: Zatím je jich u nás asi 150, tedy dost, ale nyní jich bude rychle přibývat. Ukázal jsem vám film ze zdravovědy o tyfu a ze zeměpisu o Dánsku. A je ještě mnoho školních filmů z přírodovědy, např. o zvířatech, o rostlinách, dobývání uhlí, výrobě různých předmětů apod. Dám panu řídícímu alespoň 2 seznamy školních filmů, podle kterých si můžete filmy vypůjčovat. Toto je seznam filmů naší Pokusné měšťanské školy ve Zlíně, které půjčujeme školám zdarma. Jak vidíte, je tu film o prezidentu Osvoboditeli, Šumavě, Slovensku, Americe, z přírodovědy Vývoj embrya ve vejci, Rýže, Bavlník, Pomoranč, Vlna, Koželužství atd.
Ř.: Kde jste si tolik filmů opatřili, pane kolego?
N.: Některé jsme koupili, jiné jsme překopírovali z filmů normálních, zvláště z filmů Masarykova lidovýchovného ústavu a ostatní jsme si natočili sami. V tom druhém seznamu jsou uvedeny filmy největší půjčovny školních filmů, firmy Kodak. Zde jsou např. filmy Od surového železa k oceli, Uhlí, Od stromu k papíru, Výroba skla, Stavba lidského těla, Pomoc při úrazu aj.
P.: Jak poslouchám názvy těch filmů, zdá se mi, že jsou to samé zajímavé věci, které by rádi viděli i dospělí lidé z naší obce. Pane řídící, nešlo by to zařídit tak, aby ty filmy, až budeme mít zde ve škole potřebné zařízení, mohli vidět i občané?
N.: Právě jsem vám to chtěl navrhnouti. Jinde se to tak již dělá a to zvláště tam, kde není normální kino. V mnohých obcích se spojila škola s rodičovským sdružením a Osvětovým sborem a společně koupili potřebné zařízení, kterého v týdnu používá škola a v sobotu či v neděli se promítají filmy pro dospělé.
Ř.: To je dobrý nápad, který půjde uskutečnit i u nás. Jsem totiž jednatelem Osvětového sboru a jsem jist, že pro tuhle myšlenku získám ve Sboru souhlas i finanční podporu. Většina členů Osvětového sboru tu dnes byla na přednášce a jistě se i jim filmy líbily. My sice pořádáme u nás přednášky často a promítáme při nich diapositivy, ale film jistě přiláká více diváků a ukáže něco nového.
P.: Kde ale vezmeme operatéra, který by nám filmy promítal?
N.: Operatéra nepotřebujete, promítání je velmi snadné, tomu se naučí každý za chvilenku. Podívejte se na náš promítací přístroj z blízka /zvuk z pokládání a zkoušení stroje/. Jak vidíte, je zcela malý a váží jen asi 3 nebo 4 kg. Film probíhá tudy a jeho založení do stroje je velmi jednoduché a pak stačí stisknouti tento vypínač /zvuk/ a film běží. /Zvuk stroje/. Vidíte jak je to snadné proti normálnímu kinu. U nás jsme naučili promítat i starší žáky.
P.: Je to opravdu jednoduché a je skoro neuvěřitelné, jak takový malý stroj dává velké a jasné obrazy, hnedle jako ve velkém kině. Ale ještě dovolte, pane učiteli, jednu velmi důležitou otázku: Já jsem slyšel, že se film snadno zapaluje, poněvadž je to celulosa a že velmi rychle vybuchuje a dokonce jsem kdysi četl v novinách, jaké se stalo kdesi neštěstí, že film v promítacím stroji od lampy chytil, vybuchl, chytilo celé kino a dokonce i lidé při tom přišli o život! A to víte, bezpečnost našich dětí...
Ř.:... o to nemějte, pane předsedo, strach. Vždyť jste slyšel pana kolegu při přednášce, když říkal, že školní film je zcela bezpečný.
N.: Mám zde kousek našeho filmu a mohu vás o tom přesvědčiti. Napřed si ho prohlédněte. Jak vidíte, je široký pouze 16 mm, kdežto film, který se promítá v normálním kině,

také ho mám zde kousek, ten je, jak vidíte, více než dvakrát tak široký, a sice 35 mm. A nyní před vámi kousek školního 16mm filmu zapálím.
P.: Prosím vás, raději ne, je to celulosa a mohlo by vás to popálit.
N.: Nebojte se, pane předsedo, školní film právě není z celulosy, nýbrž z látky podobné celofánu, do kterého v poslední době balí např. cukrovinky, proto i když ho dám přímo do plamene zápalky /škrtnutí zápalky/ jen se škvaří a těžko chytá plamenem. – A jen takovéto filmy se smějí podle výnosu min. šk. a nár. osv. ve školách používati.
P.: Přesvědčil jste nás, pane učiteli, že školní film je nejen znamenitá pomůcka pro poučení nejen žáků, ale i dospělých, a že je při tom zcela bezpečný. Půjde tedy nyní o to, jak sehnat potřebné peníze…
Ř.: … a to se nám s vaší pomocí, pane předsedo, jistě brzy podaří.
N.: Posluchači, kteří by si přáli podrobnější informaci o školním filmu, najdou ji v časopise Objektiv, věnovaném všem otázkám školního filmu, /Redakce Zlín, Masarykova pokusná škola/, nebo u autora této scény, Jaroslava Novotného, odb. učitele ve Zlíně.

NFA, Poradní sbor pro školní film (nezpracováno).

3.
Josef Plíva: Průmyslové filmy

Pozoruhodnou rychlostí pronikl film[1] do všech oblastí lidské tvorby a podnikání a není téměř oboru lidské činnosti, ve které by se kinematografický film[2] nemohl uplatnit.
Obvykle se považuje[3] film za nejpopulárnější prostředek zábavy. Již méně je oceňován jako prostředek kulturní, výchovný, vědecký, propagační a dokumentární. Je potěšitelné, že filmovému podnikání se v poslední době věnuje ve veřejnosti větší pozornost a povolaní činitelé se upřímně snaží zvýšiti celkovou úroveň našeho filmu a zejména prohloubiti jeho význam po stránce kulturní.[4]
I vedoucí průmyslových závodů, ředitelé a podnikatelé, nezůstávají lhostejni k filmu pro jeho jedinečné obrazové schopnosti, fotograficky věrné a pohybové vlastnosti a pro jeho propagační, technický a výchovný význam. Že dobré filmy mohou průmyslovému podniku výborně posloužiti v mnoha směrech, pochopili již dávno podnikatelé hlavně v Americe, kde již tisíce[5] metrů filmů bylo natočeno pro tyto účele.[6] Ovšem podnikatelské a průmyslové společnosti v jiných zemích a státech nezůstaly pozadu a rovněž i u nás, v našem průmyslu bylo filmu k různým účelům vhodně použito.[7]
Veřejnosti nejznámější jsou filmy obchodně propagační, které se promítají v biografech a kterými se snaží průmyslník neb obchodník upozorniti na výrobu svého zboží a zvýšiti jeho prodej. Tyto filmy bývají někdy velmi vtipně zhotoveny, obsahují technické snímky z továrny a vhodně[8] upozorňují na dobré vlastnosti zboží. Jindy bývají nudné a většinou všechny trpí tím, že za krátkou dobu, po kterou se promítají, není jimi možno ukázati vše, co by zasluhovalo pozornosti. Obecenstvo přichází do biografu, především aby se pobavilo, nerado se zdržuje díváním na reklamu, když očekává hlavní program.
Proto někteří průmyslníci raději si dali zhotoviti ze svého podniku filmy rozsáhlejší, pravdivě a účelně propracované, zachycující obvykle celkový ráz továrny, pracovní postup a vznik nejdůležitějších výrobků. Podobné filmy dávají pak příležitostně promítati veřejnosti ve zvláštních představeních. Takto zhotovené filmy mají hlubší význam, poněvadž jsou ucelenější a názornější, a tím zajímavější. Reklama, pokud je v nich, je stěsněna a nevtíravá a mnohý z těchto filmových snímků dobře udělaných může sloužiti jako vhodný kulturně-výchovný dodatkový film a může sloužiti účelům osvětovým. Naše obecenstvo rádo zhlédne zajímavý film, např. jak vzniká žárovka, nebo tovární výrobu hodinek, zařízení moderní továrny na umělé hedvábí a podobně, poněvadž samo nemá dostatečné příležitosti takové tovární podniky si prohlédnout.
Konečně naše mládež může z podobných filmů čerpat mnoho poučení a filmy takového druhu mohou sloužiti účelům školním, jako vyučovací pomůcka. Seznamování veřejnos-

1) Původně „pronikl film v poslední době" – „v poslední době" přeškrtnuto autorem.
2) Původně pouze „film" – přeškrtnuto autorem.
3) Původně na místo „se považuje" „je znám" – přeškrtnuto autorem.
4) Původně „po kulturní stránce" – přeškrtnuto autorem.
5) Původně „tisíce a tisíce" – přeškrtnuto autorem.
6) Původně „k těmto účelům" – přeškrtnuto autorem.
7) Původně „rovněž u nás filmu v průmyslu bylo použito" – přeškrtnuto autorem.
8) Původně „dobře" – přeškrtnuto autorem.

ti pomocí filmu s různými druhy výroby a výrobních podniků má ještě jiný důležitý význam, neboť seznamuje veřejnost blíže nejen s výrobkem, ale i dovedností našeho dělnictva, s jeho[9] prací a prostředím, v jakém pracuje. To je důležité[10], neb tím se budí zájem o dělníkovu práci a obdiv pro jeho dovednost a v širokých masách diváků roste úcta k tomuto stavu a lépe se chápe význam dělnictva v lidské společnosti. Pracovní a výrobní technika rychle se vyvíjí a stále se zdokonaluje. Tím se stane, že mnoho filmů znázorňujících určitý výrobní postup rychle zestárne. Průběhem krátké doby se mnohdy v určitém oboru práce značně zdokonalí. Film ztratí tím do jisté míry hodnotu současnosti, je překonán, ale nepozbyde zajímavosti a ceny dokumentární, která naopak časovým odstupem stále vzrůstá. Vidíme-li, jak se např. určitá součástka dříve obtížně vyráběla a jak se nyní snadněji zhotoví, máme-li obrazově znázorněny staré výrobní prostředky a postupy, není pochopitelně bez významu, že při srovnávání pracovního postupu můžeme zároveň hodnotiti i dělníkovu a práci a její podmínky, její dokonalost, jakost nového výrobku, a ještě jiné důležité okolnosti.

Když je s používáním filmu u některého průmyslového podniku záhy započato, během doby průmyslové závodní filmy nabydou velké hodnoty, neb v těchto filmových obrazech může býti nejkrásněji názorně zachycen celkový život a běh podniku. Podobné filmy stanou se pak jedinečnou obrazovou kronikou závodu, líčící jeho růst a vývoj, výkonnost, význam, pracovní metody, prostě rozvoj. Tyto filmy vedle toho však jsou i živou obrazovou kronikou dělnické práce, sociálních poměrů a potřeb, sociálního vývoje v tom kterém podniku. Na tuto okolnost chci zejména položiti důraz a upozorniti.

Je zajímavo zhlédnouti podobné filmy cizí, např. americké, a naše a porovnávat. Je zajímavo nejen v jakých nepatrných počátků, z malých učednických dílen houževnatostí a prací vznikly mamutí podniky a i jak pracovníci v těchto továrnách žijí a jak je o ně postaráno. Vidíme světlo i stíny. Film krásně ukáže nám to rychlé až úmorné pracovní tempo americké továrny, celý dynamismus podniku, a zároveň i prostředky rekreace, klubovny, přednáškové a koncertní sály, sportovní hřiště, plovárny a zahradní města s rodinnými domky dělníků a jiné zajímavosti, např. závodní nemocnici, zubní ambulatorium, odborné moderně zařízené školy, mateřské školy pro děti, dětské ozdravné kroužky, zkrátka vše, co ke společenskému životu a životu podniku přísluší.[11]

Takový film při zhlédnutí nutně člověka nutí, aby přemýšlel a uvažoval o všech podmínkách, které umožňovaly rozvoj takového podniku, o podmínkách národohospodářských, obchodních, společenských a jiných, které mají určitě na vývoji svůj podíl. Některé podniky dávají si zhotovovati určité druhy filmů znázorňující jistý pracovní postup k dalšímu školení dělnictva, jiné pomocí filmu kontrolují a zlepšují pracovní postup. V technic-

9) Původně „s jeho různými druhy" – přeškrtnuto autorem.

10) Původně „to není bez významu" – přeškrtnuto autorem.

11) Na tomto místě jako samostatný odstavec v původní podobě navazovala následující pasáž, která byla nakonec vypuštěna: „I v Evropě, hlavně pak Německu, byla těmto závodním filmům věnována veliká péče a správně pochopen jejich význam. Je velká řada podniků a továren, které mají podobné filmy, např. Kruppovy závody, IG Farben, Bayer a jiné. V Holandsku závody Philips mají řadu krásných filmů, z našich podniků takové filmy jako 35 let Baťových závodů, nebo film Tvář Zlína jsou pozoruhodné. Rovněž Škodovy závody, Č.K.D. a jiné továrny věnují filmu pozornost a bylo by si jen přáti, aby počet takových podniků vzrůstal." – přeškrtnuto autorem.

kých továrních laboratořích dá se pak výborně zjistiti chování a změny, kterým podléhají určité druhy materiálů za různých okolností, např. toku, tlaku, ohýbání a jiné námaze. Film v tovární praxi nalézá stále širšího a významnějšího[12] uplatnění a jistě v budoucnosti nabyde ještě většího významu. Dnes nejsou to jen průmyslové podniky a závody americké, které filmu v průmyslových podnicích počaly používati, nýbrž i podniky evropské. Je zajímavo, že sám vynálezce kinematografie *Lumière* jako jeden ze svých prvních filmů zhotovil právě snímek dělníků vycházejících z jeho továrny a položil tím malý, ale jistě záslužný základ k pozdějšímu rozvoji tohoto druhu filmů vůbec. Z evropských států největšího rozšíření nabyl průmyslový film v Německu, to jest v říši Německé. Je známo, že Německo má i nejvyvinutější průmysl fotografický a chemický, rozsáhlou výrobu fotografických desek filmů, papírů a kinematografických filmů, a není proto divu, že tam není téměř průmyslového podniku, který by nepracoval s filmem a neměl filmů o své výrobě a práci. Např. filmy továrny IG Farben a podniků Bayer jsou velmi známé. Z holandského průmyslu jsou známé velmi zajímavé filmy továren Philips. Ale i u nás jsme nezaháleli a takové filmy jako 35 LET BAŤOVÝCH ZÁVODŮ, nebo TVÁŘ ZLÍNA plně snesou srovnání s mnohými snímky zahraničními. Škodovy závody, Č.K.D. a jiné podniky používají u nás rovněž filmu ve svém provozu a jistě v budoucnu průmyslové filmy nabydou ještě většího rozšíření.

Konečně není možno opominouti zmínku o tom, jaké dobré služby koná film pro osvěžení a rekreaci dělnictva. Mnoho průmyslových podniků na to pamatuje a má své závodní kino, kde se dělníkům předvádějí nejzajímavější filmy produkce buď zadarmo, nebo za pouze malý režijní poplatek.

Shrneme-li, co jsme si dosud o průmyslových filmech řekli, seznáme, že film má v průmyslovém podnikání důležitý a významný úkol, který není dosud zcela splněn, že filmu v průmyslovém podnikání se dá ještě ve větší míře použít, než tomu bylo dosud, a to nejen v zájmu a ku prospěchu jen samotného průmyslového podniku, ale také ku prospěchu dělnictva v podniku zaměstnaného. Nechť průmyslový film zdokonaluje výrobu, slouží podniku a propaguje jakost určitého výrobku, ale i práci a dovednost rukou, které tento výrobek zhotovily.

NFA, Poradní sbor pro školní film (nezpracováno).

12) Původně „hlubšího" – přeškrtnuto autorem.

4.
Jindřich Brichta: Městský film – účel a program

Po urovnání poměrů zahraničních i vnitropolitických, státní úřady zemské, městské i ostatní veřejné korporace v ČSR soustřeďují nyní celou pozornost ku výchově občanů v intencích positivní myšlenky státní. Všemi těmito korporacemi i čs. tiskem byla uznána a za východisko ku této výchově přijata zásada, že dobrým občanem jest jenom ten, kdo povinnosti své vůči státu a obci plní dobrovolně.
Aby veškeré obyvatelstvo přiblížilo se co nejvíce tomuto ideálu občanské ctnosti, jest nutno občany přesvědčiti, že správným dodržováním povinností státních pracují v první řadě ve svém vlastním zájmu a ku svému prospěchu. Ku provádění tohoto důkazu bylo dosud užíváno systematické propagandy slovem a tiskem. Naproti tomu nejúčinnějšího způsobu – obrazu – užito bylo v míře poměrně malé. (Čs. Červený kříž, Masarykova liga proti tuberkulose, Ligy spořivosti aj.) Považuje-li se dnes dobře provedený obraz (plakát, karikatura, ilustrace) za účinnější propagaci, nežli jest slovo nebo tisk, jest zcela samozřejmo, že vrchovných úspěchů propagačních lze dosáhnouti obrazem živým – filmem. Po celém kulturním světě jest uznáván kinematograf jako nejefektnější propagační a výchovný prostředek, neboť nutí diváka, aby soustředil celou svoji pozornost na předváděný obraz, a zanechává nejtrvalejší dojem, jelikož působí bezprostředně a nejnázorněji.
Vychovávati občana pro myšlenku státní možno nejlépe vzbuzením zájmu pro věci rázu místního dle zásady, že dobrý příslušník obce jest i dobrým občanem státu. Na základě těchto poznatků vypracoval jsem následující program místní propagace filmem:
Vytvoření samostatných filmů pro jednotlivé kraje, střediskem každého kraje je město. Film bude vytvořen ve snaze zaujmout svým obsahem i podáním každého diváka, nejen místního.
Charakteristickým znakem každého kraje jsou jeho přírodní krásy, města, pak jeho poloha a výstavnost. Toto zachytiti bylo by v prvé řadě úkolem takového filmu. Přispívalo by to nejen k uvědomění obyvatelstva, v jak krásném kraji – městě – žije, ale i ku povzbuzení touhy ostatních tuto krajinu či město zhlédnouti, tedy přímá podpora ruchu cizineckého. Při této části filmu spoléhal bych na spolupráci místního odboru Klubu čs. turistů. Povšechná, místně informační část byla by úvodem k rozvedení dalších fází filmu.
Historie města a kraje tj. ukázky význačných historických míst a budov majících vztah hlavně k dějinám národa a státu, památky historické uschované v muzeích, chrámech, event. u soukromníků, případně ukázky, jak město kdysi žilo. Ku spolupráci při této části přispěla by zajisté správa místního musea, archivář města, jakož i profesoři dějepisu.
Druhou částí filmu byl by pak nynější život města. Skizza programu, jeho detailní propracování pro každé město, bude úkolem zúčastněných interesantů, obsahujíce tyto body:
Radnice: starosta, městská rada, obecní zastupitelstvo.
Státní úřady: okresní správa politická, pošta, úřady berní, soud, dopravní úřady, vojsko atd.
Městské podniky: elektrárna, plynárna, vodárna aj.
Průmysl a obchod: význačné továrny, typické živnosti, průmysl zemědělský, domácí ruch obchodní aj.

Mládež: péče o děti, mateřské školky, obecné, občanské a odborné školy, ústavy speciální, dětské hřiště, sport aj.
Zásobování města
Bydlení a hygiena: bytová krize a snahy ku jejímu zmenšení, domy zaměstnanců, regulační plány, projekty města. Nemocnice, lázně, plovárny, ozdravovny, odstraňování splašků a odpadků atd.
Kulturní život města: spolky, divadla, výstavy, zábavy aj. Dále péče o cizince, hotely, kavárny, restaurace, jakož i dopravní prostředky, informace, podpora ruchu cizineckého a j.
Filmování na podkladu uvedeného programu bude prováděno tak, aby scény po konečné úpravě (sestřihu) tvořily souvislý celek, při pořizování snímků exterierových pak přihlíženo bude k tomu, aby podán byl věrný obraz ruchu a života města.
Závěrem městského filmu bude znázornění snahy všech činitelů o rozvoj, zvelebení a dobrou budoucnost města.
Celý film bude režírován dle libreta, které podle speciálních požadavků a potřeb dotyčného města bude vypracováno tak, aby hotový film poskytoval nejen cenný dokument o dnešku pro budoucnost, ale i poučení a příjemnou zábavu divákům a tak vykonal svoje poslání propagační i kulturně-výchovné.

ANTM, Jindřich Brichta, k. V – (články a referáty).

5.

Ministerstvo národní obrany
PRAHA 6. listopad 1935
Čj. 3980-hl.št./5.odděl.1935
Věc: Propagační film československý
Odpověď k čj: 79.614/35/II/E
Ministerstvo o b c h o d u ,
P r a h a I., Na Františku.

Ministerstvo národní obrany je toho názoru, že by se k naznačenému účelu hodilo filmovat to, co může zajímat obecenstvo a co není třeba chránit jako tajemství.
Byl by to: kulturní život našeho vojáka (vojenské zátiší ve všech jeho projevech, prodejna, knihovna, čítárna, herna), lyžařský kurz, ukázky ze sportovních závodů, ranní půlhodinka, ubytování vojska za manévrů ve vesnicích, pod stany, život v táboře; výcvik jezdeckého koně ve všech jeho druzích, chov koní v Hostouni, speciální výcvik v jezdeckém učilišti v Pardubicích; život na letišti, akrobatické výkony našich letců, skupinové lety vojenských letounů, praktické cvičení ve škole leteckého dorostu ve vojenském leteckému učilišti v oddělení specialistů a pilotů, zkoušení padáků, bombardování z letounů, ostrá střelba z kulometů na pozemní cíle do písku, obrana dělostřelectvem, světlometem a kulometem proti leteckým útokům, ochrana proti leteckým útokům aktivním a pasivním (činnost hasičských sborů, zdravotních, samaritských, bezpečnostních, poplachových a odborných, různá zařízení na ochranu proti leteckým útokům; veslařské závody, převážení a stavění válečných mostů přes Dunaj, trhání komínů, stavění lanové dráhy u železničního pluku, stavění dráhy, stavba mostu u Trnové; mechanisace polních pekáren, využití strojů a pracovních sil v nich, posádkové správkárny (využití strojů), vzorná příprava vojenské stravy, vydávání stravy.
Kdyby některá firma zatoužila po některém z těchto námětů, ať se obrátí na MNO včas.

Za ministra
brig. gen. Bohuslav FIALA, v.r.
Za správnost:
Podpis

NA, MPOŽ, k. 2754, čís. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č. j. 79.614/ 1936.

6.

Presidium Ministerstva sociální péče
Jedn. zn. P – 2492-31/10.
V PRAZE dne 8. listopadu 1935
Věc: Propagační film československý
Odpověď k čís. 79.614/35/II/E

Ministerstvu obchodu

v Praze.

Ministerstvo sociální péče doporučuje, aby do propagačního a kulturního filmu byly zařaděny:

1) Z oboru sociální péče o mládež :
   a) snímky z čs. státních dětských domovů v Mukačevě a v Košicích a ze státního ústavu pro hluchoněmé v Kremnici – podle určení ředitelů ústavů,
   b) snímky z Masarykových domů sociální péče v Mladé Boleslavi, Jaroměři, v Duchcově, v Lázních Bělohradě, z Husova dětského domu v Hořicích v Podkrkonoší a z okresních dětských domovů v Hranicích, Hodoníně a Strážnici – podle určení příslušných okresních péčí o mládež (v Lázních Bělohradě podle určení správy domu),
   c) snímky z dětského domova Dagmar v Brně a z okresního domu sociální péče v Moravské Ostravě,
   d) snímky z okresních dětských domovů v Nitře, Púchově a Topolčanech, které působí dobrým dojmem z hlediska architektoniky.
2) Z oboru bytové a stavební péče :
   a) ukázky kolonií rodinných domků „Vořechovka“ v Praze-Střešovicích, „Cibulka“ v Praze-Košířích, „Úřednická čtvrť“ v Brně a „Hausbergel“ v Bratislavě,
   b) ukázky skupin nájemních domů družstva „Život“ v Praze-Pankráci, domů obecně prospěšné akc. spol. v Praze-Pankráci, Vinohradech a Žižkově, domů družstva „Unitas“ a družstva „Nová Doba“ v Bratislavě, domů „Masarykovy kolonie“ v Košicích,
   c) ukázky svobodáren „Ženský domov“ v Praze-Smíchově a „Charitas“ v Bratislavě,
3) Z oboru sociální péče o vystěhovalce :
   a) snímek vystěhovalecké stanice v Praze-Nových Vysočanech,
   b) názorné vyobrazení, jaký pokrok byl učiněn v sociální péči o vystěhovalce v koncentraci odjíždějících vystěhovalců, jejich lékařskou prohlídkou, poradnictvím, dobrovolnou sociální péčí, pastorací náboženskou, usnadněním výměny peněz atd. proti dřívějšímu stavu, kdy se bez pomoci kupili vystěhovalci s rodinami a zavazadly v hloučcích v nádražních čekárnách a před kancelářemi dopravních společností,
   c) znázornění péče o československou emigraci v cizině – za spoluúčasti Československého ústavu zahraničního, Komenského, Společnosti Československého Červeného kříže, Českého srdce, Mezinárodní péče o vystěhovalce, Spolku sv. Rafaela na ochranu katolických vystěhovalců čs. atd. Pro ten účel bylo by ustaviti

zvláštní výbor, jenž by za pomoci znalců, též z filmového oboru, sestavil program a libretto.

4) Z oboru péče o válečné poškozence :

a) snímky z orthopedických družstev zabývajících se výrobou protéz pro válečné poškozence a to hlavně z orthopedického družstva v Praze-Bubenči, které jest největší,

b) filmové vyjádření výsledků práce v oboru péče o válečné poškozence uvedením filmu znázorňujícího výjevy z některých státních domovů válečných invalidů, zejména z největšího z těchto ústavů státního domova v Pohořelicích,

c) snímky zachycující léčení válečných poškozenců zejména v tatranských sanatoriích. Při této příležitosti bylo by vhodno uvésti propagační film z přírodních krás Tater.

Za ministra:
Dr. Kazda v.r.

Za správnost vyhotovení
přednosta kanceláře :

NA, MPOŽ, k. 2754, čís. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č. j. 79.614/ 1936.

7.

Presidium ministerstva vnitra
č. 10.538.
V PRAZE dne 7. května 1936
Propagační film československý
K č. 79.614/35/II/E ze dne 20. září 1936.[13)]

Ministerstvu obchodu
v
P r a z e .
Ministerstvo vnitra doporučuje, aby do propagačního filmu československého byl pojat, pokud se zdejšího resortu týče, výcvik v ústavu pro chov a výcvik služebních psů četnictva a jejich vůdců v Pyšelích a typické momenty z činnosti motorisovaných četnických útvarů (četnických pohotovostních oddílů, četnických pátracích stanic a četnických silničních kontrolních stanic).

Za ministra:
Podpis

NA, MPOŽ, k. 2754, čís. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č. j. 79.614/ 1936.

13) Pravděpodobně chybný údaj.

8.

Presidium ministerstva veřejných prací
Čís. jed. 1487/9 přes. – 1936.
v Praze dne 6. května 1936.
Věc: Propagační film československý

Odpověď k čís. 79.614/35/II/E z 20.IX 1935 a
97.825/36/ ze dne 2.IV. 1936.

Ministerstvu o b c h o d u
v P r a z e.

Ministerstvo veřejných prací dává v úvahu tyto náměty na filmování vykonané v oboru zd. působnosti :

1/ Masarykův stadion v Praze.
2/ Černínský palác v Praze.
3/ Univerzitní knihovny v Praze.
4/ Vodovodní stavby v Lánech (čerpací stanice v dole Laura, čistící stanice, vodojem, rybník s vodotrysky v zámeckém parku atd.).
5/ Stavby na pražském hradě a stavby pro hradní vodovod.
6/ Zdýmadlo u Vraného n./Vlt.
7/ Zdýmadlo u Střekova na Labi.
8/ Přístavy na Dunaji.
9/ Stavby vodních elektráren: na Labi u Střekova a v Kostelci, na Vltavě u Vraného, na Váhu u Ladců, na Uži u Onohovců, na Divoké Orlici u Pastvin, příp. již vybudované vodní elektrárny, jichž jest 12.
10/ Údolní přehrada u Vranova s výstavbou obce Bítova.
11/ Údolní přehrada u Karl. Varů.
12/ Údolní přehrada u Seče.
13/ Údolní přehrada u Pastvin.
14/ Masarykův most přes Jizeru v Debři u Ml. Boleslavi.
15/ Most přes Ohři v Lokti.
16/ Most Dr. Miroslava Tyrše přes Labe mezi Podmokly a Děčínem.
17/ Most přes Vltavu v Čes. Budějovicích.
18/ Masarykův most přes Moravu u Hodonína.
19/ Masarykův most přes Vláru v Nemšové.
20/ Masarykův most přes Oravu v Dlhé.
21/ Most přes Lužnici v Bechyni.

K tomu se poznamenává, že ze stavby mostu Dr. Miroslava Tyrše přes Labe mezi Podmokly a Děčínem má velice pěný film firma Akc. společnost, dř. Škodovy závody v Praze (předvádění tohoto filmu trvá as 20 min.).

22/ Ve stavbě jest nestát. most v Ústí n./L. a
23/ přes Tisu u Velatína.
24/ Přestavěná státní silnice podtatranská tzv. Cesta Svobody.
25/ Státní silnice Marián. Lázně – Karl. Vary mezi Bečovem a Mnichovem.

26/ Státní silnice Horní Bečva - Makov – Vel. Bytča, St. Huta – Oremlaz a Podkriváň – Látky – Kokava.
27/ Okresní silnice Deštná – Masarykova chata.
28/ Okresní silnice na Sv. Hostýn.
29/ Zemská silnice Hrabušice – Ztratená.
30/ Tatranská Kotlina – Ždiar.
Podotýká se, že pro kulturně-propagační filmové dodatky hodily by se v největší míře nestátní mosty. Těchto objektů, pouze význačných co do velikosti, jest dostatečný počet, takže by mohly snadno vytvořiti jeden samostatný kulturně-propagační celek, vyjadřující inženýrskou práci popřevratovou v oboru staveb mostních.
30a/ Mohl by býti proveden též film jednotlivých úprav novodobých vozovek, neboť tím by veřejnost – jako se to děje např. v Itálii a v Německu – byla informována o způsobu a výhodách novodobých úprav silničních, čímž by i veřejnost byla spíše zainteresována o tyto úpravy.
31/ Film o letectví mohl by obsahovati jednak obrazy letišť a provozního ruchu, jednak reportáž celé letecké služby dopravní.
32/ Bylo by možno opatřiti film ze života čsl. posádek na čsl. lodích (v Československu např. v Děčíně a v Praze; v cizině např. v Železné Bráně, při překladu v Hamburku, v Rusčuku apod.).
33/ Film o zásobení středních Čech elektřinou (parní elektrárna v Kolíně).
34/ Vysokotlaková elektrárna v Třebovicích u Svinova.
35/ Zásobení textilních podniků v Brně parou z teplárny.
36/ Elektrisace venkova. (Film by obsahoval použití elektřiny při venkovském hospodaření: při mlácení, řezání slámy a dříví, v mlékárenství atd.)
37/ Zásobení Prahy elektřinou.
38/ Pokusy a zkoušky konané s třaskavinami a uhelným prachem na pokusné štole v revíru ostravsko-karvínském.
39/ Těžné zařízení pro těžbu z dolů, zařízení a postup práce při úpravě uhlí a rud; výroba koksu a briket.
40/ Předvedení novodobých způsobů postupu výroby v báňských a hutnických státních podnicích v porovnání se starými systémy.

Ministerstvo veřejných prací podalo v předchozím řadu námětů, které by mohly být filmově výhodně propagačně zpracovány.
Předpokládá se ovšem předchozí cenzura vojenských úřadů.
Zasílá se současně v opise na vědomí ministerstvu národní obrany a propagačnímu oddělení předsednictva ministerské rady.
Za ministra:
Podpis

NA, MPOŽ, k. 2754, čís. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č. j. 79.614/ 1936.

9.

Ministerstvo národní obrany
PRAHA, 12. srpna 1936.
Čj. 2785 Dův. – gen. sekr. 1936.
Věc: Propagační film československý.
Odpověď k čj. 1487/9 pres. – 1936.
Ministerstvo veřejných prací,
presidium,
Praha.

Zájem obrany státu vyžaduje, aby určitá díla nebyla filmována, protože by se tak dostal do rukou cizí zpravodajské služby poměrně levně cenný materiál. Jde v první řadě o vodní stavby, jež jsou zdroji elektrické energie, o některé důležité komunikace, stavby mostů a podobně. Pokud jde o závody, nedoporučuje se, aby byly filmovány celé a to jak s letadla, tak i snímky pozemní. Nebylo by námitek proti filmování jen určité části výroby železářské a ocelářské jako : úprava rudy, zavážky do vysoké peci, odlévání surového železa z vysokých pecí, doprava surového železa, zavážení do S. Martinské peci, odlévání oceli ze S. Martinské peci, kování a vakování na polotovary pro účely nevojenské, odpich z kupolní peci, opracování odlitků pro účely nevojenské. I při filmování závodů nutno dbáti toho, aby se ani v pozadí nenacházely předměty charakteristické pro výstroj a výzbroj armády.
Konkrétně k danému námětu zaujímá ministerstvo národní obrany toto stanovisko:
1/ Filmy, které mohou býti pořízeny a nepotřebují vojenské cenzury:
běžné číslo 1-5, 11-13, 24, 25, 28, 29, 30, 31
/ : s výhradou, že nebudou filmována letiště vojenská, resp. ona letiště, u nichž je používání vojskem předvídáno :/,
32, 35, 36, 38.
2/ Filmy, které z hlediska obrany státu nesmí býti pořízeny :
10 /: vyjma výstavby Bítova :/
běžné číslo : 6, 7, 9, 26, 27, 33.
3/ Filmy, které vyžadují předchozí cenzury vojenské správy:
běžné číslo : 8, kde nesmí býti filmovány přístavy a stavby vojenské, 14-23, 34, 37, 39, 40.
Ministerstvo národní obrany žádá, aby ve smyslu usnesení propagačně-investiční komise, zřízené u předsednictva ministerské rady, bylo mu laskavě každé filmování předem oznámeno k zaujetí stanoviska, resp. k vyslání vojenských znalců, kteří by byli filmování přítomni.
Za ministra:
brig. gen Čížek, v.r.
Ministerstvo národní obrany.
Čj. 2785 Dův – gen. sekr. 1936.
Věc: Propagační film československý.
Praha, 12. srpen 1936.
Ministerstvo obchodu
průmyslu a živností,

Praha.
Zasílá se v opise na vědomost.
Za ministra:
Podpis

NA, MPOŽ, k. 2754, čís. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č. j. 79.614/ 1936.

Ad Fontes

Bratři Deglové s. r. o. (/1912/ 1918–1952 /1963/)

Společnost Bratři Deglové s. r. o. založili bratři Karel a Emanuel Deglové, bývalí společníci Lucernafilmu. Podle první verze společenské smlouvy, sepsané dne 27. listopadu 1918, byla předmětem činnosti společnosti „výroba, koupě, prodej a půjčování filmů, zřizování a provozování biografů a světelných reklam všeho druhu, výroba, koupě a prodej k těmto účelům potřebných přístrojů, předmětů a pomůcek všeho druhu, zastupování jiných podniků z oboru kinematografie, fotografie a lučby". Bratři Deglové, jednatelé nově vzniklé společnosti, složili dohromady rovným dílem 100 tisíc K kmenového kapitálu.)[1] Společnost byla zapsána do obchodního rejstříku při Krajském soudě obchodním v Praze (dále jen KSO) dne 17. prosince 1918.[2]

Bratři Deglové při odstoupení ze společnosti Lucernafilm v roce 1919 odkoupili její výrobní zařízení včetně hotových filmů KOZLONOH (1918), O DĚVČICU (1918) a roztočeného filmu STAVITEL CHRÁMU (1919), který vzápětí dokončili.[3] Společnost se však zabývala převážně natáčením reportáží z významných událostí (návštěvy prezidenta Tomáše G. Masaryka v československých městech, všesokolské slety, sportovní závody, slavnosti, pohřby významných osobností), výukových, průmyslových a dokumentárních filmů (především zeměpisného a folklórního charakteru). Hrané filmy společnost do roku 1925 nevyráběla, protože bratři Deglové pochybovali o výnosnosti této výroby.[4] Reportážní filmy společnosti Bratři Deglové byly vyváženy a promítány i v zahraničí, např. Francii, Austrálii, Dánsku, Belgii, Švédsku, Jugoslávii a USA. Šlo převážně o filmy dokumentující národní zvyky, Prahu, Bratislavu, československé lázně, hrady a zámky.[5]

Počátkem roku 1924 se Karel Degl stal vedoucím laboratoří společnosti A-B. Společnost Bratři Deglové ukončila činnost své filmové laboratoře a zavázala se, že se vzdá výroby všech hraných filmů ve prospěch A-B. Zároveň se společnost A-B vzdala výroby všech ostatních filmů ve prospěch společnosti Bratři Deglové, s výjimkou reklamních a časových, které obě společnosti vyráběly pod společnou značkou.[6] V roce 1925 však nastala pro hrané filmy příznivější doba, společnost Bratři Deglové porušila smlouvu se společností A-B a začala natáčet kromě reportážních a dokumentárních filmů i filmy hrané. Celkem jich natočila do roku 1930 minimálně 17, z nichž některé – HRABĚNKA Z PODSKALÍ (1925), HŘÍCH (1928), PRAŽSKÝ MONTE CHRISTO (1929), ZTRACENÁ ZÁVĚŤ (1929) – vyrobila v koprodukci se zahraničními společnostmi.[7] V letech 1927 až 1930 spo-

1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Bratři Deglové, k. 1, inv. č. 1, fol. 1–4.
2) Tamtéž, k. 1, inv. č. 28, fol. 1.
3) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 2. Praha: ČSFÚ 1989, s. 73; *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 97, 130, 188–189; NFA, f. Bratři Deglové, k. 2, inv. č. 46, fol. 1–2; k. 2, inv. č. 47, fol. 1–7.
4) NFA, f. Bratři Deglové, k. 3, 4 a 5, inv. č. 86; Z. Š t á b l a, c. d., sv. 2, s. 41, 57.
5) NFA, f. Bratři Deglové, k. 3, inv. č. 68, fol. 7; Archiv Ministerstva zahraničních věcí, f. III. sekce, k. 405, složka 9, bez foliace.
6) NFA, f. Bratři Deglové, k. 2, inv. č. 58, fol. 1–10; Z. Š t á b l a, c. d., sv. 2, s. 73.
7) *Český hraný film I. 1898–1930*, s. 72–74, 165, 241–242; Z. Š t á b l a, c. d., sv. 2, s. 73–74, 382.

lečnost natáčela také DEGLŮV ŽURNÁL, obsahující filmový přehled významných domácích i zahraničních událostí, jakož i filmy dokumentární, přírodní a kulturní.[8]

V roce 1927 založili bratři Deglové společnost Degl. a spol. (se sídlem v Praze), jejímiž společníky se stali společnost Bratři Deglové s. r. o., Vladimír Stránský a Miroslav Cikán. Společnost Degl a spol., zapsaná v KSO dne 1. června 1928, byla založena za účelem natáčení hraných filmů, aby nebyla porušována smlouva mezi společnostmi Bratři Deglové a A-B, avšak k samotnému natáčení hraných filmů touto společností nedošlo. Společnost Degl. a spol., která měla též pobočku v Brně, se stala půjčovnou filmů, vyrobených převážně společností Bratři Deglové.[9] Již v roce 1929 postoupila společnost Bratři Deglové svůj podíl ve společnosti Degl a spol. JUDr. Vladimíru Fleischmannovi. V roce 1943 vznikla z této společnosti společnost Kosmosfilm s. r. o.[10]

Od roku 1927 docházelo ve společnosti často ke změnám v osobách společníků a změnám závodních podílů. Majiteli závodních podílů se postupně stali Vilém Degl, Rudolf Degl a Anna Deglová (choť Karla Degla).[11] Tyto časté změny v osobách společníků a zápisy z valných hromad svědčí o finančních problémech ve společnosti. S nástupem zvukového filmu nebyla společnost Bratři Deglové schopna konkurovat ostatním společnostem. Výroba zvukových filmů pro ni byla příliš nákladná, a tak prakticky od roku 1932 svou činnost neprovozovala. Zůstala však nadále zapsána v obchodním rejstříku při KSO.[12]

Dne 8. dubna 1946 nabídl Karel Degl (toho času zaměstnaný jako kameraman) ministerstvu informací k odprodeji svůj archiv, který obsahoval žurnály a filmy, vyrobené společností Bratři Deglové. Odborná komise ve složení Ing. Jindřich Brichta, Dr. Josef Plíva a Libor Chrášťanský doporučila tyto filmy i s reprodukčními právy odkoupit za 500 tisíc Kčs. Karel Degl však požadoval 1 milion Kčs, a tudíž k prodeji nedošlo.[13]

Vzhledem k tomu, že dosud nebyla vymazána z obchodního rejstříku, byla na společnost Bratři Deglové výměrem ze dne 5. ledna 1950 uvalena národní správa. Národním správcem se stal JUDr. Karel Myška, který byl též pověřen převzetím filmového archivu Karla Degla, neboť „v rukou soukromníka by filmy mohly dojít újmy a veřejnost by o ně byla ochuzena". Filmy měl převzít Československý státní film.[14] Po úmrtí JUDr. Karla Myšky byl národní správou dne 27. května 1950 pověřen úsek Hospodářství a správa Československého státního filmu a posléze JUDr. Václav Šefrna.[15] Deglův filmový archiv byl fakticky předán Československému státnímu filmu až 24. dubna 1951. Karlu Deglovi, který zemřel nedlouho poté dne 19. května 1951,[16] bylo zaplaceno pouze za dosavadní uskladnění archivu ve Veřejných skladištích.[17] V roce 1963 nebyla společnost Bratři Deglové dosud vymazána z obchodního rejstříku.[18]

---

8) NFA, f. Bratři Deglové, k. 4, inv. č. 86.
9) Státní oblastní archiv Praha, f. Krajský soud obchodní, spis sign. C XVI-235, fol. 22–25, 47; NFA, f. Bratři Deglové, k. 9, inv. č. 128, fol. 1–2; *Český hraný film I. 1898–1930*, s. 48, 60, 73, 141–142, 145, 152, 158, 162, 165, 219, 241–244.
10) NFA, inventář fondu Kosmosfilm s. r. o., s. III–V.
11) NFA, f. Bratři Deglové, k. 1, inv. č. 2, fol. 1–4; inv. č. 3, fol. 1–8; inv. č. 5, fol. 1–8; inv. č. 6, 1–8.
12) Tamtéž, k. 1, inv. č. 30, fol. 84; k. 10, inv. č. 180, 181.
13) NFA, f. Bratři Deglové, k. 1, inv. č. 30, fol. 59–74; k. 10, inv. č. 173, fol. 1.
14) Tamtéž, k. 1, inv. č. 30, fol. 79, 91, 93.
15) Tamtéž, k. 1, inv. č. 30, fol. 94, 96.
16) Jiří H a v e l k a, *Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945*. Praha: Filmový ústav 1979, s. 44.
17) NFA, f. Bratři Deglové, k. 1, inv. č. 30, fol. 108–109.
18) Tamtéž, k. 10, inv. č. 173, fol. 1.

Ve fondu společnosti Bratři Deglové s. r. o. (10 kartonů, 5 úředních knih) se dochovaly písemnosti zachycující vznik a správu společnosti, soudní spory a výrobu a exploataci filmů. Rozsáhlou část fondu tvoří korespondence s filmovými i nefilmovými společnostmi, kiny, institucemi, spolky i jednotlivci. Součástí fondu jsou i písemnosti společnosti Degl a spol. Badatelsky nejzajímavější jsou především písemnosti zachycující filmovou výrobu a rozsáhlá sbírka titulkových listin a scénářů. Neméně zajímavá je však i korespondence a osobní písemnosti Karla a Emanuela Deglových.

Fond společnosti Bratři Deglové s. r. o. by mohl svým obsahem přispět k poznání provozu jedné z mála společností, jež vyráběla dokumentární a reportážní filmy v období československého němého filmu.

Marcela Kalašová

Ad Fontes

Aktualita k. s. (/1916/ 1937–1953)

Předchůdkyní společnosti Aktualita byla firma s názvem Karel Pečený výrobce filmů pod značkou „Elekta-Journal" se sídlem v Praze, Národní třída 26 (dále jen Elekta-Journal). Do obchodního rejstříku byla firma zapsána v roce 1928.[1] Elekta-Journal koncentroval svou činnost především na výrobu stejnojmenného (němého) týdeníku[2] a na výrobu dokumentárních filmů, jako byly např. PRAHA, MĚSTO STA VĚŽÍ (1928), PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL (1928) aj. V produkci Elekta-Journalu vznikly i celovečerní hrané filmy, mj. PANÍ KATYNKA Z VAJEČNÉHO TRHU (1927), DŽUNGLE VELKOMĚSTA (1929), HORSKÉ VOLÁNÍ SOS (1929), TCHÁN KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA (1929), Z ČESKÝCH MLÝNŮ (1929).

V roce 1928 podala na Elekta-Journal trestní oznámení společnost Elektafilm a. s., sídlící na stejné adrese. Elektafilm protestoval proti používání loga Elekta-Journal na dopisních papírech, dodacích listech a v sídle společnosti na Národní třídě. Majitel Elekta-Journalu Karel Pečený (1899–1965) však doložil, že název jeho firmy je kryt ochrannou známkou a zápis této ochranné známky do registru byl proveden na základě písemného souhlasu společnosti Elektafilm a. s.[3] Na základě této skutečnosti bylo trestní řízení zrušeno. Elekta-Journal pokračoval ve své činnosti až do roku 1937.

Dne 13. dubna 1937 byl podán návrh na výmaz firmy Elekta-Journal z obchodního rejstříku[4] a zároveň byla sepsána smlouva o vzniku subjektu s názvem Aktualita, komanditní společnost, Karel Pečený a spol. v Praze.[5] Osobně ručícími společníky (komplementáři) se stali JUDr. Jaroslav Šalda,[6] JUDr. František Papoušek[7] a Karel Pečený.[8] Jako komanditisté ke společnosti dále přistoupili Miloš Havel,[9] Ing. Jaroslav Simonides[10] a Willy Haas.[11] Osobně ručící společníci složili dohromady vklad v hotovosti ve výši 55 tisíc K. Komanditisté přidali 45 tisíc K, počáteční ka-

1) Státní oblastní archiv Praha (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní (dále jen KSO), spis sign. A XX/14.
2) V období 1930–1937 byl vyráběn pod názvem ČESKOSLOVENSKÝ FILMOVÝ TÝDENÍK.
3) SOA Praha, f. KSO, spis sign. AXX/14.
4) Výmaz byl proveden dne 26. května 1937. Viz SOA Praha, f. KSO, spis sign. AXX/14.
5) V komanditní společnosti ručí alespoň jeden společník celým jměním, ostatní společníci pak svými vklady.
6) JUDr. Jaroslav Šalda (1880–1965) – ředitel akciové společnosti Melantrich.
7) JUDr. František Papoušek (1879–1947) – spoluzakladatel filmové společnosti Praha – Paříž, specializující se na dovoz francouzských a ruských filmů.
8) O skutečně osobním vztahu nově vzniklého subjektu a Karla Pečeného svědčí bod XII společenské smlouvy: „Pan Karel Pečený souhlasí s tím, aby společnost trvala pod dosavadním jeho jméno nesoucí firmou i tehdy, kdyby společníkem býti přestal." Viz Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Aktualita k. s., k. 1, inv. č. 40.
9) Miloš Havel (1899–1968) – majoritní vlastník filmové společnosti A-B.
10) Ing. Jaroslav Simonides – úředník v Praze XII.
11) Willy Haas (1891–1973) – divadelní a filmový kritik, vydavatel časopisu *Die literarische Welt*.

pitál společnosti tedy činil 100 tisíc K. Nově založený subjekt uvedl jako předmět podnikání výrobu filmů všeho druhu, obchod s filmy, půjčovnu filmů, dovoz a vývoz filmů.[12]

Prvořadým úkolem Aktuality však byla výroba a vydávání filmového zvukového týdeníku a krátkých kulturních či propagačních filmů. První číslo týdeníku bylo uvedeno dne 31. července 1937, domácí příspěvky musely představovat minimálně 20% z celkového objemu odvysílaných příspěvků.[13] Dodržení tohoto limitu bylo podmínkou pro získání státního příspěvku na financování výroby týdeníku. AKTUALITA byla distribuována ve 25 kopiích – z toho byly dvě slovenské a dvě německé.[14] Během mnichovské krize přestalo vycházet německé vydání týdeníku. Vedení Aktuality bylo k tomuto kroku donuceno soustavným nezájmem majitelů kin v německy hovořících oblastech Československa.

Po vzniku Protektorátu Čechy a Morava pokračoval Karel Pečený ve výrobě a vydávání týdeníku, krátkých kulturních a propagačních filmů. V roce 1940 bylo vyrobeno a uvedeno první číslo filmového zpravodajského měsíčníku DEFILÉ. Nový filmový měsíčník kulturních aktualit se programově snažil zobrazovat události a osobnosti českého kulturního prostředí takovým způsobem, aby podporoval již dříve nastolený trend národně obranných aktivit české společnosti – hledání protikladu k dusivé okupační realitě v kulturních hodnotách minulosti. DEFILÉ však bylo vydáváno pouze do roku 1941 a bylo vyrobeno jen osm čísel. V produkci Aktuality vznikaly v době protektorátu i krátké dokumentární filmy, např. SVATÝ JIŘÍ NA HRADĚ PRAŽSKÉM (1939), VĚČNÁ TMA (1940), KRÁLOVSKÁ KANONIE STRAHOVSKÁ (1941), LIDÉ V BÍLÉM DOOPRAVDY (1941). Avšak s utahujícím se šroubem okupační moci se stalo referování o událostech v intencích oficiální pronacistické ideologie povinnou záležitostí, stejně tak přebírání pasáží z německých týdeníků. Aktualita se rovněž nevyhnula německému personálnímu i finančnímu vlivu na své fungování.[15]

Po skončení druhé světové války a obnově Československa byl Karel Pečený obžalován, že za protektorátu podporoval a propagoval nacistické a fašistické hnutí filmem, rozhlasem a tiskem.[16] Pečenému přitížila zejména jeho oslavná řeč na zemřelého zastupujícího říšského protektora Reinharda Heidricha a rovněž i výpovědi některých zaměstnanců, jimž vyhrožoval zatčením a deportací do koncentračního tábora, aby je donutil k většímu pracovnímu nasazení. Mimořádný lidový soud v Praze v roce 1948 odsoudil Karla Pečeného k pěti letům těžkého žaláře, propadnutí majetku a ztrátě občanské cti na dobu deseti let. Společnost Aktualita vstoupila do likvidace již v roce 1945, v rámci Čs. státního filmu ji prováděl Ladislav Bednář a dokončil ji v roce 1947.

Ve fondu společnosti Aktualita (6 kartonů, 90 úředních knih[17], 2 razítka) se dochovala řada dokumentů, které mohou poskytnout badatelům jedinečné informace. Z hlediska správních záleži-

12) NFA, f. Aktualita k.s., k. 1, inv. č. 41.

13) Vít K o r e č e k, *Československý zvukový týdeník Aktualita v roce 1938*. Praha: FFUK, katedra československých dějin 1992 (diplomová práce), s. 24.

14) Redaktorem německého vydání Aktuality byl Willy Haas.

15) Detailněji k firemní genezi a činnosti Aktuality v době existence protektorátu Čechy a Morava viz Pavel Z e m a n, Týdeník Aktualita. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 67–89. Informace z dokumentů uložených v NFA byly v této studii čerpány pouze okrajově. Dále též Karel M a r g r y, Newsreels in Nazi-Occupied Czechoslovakia: Karel Peceny and His Newsreel Company Aktualita. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24, 2004, č. 1, s. 69–117. V této studii jsou využity převážně informace ze spisu Karla Pečeného (sign. Ls 521/48) u Mimořádného lidového soudu v Praze (dále jen MLS). Fond je uložen v SOA Praha.

16) SOA Praha, f. MLS, spis. sign. Ls 521/48.

17) Součástí fondu je i 39 úředních knih z činnosti společnosti Elekta-Journal. Vzhledem k tomu, že se jiné dokumenty z činnosti této společnosti nedochovaly a zápisy v řadě knih pokračují i v éře činnosti Aktuality, byly tyto úřední knihy ponechány jako tzv. nepravá priora fondu Aktualita k.s.

tostí má klíčový význam smlouva o zřízení komanditní společnosti a písemnosti dokumentující podílovou účast jednotlivých členů v průběhu existence společnosti, doložen je německý vliv v době protektorátu.[18] Hospodaření společnosti dokládají bilance, při hodnocení rentability činnosti lze využít i dochované účetní knihy – hlavní knihy, deníky, knihy půjčovného aj. Korespondence s protektorátními institucemi[19] by po důkladné analýze mohla načrtnout běžný denní provoz firmy. Výměna aktualit je doložena frekventovanou korespondencí se zahraničními filmovými společnostmi.[20] Zájemci o studium písemných dokumentů k produkční činnosti mohou pracovat s texty slovních doprovodů k řadě částí DEFILÉ a k filmům VĚČNÁ TMA (1940) a LIDÉ V BÍLÉM DOOPRAVDY (1941), slovní komentáře k samotnému týdeníku jsou ve fondu dochovány bohužel jen pro několik vydání z roku 1945.[21] Navzdory výše uvedeným publikovaným studiím může práce s fondem ukázat činnost společnosti Aktualita v novém světle.

Tomáš Lachman

18) NFA, f. Aktualita k.s., k. 1, inv. č. 40–44.
19) Tamtéž, k. 4, inv. č. 75–94; k. 5, inv. č. 95–103.
20) Tamtéž, k. 5, inv. č. 104–129.
21) Tamtéž, k. 6, inv. č. 130–194.

1. Průčelí domu na rohu Jungmannovy a Vodičkovy ulice, kde sídlila firma Antonína Vlase.
Foto archiv

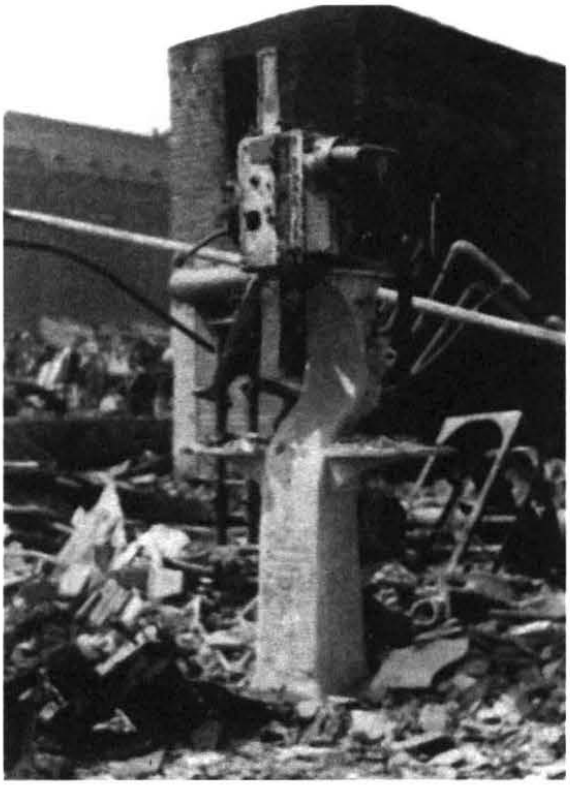
Antonín Vlas a jeho Favoritfilm

Antonín Vlas uvádí ve svém životopisu[1], že začal obchodovat s gramofony a hudebními nástroji již v roce 1908. Kromě rozmnožování not pořizoval nahrávky české lidové hudby, která nacházela ohlas také u krajanů v zahraničí. Nedatovaná fotografie vznikla v období, kdy se již Vlas intenzívně zajímal o film. Ze snímku průčelí domu na rohu Jungmannovy a Vodičkovy ulice č. 370/9 (obr. 1) vyčteme, že v době vzniku snímku Vlas již obchodoval s „bio-potřebami" a „filmy", i to, že jeho sousedem byl jeden z dnes nejvýznamnějších fotografů české meziválečné fotografie František Drtikol. Ještě před první světovou válkou zřídil Vlas ve Vodičkově ulici filmovou laboratoř a začal s natáčením národopisných filmových snímků. Rozvoj jeho podnikání zastavila první světová válka, kdy vyráběl „kapesní biografy" s filmovými obrázky z Prahy a dalších českých měst, které pak výhodně prodal po vzniku samostatného Československa do zahraničí. Zisk z této transakce vytvořil finanční základ pro jeho poválečné podnikatelské aktivity, které se týkaly již výhradně filmu. Na počátku dvacátých let Vlas založil vlastní filmový podnik Favoritfilm Vlas&spol., do jeho činnosti náležely filmové laboratoře a do roku 1940 také filmová produkce.

1) Národní filmový archiv (dále NFA), Fond Favoritfilm, k.1, inv. č. 2, Přehled mé činnosti životní od r. 1908 až 1945. (Antonín Vlas). Nepodepsaný strojopis, 17 stran.

2. Na snímku jsou zachyceni Vladimír Lorenc (kameraman krátkého filmu), Jiří Sekerka, Ivan Elbl (syn Jindřicha Elbla), Dvořák (Vlasův synovec), Marie Hladká (střihačka), Oldřich Speerger (střihač). Foto archiv

3. Antonín Vlas s kocourem ve své zahrádce. Málo zřetelný obrázek byl zřejmě vytvořen bez vědomí majitele Favoritfilmu, který byl hrbatý a fotografování se vyhýbal. Foto archiv



4. Mementem zániku Favoritfilmu v květnu 1945 je fotografie trosek laboratoře, mezi nimiž je ohořelý kopírovací přístroj. Foto archiv

V roce 1925 Vlas přijal nabídku od správní rady Filmových ateliérů AB, které byly v krizi, aby se ujal vedení a správy laboratoře AB a provádění technických prací.[2] Podle zápisu z valné hromady akcionářů z roku 1926 se Vlas osvědčil a modernizované vinohradské filmové laboratoře sloužily potřebám rozšiřující se české filmové produkce. Nicméně o rok později se rozhodla správní rada spolupráci s Vlasem přerušit a odkoupit jeho technické zařízení. Vzhledem k tomu, že Vlas neměl své postavení ve Filmových ateliérech AB smluvně vymezené, musel nakonec přistoupit na ztrátové finanční vypořádání, k čemuž došlo v březnu roku 1928.

2) Vztah Antonína Vlase a AB dokumentují protokoly valných hromad AB. Státní oblastní archiv (dále SOA), KSO B XIII/621, k. 1846, č. 1–94, č. 95–197.

Po svém odchodu z vinohradského ateliéru si Vlas najal od Pražských vzorkových veletrhů v Praze 7 dva pavilony ve Veletržní ulici 20, které přestavěl na moderní filmové laboratoře. (Za protektorátu pak bylo nedaleko Favoritfilmu seřadiště židů do Terezína. Když Milada Cettlová chtěla dát jednomu chlapci svačinu, kolega jí srazil ruku s otázkou „Chceš, aby tě zastřelili?" Dodnes vidí chlapcův pohled.[3]) Součástí Favoritfilmu byly střižny a ateliér, který umožnil natáčet např. hrané reklamy a také celovečerní filmy (TRHANI, 1936, režie Václav Wasserman; LÁSKA A LIDÉ, 1937, režie Václav Kubásek a Vladimír Vančura). Po řadu let vyráběl Vlas ve své produkci také „filmy kulturní, průmyslové, národohospodářské a propagační".[4] Jeho největší chloubou byla NÁRODNÍ GALERIE FILMOVÁ, v níž bylo zachyceno na 200 českých spisovatelů, básníků, výtvarníků i nejvýznamnější čs. politici.[5] Vznik díla, které se dělo od roku 1925 pod patronací České akademie věd a umění, financoval Antonín Vlas z vlastních prostředků.

V období protektorátu zajišťoval Favoritfilm laboratorní práce pro různé výrobce krátkých filmů (např. Josefa Kozu, Adolfa Lehnera, Ludvíka Gubu ad.) a pokračoval ve spolupráci s Aktualitou, pro niž týdně laboratorně zpracovával na 50 kopií filmového týdeníku. Podle pamětníků se zde pod zvláštním dohledem kopírovaly také filmové záznamy, které natočila Aktualita v Lidicích.

Dobu protektorátu a květnové události ve Favoritfilmu zachytily fotografie alba, které krátce po válce vytvořil tehdejší filmový laborant Oldřich Speerger[6] pro manželku majitele Favoritfilmu Annu Vlasovou, která pracovala v laboratořích jako střihačka. Druhou verzi alba věnoval své kolegyni Marii Hladké, provdané Čulíkové. Při natáčení rozhovoru pro Sbírku zvukových dokumentů NFA v roce 2002 darovala Marie Čulíková fotografické album NFA.[7]

Podle soupisu Oldřicha Speergera pracovalo ve filmové laboratoři na 15 laborantů, některé z nich zachytily dobové snímky v albu (obr. 2).

Bezdětný Antonín Vlas se snažil i za protektorátu vytvořit ve svém podniku rodinné prostředí; pro své zaměstnance vytvořil knihovnu, pracovníkům nočních směn zajišťoval stravování, před pavilony filmových laboratoří vytvořil venkovní posezení. Na pozemku Favoritfilmu pěstoval růže, ovocné stromy i keře vinné révy (obr. 3).

Dne 7. května 1945 byly filmové laboratoře Favoritfilmu ostřelovány a bombardovány a komplex, v němž se nacházelo množství hořlavého filmu a chemikálií, podlehl zkáze (obr. 4). Byly tak zničeny např. nejen negativy Vančurova filmu LÁSKA A LIDÉ a řady dalších krátkých filmů, ale také NÁRODNÍ GALERIE FILMOVÁ. Cílem útoku byly zřejmě deponované nacistické filmové materiály.

Při soudním líčení s Karlem Pečeným v roce 1945 vyslovil Antonín Vlas přesvědčení, že vypálení Favoritfilmu mělo spojitost s akcí SSmanů, kteří, jak vypověděl, „asi týden před revolucí přivezli společně se zaměstnancem Aktuality Kurzou 25 beden positivu 16mm a 35mm a složili je v mém skladišti. Za čtyři dny na to viděl jsem je, jak si vyměřovali zvenčí polohu tohoto skladiště."[8] Jeho podezření se nikdy nepodařilo blíže osvětlit.

---

3) Písemný záznam rozhovoru autorky s Miladou Cettlovou-Sádkovou 2009. NFA: Sbírka zvukových dokumentů.

4) Viz pozn. 1, s. 9.

5) Viz Alena M í š k o v á, Národní filmová galerie. *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–78.

6) Oldřich Speerger (nar. 11. 8. 1919), který pracoval jako filmový střihač v Krátkém filmu, je synem významného českého herce němé éry Jana Speergera.

7) O Favoritfilmu hovořili v interview pro Sbírku zvukových záznamů NFA mj. bývalí zaměstnanci Oldřich Speerger, Marie Čulíková (Hladká), Jiřina Lukešová, Milada Sádková (Cettlová) a Vladimír Lorenc.

8) SOA, Mimořádný lidový soud, LS 521/46. Výpověď Vlase Antonína z 18. 6. 1945.

Antonín Vlas zničení svého podniku a zmar sbírky NÁRODNÍ GALERIE FILMOVÉ nepřežil a zemřel v roce 1946. (Podle pamětníků nepřežil ani Vlasův kocour Vašek, který se při požáru „pomátl" a byl později zastřelen ve Stromovce.)

Eva Strusková

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Obzor

Meze hvězdnosti

Mediální obraz Tomáše G. Masaryka jako výzva teoriím filmové hvězdy

Při snaze o pochopení fenoménu filmové hvězdy jsme od počátku vystaveni určité dvojznačnosti, kterou tomuto pojmu dodávají jeho různá, vzájemně se podmiňující použití v rámci obecného diskursu. Spojení filmová hvězda je na jedné straně součástí běžného slovníku a jako takové označuje soubor rysů či příznaků, které jsou v rámci určitého historického období a sociokulturního prostředí relativně stabilní. Tyto rysy či příznaky definující jeho význam je přitom možné v daném kontextu abstrahovat jedině z jeho konkrétních použití v komunikaci, přičemž těmi nejdůležitějšími a pro historický výzkum současně nejpřístupnějšími institucemi, které ustavují a přetvářejí význam konkrétních termínů, jsou veřejná média. Uvažujeme-li o významech pojmu filmová hvězda, neměli bychom také pouštět ze zřetele, do jaké míry jsou tyto významy diktovány filmovým průmyslem, který filmovou hvězdu distribuuje ve formě obrazu utvořeného již dříve propagačním oddělením filmové společnosti.

Primárně tedy můžeme sledovat, jak označení filmová hvězda pronikalo do slovníku prvních filmových recenzentů a odhalovat návaznosti či paralely v tradici divadelní a hudební. Můžeme se ale také ptát, jakým způsobem operovala s pojmem hvězda propagační oddělení prvních filmových studií, když sestavovala autorizované životopisy herců, v nichž se prolínaly klíčové momenty jejich soukromého života s významnými rolemi v celovečerních filmech a jež pak studio v různých formách šířilo v tiskových zprávách, v článcích pro klasické i fanouškovské časopisy, ale i ve sloupcích drbů ze života hvězd. Propagační obraz hvězdy studio formovalo také tím, že jí sjednávalo rozhovory, dohlíželo nad volbou make-upu a oblečení při veřejných vystoupeních, najímalo speciální umělecké fotografy budující její vizuální obraz a podobně.[1)]

Vedle filmové hvězdy jako jednotky jazykové potom stojí její faktická existence ztělesněná konkrétní osobností vystupující na filmovém plátně. Na pozadí její kariéry můžeme rozkrývat základní rysy jejího hvězdného obrazu (a aspekty utváření tohoto obrazu) a sledovat její funkce ve společnosti. V těchto kategoriích, tedy jako fenomén sémiotický a současně sociologický, četl filmovou hvězdu na konci sedmdesátých let již Richard Dyer ve své průkopnické práci *Stars*. Přestože nelze tvrdit, že by kritické studie o hvězdách před Dyerem neexistovaly, spočívá význam Dyerova přístupu zejména ve specifikování metodologických nástrojů, jejichž prostřednictvím lze uchopit roli hvězdy v rámci filmových reprezentací jako takových. Dyer si kladl zejména otázky po funk-

1) Joshua G a r d n e r, *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press 1994, s. 26–27.

ci, jakou mají charaktery postav, které hvězdy ztělesňují, ve společnosti, po vztazích mezi hvězdami samotnými a postavami, které hrají, po tom, jaké touhy publika naplňují.[2] Hvězdu tedy chápal ve smyslu ideologickém, aniž by přitom opomíjel její funkce ekonomické, které plní ve vztahu k filmovému průmyslu orientovanému na zisk.[3]

Východiskem je pro Dyera hvězda jako danost. Kriticky analyzuje svět (diskurs) již obydlený existujícími hvězdami. Na proces, v jehož rámci tento svět (diskurs) vznikal, se ve své studii *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America* naopak zaměřil Richard de Cordova, když popsal a navzájem od sebe odlišil klíčové etapy předcházející zrodu diskursu o filmových hvězdách ve Spojených státech amerických. Podle de Cordovy se hvězdný systém přinejmenším v Hollywoodu začal utvářet na pozadí vzrůstající zvědavosti diváků, kteří se o stále populárnějším médiu chtěli dozvědět stále více, a současně jako důsledek konkurenčního boje mezi filmovými společnostmi, jež začaly se jmény herců pracovat jako se značkami symbolizujícími tvář společnosti.[4] V americkém filmovém diskursu se termín hvězda podle de Cordovy objevil jako třetí z kategorií, které byly používány pro označení osob vystupujících na filmovém plátně (herec – osobnost filmového plátna – hvězda). V roce 1907 nastal klíčový posun ve filmovém pojetí tělesnosti, a to od těla určeného fotografickými kvalitami k tělu, které je charakterizováno vlastnostmi divadelními – hereckými. Vývoj tělesného pohybu před kamerou od pózování k předvádění v této době přímo souvisel s tím, jak nad nonfikčními reprezentacemi začínal nabývat převahy fikční modus narace. V diskursu o herectví se podle de Cordovy postupně začala objevovat citlivost pro individuální projevy jednotlivých osobností a důraz se přesunul na referování o osobnostech filmového plátna, jejichž identita byla vymezována ryze profesním statutem herce. O filmových hvězdách se pak začalo mluvit až v okamžiku, kdy do diskursu o hereckých kvalitách osobnosti vstoupily zákulisní informace, přibližující, jaký život daná osobnost vede mimo filmové plátno, ve svém soukromém životě.

De Cordovův výzkum pozadí a dílčích etap toho, jakým způsobem filmový diskurs referoval o tělech účinkujících na plátně, byl především výzkumem historickým, a jako takový velmi podrobně a přehledně odhalil logiku utváření hvězdného systému v desátých a dvacátých letech ve Spojených státech amerických. Pokoušet se aplikovat jeho závěry jako obecně platné a univerzálně přejímat jeho definici filmové hvězdy se ovšem může ukázat ošidným. Připustíme-li, že různá kulturní či národní prostředí vycházejí z různých kulturních tradic nejen v pojetí zobrazeného těla, ale i funkce společenské autority či elity, pak musíme předpokládat, že v těchto různých prostředích bude odlišně chápána také filmová hvězda.

Proto musíme rozlišovat, zacházíme-li s označením filmová hvězda (1.) v užším významu jako se slovním spojením, které je médii používáno při referování o určité osobnosti, zpravidla herci, jenž již získal určitý kulturní status; nebo zda odhlížíme od toho, zda média určitou osobnost jako hvězdu označují, ale termín filmová hvězda (2.) pro její popis používáme proto, že splňuje určité podmínky „hvězdnosti" jakožto podmínky, které s filmovou hvězdou spojujeme v širším, obecném významu.

---

2) Richard D y e r, *Stars*. London: BFI 1979. Richard D y e r, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press 1986, s. 11.

3) Richard D y e r, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, s. 5.

4) Richard d e C o r d o v a, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2001.

Jedním z momentů, v nichž se odráží omezená transponovatelnost de Cordovova pojetí filmové hvězdy, je autorův výklad statusu profesně nehereckých osobností ve filmové kultuře s ohledem na jejich potenciální hvězdnost. De Cordova k tomuto říká: „Přestože byly v dokumentárních záběrech z rané éry zaznamenávány i osobnosti z jiných oblastí činnosti (zejména z politiky), nebyly v žádném případě filmovými hvězdami. Základ jejich proslulosti byl jinde."[5] Podle de Cordovy film státníky a jiné známé osobnosti pouze reprezentoval a těžil z jejich věhlasu, který byl ukotven mimo kinematografii jako instituci svého druhu.

Tím, co osobnosti, které nefungovaly přímo v rámci filmového průmyslu, od herců, osobností filmového plátna a konečně i hvězd odlišovalo, byla skutečnost, že je filmový diskurs nahlížel jako „hrající" těla individualizovaného vzhledu a projevu a že veřejnosti nepředkládal detaily z jejich soukromého, neprofesního života. Pokud bychom ovšem zpětně vycházeli z toho, že právě tímto souborem rysů je možné vymezit filmovou hvězdu, pak bychom za ni mohli bezpečně označit prvního československého prezidenta, Tomáše Garrigua Masaryka.

Mýtus TGM

Ač profesí samozřejmě neherec, osoba zcela nezávislá na filmovém průmyslu, vnímal Tomáš Garrigue Masaryk kinematografii jako významnou součást kultury a společnosti. Filmový diskurs samotný potom k Masarykovi od počátku dvacátých let až do prezidentovy smrti roku 1937 zaujímal zcela specifický, de Cordovově výkladu odporující postoj, když pravidelně referoval nejen o filmech, ve kterých vystupuje, ale stejně často se vyjadřoval o kladném vztahu Masaryka k dílčím filmům i československé kinematografii jako celku, rozebíral jeho myšlenky o vidění, vizualitě, vizuální výchově a vzdělávání, jež kladl do souvislosti s filmem, a v neposlední řadě komentoval jeho filmem zachycený vzhled, fyziognomii jeho postavy, jeho tělesné chování a vystupování i celkové charisma jeho osobnosti v projevu před kamerou. Zmiňovány byly i Masarykovy s filmem více či méně související záliby. To vše na stránkách filmového tisku – v *Československém filmovém zpravodaji*, časopisech *Filmová Praha*, *Film*, *Filmový kurýr* či *Objektiv*.

Mediální obraz Masaryka jako ikony první republiky samozřejmě nebyl budován výhradně filmem. Jeho identitu slavné osobnosti v různé míře a různým způsobem konstruoval i běžný tisk a později i rozhlas. Patrně nejhorlivějším „obrazotvůrcem" masarykovského mýtu byl v průběhu celých dvacátých a třicátých let spisovatel Karel Čapek. K nejznámějším Čapkovým počinům na tomto poli patří zejména *Hovory s T. G. Masarykem*, které vycházely postupně ve třech svazcích v letech 1928 až 1935. V závěru právě tohoto textu, v poznámce s názvem *T. G. M. hovoří – a mlčí*, Čapek nahlíží na své úsilí zobrazit v *Hovorech* pravou tvář prezidenta skepticky a uvažuje o médiu, které by bylo schopno zachytit svéráz Masarykovy osobnosti v úplnosti:

> Pisatel *Hovorů s T. G. Masarykem* je si vědom, že by podal obraz neúplný a dokonce skreslený, kdyby nenapsal tuto kapitolu. Jsou lidé, kteří připisují *Hovorům* věrnost skoro fotografickou. To tedy je omyl. Fotografie – nebo spíš zvukový film těch hovorů by vypadal asi takto: Besídka z březových dřev, zarostlá pnoucími růžemi a houštím jalovcovým. T. G. Masaryk sedí na hrubém sedátku, lokty opřeny o kolena, tahá se za knír a mlčí, myslí patrně na své věci. Také pisatel *Hovorů* mlčí,

5) Tamtéž, s. 23.

pokuřuje a myslí na své věci, třeba na sluníčko sedmitečné, které mu putuje po ruce. Konečně president zvedne hlavu, ukáže rukou dokola a řekne jenom: „To...“ To znamená: jaký pěkný den, podívejte se na ty hory na obzoru, na ten javor už ohnivě zbarvený. – Pisatel *Hovorů* kývne mlčky hlavou, což znamená: Ano, krásný den, není nad takové podzimní ráno už i buky zežloutly – hele, veverka; tiše, ať neuteče.

Přestože Čapek v *Hovorech* pochybuje o možnostech zachytit Masaryka nejen jako myslitele a státníka, ale také jako bytost z masa a kostí slovem, jeho vlastní publikační činnost dokládá, že o Masarykovi již od počátku dvacátých let přemýšlel stejně intenzivně ve smyslu přemýšlející a jednající osobnosti jako ve smyslu obrazu. Čapek v jazykové vytříbenosti sobě vlastní Masarykovu podobu doslova familiarizoval: „...kde asi končí běloučká brada pana prezidenta. Je tam bílá kravatka, čistá a klidná jako maminčino prádlo. A nad ní, vida, to je kostěný knoflíček. Obyčejný kostěný knoflíček, žádný veřejný reprezentant, ne, zrovna takový knoflíček, jako má sám Vašek na krku.“[6] Karel Čapek ovšem nejenže Masarykův vzhled s oblibou popisoval ve svých novinových článcích, sám také Masaryka fotografoval – zejména na setkáních pátečníků, v Lánech a později při práci na textu *Hovorů* v Topoľčiankách. V letech 1931 až 1947 vyšla potom jeho souborná publikace *Masaryk ve fotografii* se 118 fotografiemi, z nichž 11 bylo Čapkových, celkem v deseti vydáních. Na fotografiích, které Čapek do knihy zařadil, je Masaryk více než při oficiálních příležitostech zachycován v soukromí – v knize najdeme pouze několik fotografií Masaryka na vojenských přehlídkách, během veřejných projevů či ve společnosti politiků a jiných významných osobností, i akce související s jeho funkcí hlavy státu jsou vybírány s ohledem na zdůraznění Masarykovy civilní tváře – Masaryk chová dítko v kroji, podává si ruku s duchovním před kostelem. Pokud se nejedná o fotografie vyloženě portrétní, které prezidentovu figuru oddělují od okolního prostředí, je ukazováno především to, jak Masaryk tráví svůj volný čas. Tehdy si čte v pracovně či na zahradě v proutěném křesle, prochází se v parku a hraje si s dětmi, projíždí se na koni a podobně. Prezidentova „civilní mytizace“, jak Čapkovu strategii Masarykova fotografování označuje Otakar Šoltys,[7] pronikala stejnoměrně Čapkovým psaním. Z jeho pera se čtenáři zejména *Lidových novin*, ale i jiných periodik mohli dozvědět, že si Masaryk „moc rád špicloval tužky“, „nemohl být bez sokolování“ „postavil se na ruce jako svíčka“,[8] má rád zahrádky,[9] stejně tak i „otevřený rozhled a planoucí vatru; pohled do dálky, praskající oheň a trochu hovoru“,[10] na pikniku jí brambory a kukuřičné klasy opečené na ohni a vypráví svým vnukům pohádky,[11]

6) Karel Č a p e k, Vašek před panem prezidentem. *Lidové noviny* 1. 4. 1922. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 372.

7) Otakar Š o l t y s, Korespondence mezi Čapkovými fotografiemi, kresbami a texty. In: František D a n e š – Světla Č m e j r k o v á (eds.), *O Čapkových Hovorech s T. G. Masarykem*. Praha: Academia 1994, s. 149–153.

8) Karel Č a p e k, Hrst mozaikových kamínků. In: Karel Č a p e k, *Masaryk ve fotografii*. Praha: Orbis-Čin 1937.

9) Karel Č a p e k, Z moravského zájezdu. *Lidové noviny* 7. 3. 1925. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 379.

10) Karel Č a p e k, Pan prezident na prázdninách. *Lidové noviny* 7. 3. 1928. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 400.

11) Tamtéž, s. 400–401.

soustředěně poslouchá Beethovena a Smetanu,[12] nechává u vánočního stromu republiky nadílku pro chudé děti.[13]

V době Masarykova života se česká společnost z médií dozvídala nejen to, jak Masaryk vypadá, ale také jak píše a jak hovoří. V knize *Vědecká grafologie*, pionýrské učebnici grafologie, se Robert Saudek na základě studia Masarykova písma zmiňoval o jeho „vnitřní vyrovnanosti a harmonii, pevnosti, spolehlivosti, věrnosti, přirozenosti, věcnosti a důslednosti, k níž se druží vysoká inteligence, duševní jas, kritický smysl, silná originalita, osobní skromnost a velká přirozenost."[14] O jeho „nosovém témbru, pomalých důrazech a tu a tam i přeřeknutí" psal Karel Čapek u příležitosti vydání dvou Masarykových proslovů z roku 1928 na deskách His Master's Voice.[15] Patrně nejvíce o způsobech Masarykova vyjadřování za první republiky věděl Vasil Kaprálek Škrach, který od počátku dvacátých let vydával Masarykova vědecká díla i drobné publikace prezidentovi věnované, přičemž o Masarykově hovorové řeči poskytl Škrach v roce 1935 rozhovor pro časopis *Slovo a slovesnost*.[16]

Kromě obdivovatelů a popularizátorů měl Masaryk pochopitelně i své odpůrce. Výtky vůči Masarykovi ovšem byly během jeho života výhradně rázu ideového a politického. Do role jednoho z největších kritiků Masarykovy politiky se během dvacátých let vyprofiloval Viktor Dyk.[17] Jako stoupenci Kramářových Národních demokratů odmítali spolu s Dykem Masarykovo setrvávání v prezidentské funkci také jemu názorově blízcí lidé jako Karel Horký či Lev Borský a František Sádecký, kteří společně tvořili také redakční okruh týdeníku *Fronta*.[18] I přesto, že se Dyk spolu Kramářem ohrazovali například i vůči tomu, že Masaryk hojně poskytuje rozhovory pro zahraniční periodika, a neváhali vůči prezidentovi užít i ostřejších slov, na jeho pozici státníka ani jeho obecně pozitivním mediálním obraze to příliš nezměnilo.

Masaryk ve filmu

V průběhu celého svého „prezidentského života", tedy od roku 1918 do roku 1937, byl Masaryk zachycen v celé řadě reportážních dokumentárních snímků a dobových aktualit – při promenádách, odhalování pomníků, významných výročích, pohřbech a projevech, během návštěv měst a jejich továren či univerzit, ale „zahrál" si také v celovečerním snímku Václava Binovce z roku

12) Karel Č a p e k, Hrst mozaikových kamínků. In: Karel Č a p e k, *Masaryk ve fotografii*. Praha: Orbis-Čin 1937.

13) Karel Č a p e k, Prezident republiky a vánoční stromek. *Lidové noviny* 22. 12. 1930. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 421.

14) Robert S a u d e k, *Vědecká grafologie*. Praha: Orbis 1925, s. 278.

15) Karel Č a p e k, Hlas mluvící. *Lidové noviny* 14. 11. 1931. Převzato z Karel Č a p e k, *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Československý spisovatel 1947, s. 440.

16) Vilém M a t h e s i u s – Bohuslav H a v r á n e k, Rozmluva s V. K. Škrachem o hovorové řeči Masarykově. *Slovo a slovesnost* 1, 1935, č. 3, s. 137–140. Pražský lingvistický kroužek vydal roku 1931 také spisek *Masaryk a řeč*, obsahující mimo jiné stať Jana Mukařovského „Masaryk stylista". (Vasil Kaprálek Škrach /1891–1943/ byl také prvním, kdo přišel s nápadem vydat edici Spisů TGM, z plánovaného souboru, který měl obsáhnout více než třicet svazků, vyšlo v letech 1926 až 1938 pouze sedm. V roce 1945 se ke Škrachově projektu vrátil obnovený Ústav TGM.)

17) Jaroslav O p a t, *Průvodce životem a dílem T. G. Masaryka. Česká otázka včera a dnes*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 2003, s. 324. Též Viktor D y k, *O národní stát*, 1919–1922. Praha 1933. Viktor D y k, *O národní stát*, 1925–1927. Praha 1937.

18) Jaroslav O p a t, *Průvodce životem a dílem T. G. Masaryka. Česká otázka včera a dnes*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 2003, s. 420.

1920 s názvem Za svobodu národa, v němž završoval řadu „kynutí" státníků u příležitosti osvobození republiky a pro kameru přehrál také jeden ze svých amerických projevů.[19] Na Masaryka jakožto „vůdce odboje, sjednotitele braných a politických sil, pružného, junáckého presidenta" upomínal také hraný film Vladimíra Studeckého Za československý stát z roku 1928. Prvním Masarykovým životopisným filmem byl snímek Filmového ústavu z roku 1923 s názvem Tomáš Masaryk, o němž byl časopis *Filmová Praha* přesvědčen, že „projde všemi našimi světelnými scénami, poněvadž je opravdu filmově upraven drem Jonášem a honosí se množstvím velmi zdařilých obrázků, které se mile dotknou každé poctivé republikánské duše".[20] Už sama skutečnost, že se filmařům podařilo na plátno zachytit tak významnou československou osobnost, podle dobového recenzenta svrhávala část zářné aureoly na médium samotné a filmový průmysl tak Masaryka chápal (ať už ve filmu přímo vystupoval, projevoval mu jakoukoli přízeň, či se o něm přímo vyjadřoval) jako významný kulturní, ale i ekonomický kapitál. Filmový tisk proto bedlivě sledoval Masarykův veřejný i soukromý život a o sebemenších vazbách na kinematografii se také náležitě zmiňoval. Zájem kinematografie o Masaryka přetrval skutečně až do poslední etapy jeho života. Důkazem toho nejsou pouze publikované články, ale také další z masarykovských životopisných snímků s názvem Poslední léto T. G. Masaryka, který z původních záběrů filmových aktualit prvních let Masarykova politického života od počátku první světové války a z dotáček pořízených v prostředí, v němž pobýval poté, co těsně před svou smrtí odešel z úřadu, vznikl ve zlínské dílně Jaroslava Novotného, Alexandra Hackenschmieda a Jana Lukase.

Tiskem šířený obraz Masaryka ovšem snímky, ve kterých president vystupoval, příliš nerozvíjely. V průběhu let 1922 až 1937 bylo filmů, v nichž Masarykova figura dominovala, natočeno přibližně kolem padesáti.[21] Většina z nich je němých, časově spadajících spíše do let dvacátých, a jsou poměrně krátké (zpravidla 200–300 metrů dlouhé). V letech třicátých tvořil logickou výjimku obecně klesajícího trendu pouze rok 1937, který přinesl několik filmů zachycujících okolnosti Masarykova pohřbu. Jak v případě snímků časových (nejčastěji, jak již bylo řečeno, návštěv různých měst, oslav výročí nebo vojenských přehlídek), tak prezidentových jubilejních biografií se jednalo o záznamy událostí uspořádané v chronologickém sledu vývoje, do nichž ideologická rétorika pronikala jedině skrze komentář mezititulků (v rámci montáže nelze o jiné než časové logice či motivaci řazení záběrů v případě těchto filmů hovořit). Masaryk filmových mezititulků se od Masaryka publicistů tištěných médií ani v nejmenším nelišil. I pro titulky byly typické entusiastické přívlastky vztahující se k mnohým Masarykovým činnostem, stejně jako jeho označování za prezidenta Osvoboditele, tvůrce samostatnosti a podobně.

Nonfikční reprezentace fungovala spíše jako další „distribuční okno" již utvořeného masarykovského stereotypu, jehož podoba se v průběhu první republiky příliš nezměnila. Jak velmi názorně ilustruje například snímek Osmdesátiny pana presidenta republiky T. G. Masaryka z roku 1930,

19) Jiří Rak se zmiňuje také o ztracené scéně z filmu Za svobodu národa, v níž prezident Masaryk „žehná dvěma dětem oblečeným do českého a slovenského kroje". Viz Jiří R a k, Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let. *Filmový sborník historický 2*. Praha: ČFÚ 1991, s. 9–20.Více viz například Jiří R a k, První reakce českého filmu na vznik samostatného Československa. *Dramatické umění* 4, 1988, č. 2, s. 123–127.

20) (V.), President ve filmu. *Filmová Praha* 3, 1923, č. 11 (16. 3.), s. 82.

21) Vycházím zde z publikace Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: SPN 1964, s. 57–111.

pronikal i skrze film na veřejnost Masaryk jako „první voják republiky", který se mezi státnickými povinnostmi rád vrací ke knihám, věnuje se svým dětem a „projevuje neobyčejný zájem o tělesnou kulturu, jíž děkuje za svou svěžest i při vysokém stáří osmdesáti let". V mnohem početnější skupině velmi krátkých aktualit zachycujících návštěvy či přehlídky je pak Masaryk především tělem (byť tělem nabitým významem) – ve snímku PŘEHLÍDKA BATERIÍ PROTI LETADLŮM PRESIDENTEM REPUBLIKY z roku 1924 například figuruje výhradně jako pozorovatel, aniž by kromě formálních pozdravů cokoli sděloval a aniž by bylo cokoli sdělováno ve vztahu k jeho osobě. Film je, podobně jako celá řada dalších čistou informací o akci, nepodbarvenou jakoukoli persvazivní rétorikou. Masaryk v nonfikčních filmech představuje především ideovou a morální autoritu, která působí sama o sobě a jejíž kult není vždy třeba zdůrazňovat či násobit. Oblíbenou formou jak upozornit na příkladnost Masarykovy osobnosti byly v nonfikčních filmech spíše závěrečné mezititulky typu: „Občané, pamatujte, co nám president osvoboditel vzkázal: Dá-li Bůh, budu se na Vás ještě chvíli dívat, jak to vedete." (T. G. MASARYK JAKO VRCHNÍ VELITEL ČS. BRANNÉ MOCI, 1936) či heslovitá provolávání slávy a víry v prezidentův dlouhý život.

Z hlediska hvězdnosti je důležité vztah Masaryka a filmového média promýšlet ve smyslu vzájemné služby. Přestože bylo masarykovské téma v rámci dobové nonfikční produkce námětem velmi častým, nelze četnost masarykovských oslavných či zájezdových filmů považovat za jev příliš výjimečný. V rámci logiky „jubilejní periodicity" byly vedle akcí státního či politického významu filmovány i pravidelné sportovní akce nebo i folklórní slavnosti a další výroční události. Tak jako se každoročně natáčel například automobilový závod Zbraslav – Jíloviště, natáčely se i výročí různých institucí, politických stran, a tedy i státu a jeho prezidenta. Spíše než na iniciativě samotných filmových společností v těchto případech záviselo na subjektu, který filmování objedná a finančně zaštítí. Politické, hospodářské (průmyslové) a sociální elity první republiky (od ministerstev přes majitele továren po spolky typu Sokola, Orla či Československého červeného kříže), z jejichž popudu snímky často vznikaly, zřetelně preferovaly nacionální akcent, a proto mnohé ze snímků na pozadí hlavního tématu prezentovaly také prvorepublikové pojetí významu národa, jeho kultury a historie, a státnosti.

Přesto není zcela oprávněné tvrzení Antonína Navrátila, který ve své historii české dokumentární tvorby *Cesty k pravdě či lži* považuje za nejnápadnější projev „idey buržoazní státotvornosti" právě filmy o prezidentu Masarykovi. Podle Navrátila byla ve dvacátých a třicátých letech „[...] kinematografie institucí buržoazní propagandy, oné vlastenecky rozbředlé a nabubřelé propagandy, potácející se mezi emfatickými slovy a hesly na jedné straně a nepravdou na druhé straně, jak ji první republika vypěstovala".[22] Politické elity sice skutečně obraz státu, národa a jeho symbolů, tedy i čelních představitelů, hájily a snažily se jej udržovat v rámci vymezeného pole preferovaných rekvizit kulturního dědictví, jak o tom svědčí například cenzurní zásah proti snímku VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI v roce 1924, který byl zakázán, „poněvadž obrazy presidenta republiky, ministra zahraničních věcí, zesnulého ministra Rašína, mistra Smetany a Jindřicha Fügnera jsou ve filmu zobrazeny způsobem skutečnosti naprosto neodpovídajícím".[23] Vizuální médium filmu ovšem oproti dobovému psanému zpravodajství především ve své předzvukové etapě nedisponovalo tak účinnými nástroji přesvědčování, aby bylo možné mluvit o specifické rétorice, kterou na-

22) Antonín N a v r á t i l, *Cesty k pravdě či lži. 70 let čs. dokumentárního filmu*. Praha: AMU 2002, s. 31.
23) Filmová hlídka. Filmy zakázané v lednu a v únoru 1924. *Věstník ministerstva vnitra republiky Československé* 6, 1924, č. 1, s. 65-66.

cionální ideje reprezentovalo. Pro krátké nonfikční snímky platilo spíše pravidlo slovní úspornosti, a tak do jejich textů pronikala mnohem více již zavedená hesla či slogany obecně „nastavující" již utvořené kanonické výklady skutečnosti.

Přestože by bylo možné tvrdit, že nonfikční film jako vizuální druh zpravodajského média obecně slouží spíše osobnosti (hvězdě) samotné než filmovému průmyslu, v případě Masaryka (a nejen jeho) lze s takovouto úvahou polemizovat. V období neutěšené situace v oblasti poptávky po nonfikční tvorbě již sama přítomnost Masaryka (hvězdy) ve filmech zcela jistě zvyšovala jejich atraktivitu a vzhledem k tomu, že presidentův obraz již velmi významně, a možno říci že i důrazněji než film, formoval běžný tisk, byl to ve vztahu vzájemné služebnosti především Masaryk jako lákavá komodita, kterou filmový průmysl využíval. Nepříliš průbojná československá kinematografie první republiky zacházela s Masarykem zcela zřetelně jako s jedním z nástrojů, které mohou médiu dodat vedle prvoplánové přitažlivosti také legitimitu a respekt. Proto byl vztah Masaryka a kinematografie v dobovém diskursu udržován a posilován nejen ve smyslu filmových reprezentací, ale v mnoha dalších aspektech.

Masaryk o filmu

Masaryk tedy ve filmu nejenže vystupoval, ale také o něm a jeho významu pro společnost a kulturu přemýšlel a své myšlenky i veřejně pronášel a publikoval. Film a kulturu kina obecně chápal Masaryk jako jeden z jevů moderního městského života, jež velmi intenzivně utvářejí charakter individua. Proto bylo jeho uvažování o kinematografii vždy úzce spjato s otázkami výchovy a vzdělávání a kino viděl jako jeden z fenoménů, jimiž by se mělo inspirovat zastaralé československé školství:

> Společnost lidská, která to prostředí tvoří, podstatně se v posledním století změnila. Zrevolucionovala se. Hospodářský vývoj spěl k industrialisaci, do starého hospodaření vnikl moderní stroj atd. A při tom všem škola podstatně se nezměnila. Život běží vedle ní svým rušným tokem, ale nepřelévá se do ní: škola se životu nepřizpůsobuje. Školní kabinety jsou pravou limonádou proti názorným prostředkům ulice, výkladním skříním, moderní reklamě, museím, biografům.[24]

O tom, že je kinematografie uměním, Masaryk na rozdíl od mnoha svých dobových souputníků, kteří měli ve věcech kinematografie z hlediska pravomocí mnohem silnější slovo, vůbec nepochyboval. Právě v souvislosti se školním vzděláváním kladl filmy na úroveň výtvarných děl, o jejichž významu ve vyučování napsal toto:

> Dětem ve škole má býti dána možnost, aby viděly umělecká díla, musí v nich býti pěstován umělecký vkus. Vedle kabinetů pomůcek měla by býti ve škole i umělecká musea. Díváním se na umělecké výtvory dítě pochopí často víc než výklady. Dejme na dítě působit krásu přírody a opět bez výkladu![25]

24) Karel Š t e c h, *Masaryk vychovatel*. Praha: Svaz národního osvobození 1925, s. 9–10.
25) Tamtéž, s. 35.

Médiem, které dokáže nejvěrněji zachytit právě autentickou krásu přírody, byl podle Masaryka právě film, kterého si jako člověk, pro kterého je „oko hlavním nástrojem poznání světa", cenil zejména jako média, jež svou názorností bude sloužit především ve vzdělávání:

> Naše školy mají učit vidět, pozorovat, uvědoměle, s rozumem. Kde nelze přímo pozorovat, máme obrazy. Za mých mladých let byl obrázek vzácnost, nějaká ta dřevorytina v kalendáři a svaté barevné obrázky. Obrazové časopisy k nám, vesnickým klukům nepřišly. Ani jich tenkrát nebylo tolik a nebyly tak pěkné a laciné jako dnes. Podívejte se, co mám nyní všude obrazů a jakých krásně tištěných a přesných, fotografických, jaké to je bohaté poučení, a čemu všemu lze se dnes očima z obrazů naučit. A máme film. Mám rád filmová představení; ukazují světy, oblasti, kam může jen málokterý člověk proniknout. Myslím především kulturní snímky. Kdepak by kluk z české nebo moravské vesnice viděl kdy v životě moře, mořský příboj, oceánské parníky, polární výpravu nebo výstup na Mount Everest? Obrazové vzdělání zaslouží podpory, protože rozšiřuje obzor. A já bych přál každé škole co nejvíce obrazů. V tom seznávání cizích světů je i pěstění lidské solidarity: vidíš, jak těžce lidé žijí, všude, v Číně stejně jako v Africe nebo v Laponsku, a všude zápas o chléb, všude rodiny s dětmi, pořád týž těžký život, tytéž starosti a tentýž boj o bytí. Takové obrazové poznání smiřuje mnohdy i s vlastním osudem, vede k universálnosti, k cítění všelidskému: přemáhat tu isolovanost českého člověka, českého dítěte, tu zaujatou a sebeuspokojenou lokálnost. [...] Ergo, naše školy ať cvičí nějakými spolehlivými metodami vidivost, přesné, uvědomělé vidění, ale zároveň ať cepují myšlení, logiku. Vidění bez myšlení, bez logiky není žádným viděním, ale povrchností. Pravda – pěkná a dobrá škola potřebuje peníze, pomůcky, jako ty obrazy a filmy, ale také drobnohled atd.[26]

Masarykova filmového entusiasmu si všímal a současně jej využíval také dobový filmový tisk. Slova o presidentově přátelském vztahu k filmu fungovala jako jakási úvodní formule takřka všech textů o Masarykovi v dobových filmových časopisech. Skutečnost, že je president „velkým přítelem a obdivovatelem filmu" či „vřelým přítelem filmu", případně že „nikdo neměl asi větší radost, než on, když koncem minulého století dali Lumiérové světu živý obraz", byla přitom uváděna jako informace dávno a velmi důvěrně známá.[27]
Filmový tisk se velmi zřetelně snažil budovat obraz státníkovy každodennosti jako neodmyslitelně spjaté s projekcí filmů. Opětovně se tak uváděly různě podrobné zprávy o tom, jak si Masaryk nechává promítat filmy na lánském zámečku:

> Na svém zámku v Lánech má zřízené domácí kino, kde si nechává týdně předvádět výběr produkce domácí i cizí. O všech novinkách v oboru kinematografie je

26) Bohumil M a r k a l o u s, *Eidický princip u T. G. Masaryka*. Rozmluva s presidentem. Praha: Dědictví Komenského 1934, s. 12–13. Rozhovor s T. G. Masarykem Markalous vedl 2. února 1934.
27) (vo), President Masaryk o významu filmu. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 26 (20. 4), s. 3. Fráňa Vodička, T. G. Masaryk a film. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 1.

> pan president, myslím, dokonale informován a jak je z jeho různých poznámek při různých příležitostech vyřknutých zřejmo, filmu i rozumí.[28]

Mnohé z informací, které ve filmovém tisku o Masarykovi kolovaly, by bylo možné proto, že se objevovaly vícekrát v různém znění, označit takřka za fámy. Již v roce 1929 tak *Filmový kurýr* referoval o tom, s jakými dojmy se Masaryk veřejnosti svěřoval poté, co zhlédl snímek POHYBY ROSTLIN Vladimíra Úlehly, vyrobený pro Výstavu soudobé kultury v Brně.[29] Zatímco však tento komentář vedle úryvků z Masarykových vyjádření o významu právě takových filmů, jakými jsou vědecké snímky Úlehlovy, pouze podával zprávu o jednom z dalších Masarykových projevů o filmu, v textu Jaroslava Novotného z roku 1937 již byla stejná událost narativizována v obsáhlou anekdotu:

> Ještě v době Masarykova úřadování pozvali presidenta Osvoboditele na poučný film, který ukazoval, jak rostliny rostou, dýchají, jak v jejich cévách proudí míza, jak žijí. T. G. Masaryka film velmi zaujal. Předně tím, že mu poprvé dal zrakový dojem skutečného života rostlin a současně se v něm ozval učitel, který poznal, jak dokonalou pomůckou může býti film při výchově a vyučování. Po příjezdu na Lány pozval k sobě řídícího učitele Fr. Hroudu, který spravuje vzornou lánskou školu, vybudovanou za velmi štědré podpory Masarykovy, a ptal se ho, má-li ve škole také biograf, aby se mohly děti filmem vzdělávat. Když kolega hrouda s politováním prohlásil, že kina nemají, president Osvoboditel vyřešil věc po svém: „Tedy si kino kupte a účet mi pošlete na zámek!“[30]

Jaroslav Novotný epizodu s POHYBY ROSTLIN záměrně stylizoval, stejně tak jako i jiní filmoví publicisté ve svých článcích vědomě pracovali s nadsázkou, když tvrdili, že „životní film našeho presidenta je úchvatným dílem, jemuž veliký režisér vtiskl svůj harmonický řád…“,[31] případně velmi okázale spekulovali nad tím, jak by sám Masaryk využíval film při své práci, pokud by na počátku jeho kariéry již dosáhl takového stupně vývoje jako ve třicátých letech. Podle Fráni Vodičky by tak pro presidenta film byl „první zbraní, které by v zahraničí použil proti Rakousku pro informaci Spojenců a pro světovou propagaci své myšlenky“, „byl by mu nástrojem při přednáškách praktické filosofie“ a tak podobně.[32] Československá kinematografie se alespoň podle přesvědčení, které vkládali její komentátoři do svých textů, měla Masarykovým vzorem inspirovat jednak ideologicky – ve smyslu obecné činorodosti, píle a oddanosti kulturnímu poslání –, neméně podstatným se však zdál rovněž příklad Masarykova tělesného projevu před kamerou, označovaný ve vzpomínkách kameramana Vladimíra Studeckého jako „ideál filmového acteura“.[33]
Studecký popisoval dojmy, jaké v něm při několikerých setkáních vzbuzovalo Masarykovo vystupování, způsobem velmi přiléhajícím „civilně mytickému“ obrazu, který Masarykovi v médiích utvářel Karel Čapek:

---

28) Vladimír S t u d e c k ý, Pan president před kamerou. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 2.
29) (vo), President Masaryk o významu filmu. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 26 (20. 4.), s. 3.
30) Jaroslav N o v o t n ý, President Osvoboditel o zrakové výchově a filmu. *Objektiv*, 1937–1938, č. 2, s. 14.
31) Jan K o l l á r, Oslavme rok Masarykův – prací. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 1.
32) Fráňa V o d i č k a, c. d.
33) Vladimír S t u d e c k ý, c. d., s. 3.

> Skutečně obdivuhodným je jisté vystupování pana presidenta před kamerou. [...] Přirozené a jisté vystupování pana presidenta pramení čistě z jeho osobitosti. Není v něm nejmenší známky afektovanosti, protože, všimnete-li si blíže, je jeho vystupování vždycky, i v soukromí stejné.[34]

Mnohem detailněji a v odbornějších termínech než Čapek se pak Studecký vyjadřuje přímo k rysům Masarykovy tváře:

> Tvář pana presidenta je ideálem fotogeničnosti. Nemá vůbec své slabé strany. Může býti fotografován z en face, s obou stran profilu nebo z trois quarte, je to stále on. Jeho tvář jeví se nám stále stejně typicky krásnou, ať při plném slunci nebo v difúsním světle. Jeho světlá pleť dává tváři vždycky plasticky vyniknout.

Prvky takřka intimního vztahu prezidenta, filmu a filmařů, ale i vytváření aury fotogeničnosti kolem jeho tváře i celé figury vytvořily z Masaryka viděného očima filmového tisku takřka legendu. Legendu opěvovanou až heroizovanou, ale současně zlidšťovanou prostřednictvím drobných humorných příběhů a historek, které o ní mezi filmaři kolovaly. Vladimír Studecký tak na jedné straně vyznává svou oddanost prezidentovi: „Máme rádi svého presidenta a rádi ho filmujeme, již i proto, poněvadž máme jistotu, že jeho portrét ze stanoviska technického bude ozdobou filmu," na straně druhé pak po způsobu drbu posílá dál anekdotu, kterou mu prý vyprávěl kolega Zika: „Jednou byl pan president filmován při jízdě na koni. Jede právě kolem aparátu. Zastaví se a podívá se z koně na aparát, na operatéra a povídá: ‚Poslechněte, dejte si to na nekonečno, otevřete na 6.3 a přivřete sektor. Já pojedu teď cvalem. Proto, pánové – pozor!'"[35]

Hvězdný obraz Tomáše Garrigue Masaryka můžeme z nejrůznějších médií první republiky a praktik dobové kultury odhalovat jako intertextový konstrukt s vcelku jednoznačným významem a jako takový jej považovat za příklad, že diskurs o hvězdě je možné budovat i kolem osobnosti profesionálně působící mimo filmovou instituci. Profesně nebyl Tomáš Garrigue Masaryk hercem a spojení filmová hvězda v souvislosti s jeho osobností česká média za první republiky nikdy nepoužila i přesto, že velmi barvitě rozebírala klíčové rysy jeho vzhledu a tělesného projevu, líčila, jak důvěrný vztah má k filmu, přibližovala jej v epizodách z jeho soukromého života, fabulovala o něm příběhy typu historek z natáčení a podobně. Ze tří podob hvězdy, o kterých hovoří Paul McDonald, Masaryk nevyhovuje pouze profesnímu vymezení hvězdy – naproti tomu jako obraz (ikona) a jako ekonomický kapitál filmového průmyslu Masaryk v dobovém filmovém diskursu nepochybně fungoval.[36]

---

34) Tamtéž.

35) Tamtéž.

36) Podle Paula McDonalda je hvězdu možné interpretovat v termínech obrazu, profese a ekonomického kapitálu. Jako obraz je hvězda mediovanou identitou, textovým konstruktem. Není to reálná osoba, ale souhrn obrazů, zvuků a slov, které ji zastupují. Z hlediska profesního je filmová hvězda chápána jako herecký specialista. Pro filmovou společnost je pak hvězda (v případě, že je se společností smluvně svázána) především vysoce hodnotnou položkou v soupisu majetku. Paul M c D o n a l d, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Press 2000.

Masarykův příklad je důkazem, že filmový diskurs může jako s filmovou hvězdou zacházet i s osobností, která si svůj ikonický a symbolický status utvořila již dříve v rámci jiné než kinematografické instituce. Specifická situace společensky a kulturně ne zcela legitimizované československé kinematografie v meziválečném období připravila fenoménu nonfikční hvězdnosti svým způsobem ideální prostředí, přičemž prvnímu prezidentovi samostatné republiky dala jako „hvězdě" díky jeho nezaměnitelné roli v rámci republiky vyniknout rozhodně nejvíce.

V modu zpravodajském zastávaly především tuzemské aktuality úlohu vizuálních novin a ve snaze dokumentovat významné události státního významu Masaryka reflektovaly v reprezentativní roli spojené s funkcí v prezidentském úřadu. Tehdy byl ikonou pro celý film jistě dominantní, jeho výlučnost však vyplývala přímo z jeho výsadního postavení ve státě. Praxe natáčení cest prezidenta po republice nesouvisela ani tak s osobností Masaryka samého jako s dramaturgickými preferencemi filmových společností. Poté, co po Masarykově abdikaci nastoupil v prosinci 1935 do funkce hlavy státu Edvard Beneš, snímky s názvy typu NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V PLZNI, NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V RUMUNSKU, PRVNÍ NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V BRNĚ, PRVNÍ NÁVŠTĚVA PREZIDENTA REPUBLIKY V TYRŠOVĚ DOMĚ (vše 1936) na sebe nenechaly dlouho čekat. Význam aktu natáčení stejně jako strategie dokumentárně zachytit právě tento typ dobové aktuality zůstal stejný, ačkoli se klíčoví protagonisté změnili. Záznam událostí, kterých se účastní prezident, byl pro filmové společnosti otázkou prestiže. Kinematografie, která zčásti spadala pod jurisdikci ministerstva vnitra, neměla zájem prezidentský obraz jakkoli karikovat, případně podrobovat osobnost v čele státu kritice. Na Masarykovu individualitu nahlíželi nonfikční filmaři především bilančními snímky životopisnými či jubilejními, a to s důrazem na potvrzení Masarykova významu pro budování samostatného Československa. V rámci tohoto oslavného modu pak snímky takřka doslovně přejímaly a de facto ilustrovaly Masarykovu již dříve formulovanou povahovou charakteristiku a všímaly si stejných veřejných zásluh a obdobných detailů z jeho soukromého života.

Celkově byl tedy vztah Masaryka a kinematografie založen na principu recipročních služby. Tím, že kinematografie podporovala Masarykovu legendu, mohla současně disponovat s odrazem jeho nezaměnitelné aury a definovat skrze ni svou společensko-kulturní legitimitu.

* * *

Rozbor hypotetických aspektů filmové hvězdnosti Tomáše Garrigua Masaryka nebyl motivován úmyslem prohlásit „presidenta Osvoboditele" filmovou hvězdou, ale snahou zamyslet se nad tím, jaká omezení vykazuje pojem filmové hvězdy, jak byl definován Dyerem a de Cordovou, pokud má být aplikován na odlišné sociokulturní prostředí.

Přestože se Dyerovo pojetí hvězdy, podpořené výzkumy de Cordovovými, ustálilo de facto jako encyklopedické heslo,[37] problematizuje takto úzce vymezený přístup k fenoménu filmové hvězdy jakoukoli širší aplikaci. Výklad hvězdy jako produktu studiového systému, kterým je strategicky vy-

37) Například Ira Konigsberg v publikaci *The Complete Film Dictionary* definuje hvězdu jako „účinkujícího, který dosáhne národního nebo mezinárodního věhlasu, objevuje se ve významných rolích a ze kterého film silně profituje. Takový účinkující dominuje každé své roli natolik, že se pozornost publika obrací právě k tomuto herci či herečce, jejichž každý další film pak vyhledává, spíše než k samotnému příběhu snímku." Také Konigsberg tedy počítá s hvězdou apriorně jako s figurou primárně herecké profese a celkově spjatou s filmovým průmyslem. Viz Ira K o n i g s b e r g, *The Complete Film Dictionary*. London: Penguin Group 1997, s. 388.

ráběna a využívána, je jistě udržitelný v souvislosti s obdobím klasického Hollywoodu. Méně již však odráží stav v pozměněných podmínkách let padesátých, kdy v americkém filmovém průmyslu vzrostl význam agentů a agentur.[38] S takzvaným novým Hollywoodem přichází celá řada jevů, které „tradiční" výklady hvězdy zcela proměňují: režisérské hvězdy, hvězdy vytvářené speciálními efekty a podobně.[39] Koncept hvězdy a hvězdného systému současně předpokládá hvězdu jako existující jednoznačně v rámci fikčního modu reprezentace a fungující v rámci filmového průmyslu i přesto, že ve filmu po celou dobu jeho existence vystupovaly a jako filmové hvězdy byli chápáni i zpěváci, sportovci a další osobnosti přicházející z jiných kulturních institucí než kinematografie. Že hvězdné systémy národních kinematografií mimo Spojené státy americké pravděpodobně fungovaly na docela odlišných principech, je potom otázkou ještě významnější.

Lucie Česálková

Citované filmy:

Návštěva prezidenta republiky v Plzni (Elektajournal, 1936); *Návštěva prezidenta republiky v Rumunsku* (Elektajournal, 1936); *Osmdesátiny pana presidenta republiky T. G. Masaryka* (Elektajournal, 1930); *Pohyby rostlin* (Vladimír Úlehla, 1928); *Poslední léto T. G. Masaryka* (Jaroslav Novotný, Alexander Hackenschmied, Jan Lukas, 1937); *První návštěva prezidenta republiky v Brně* (Terra Brno, 1936); *První návštěva prezidenta republiky v Tyršově domě* (Elektajournal, 1936); *Přehlídka baterií proti letadlům presidentem republiky* (MNO, 1924); *T. G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci* (VTÚ, 1936); *Tomáš Masaryk* (Filmový ústav, 1923); *Významné osobnosti* (Fiag, 1924); *Za československý stát* (Vladimír Studecký, 1928); *Za svobodu národa* (Václav Binovec, 1920).

38) K procesu nahrazování studiově organizovaného utváření obrazu hvězdy směrem k individuálně konstruovaným kariérám viz Barry K i n g, Stardom as Occupation. In: Paul K e r r (ed.), *The Hollywood Industry: A Reader*. New York: Routledge 1986, s. 220–245.

39) Thomas A u s t i n – Martin B a k e r (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnod 2003.

ILUMINACE
Ročník 21, 2009, č. 2 (74)

Projekty

Odpoutané obrazy

Archeologie virtuálního prostoru v českém mediálním umění

Východiska

Podkladem tohoto projektu je předchozí práce,[1] která zmapovala teoretické reflexe (filmového) prostoru, respektive vztah žitého prostoru a jeho (filmových) reprezentací. Práce obhájila tezi, že pro film je prostor primární kategorie. Prostor umožňuje vyprávět příběh, zkonstruovat jasnou fikci, ale zároveň je nejdůležitější pro dešifrování předkládaných obrazů. Prostor omezený hranicemi a plochou plátna se totiž otvírá do prostoru ve filmu, fikčního světa, který divák může chápat za pomoci sestavování kognitivních map (mentálních prostorových konfigurací zobrazovaných informací). Prostor je tedy na jedné straně spoután limity média, na druhé straně umožňuje bezbřehou hru imaginace a poskytuje pole otevřené mnohostranné komunikaci. Komunikaci mezi divákem a autorem, skutečností a fikcí, ale také mezi více médii. Práce tak obhájila druhou tezi, že film je ze své podstaty intermédium. Stává se totiž rámem, ve kterém dochází k vrstvení a násobení mediálních fragmentů, jež obohacují narativní strukturu, pevné limity zdánlivě rozevírají a oživují vzdálené kulturní tradice.

Dynamická podvojnost prostoru filmu je v souladu s modernistickými snahami osvobodit prostor, čas, jednotu zobrazení i diváckého subjektu, které však kulturní tradice a institucionální rámec bojkotují a vlastnosti zobrazení i vnímání opět podřizují pevným strukturám. Podvojnost a proces rozlamování prostorů a obrazů se v náznacích objevuje na konci 18. století, provází pozvolný nástup modernity a její průběh, ale i navazující tendence avantgard poloviny 20. století. Způsoby zobrazování od konce 18. století do současnosti tedy tíhnou k fragmentarizaci, je však nutné si uvědomit, že výsledek je vždy podroben syntéze.[2] Prostor a čas je racionálně organizován, podřizován standardním a univerzálním měřítkům (hodin a map), obraz i pohled je znovuspoutáván, dva filmové prostory se spojují do jednoho iluzorního komplexu.

Avantgardní a postmoderní umělci a teoretikové velice často debatují o nutném rozrušení dominantní jednoty a frustrujícího diktátu centrální perspektivy. Jejich díla se však velmi často stávají pouze komentářem stávajících struktur. Jak si povšiml Jürgen Habermas, avantgardní snahy hlásící se k hledání nových území, která bude možné v budoucnu zaplnit, se však svým dílem od budoucího rozměru odklánějí stejně jako od minulého a snaží se zachytit přítomnost, Benjaminův

1) Kateřina S v a t o ň o v á, *2 ½ D. Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2009.

2) Jonathan C r a r y, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press 1999.

Jetzzeit.[3] Často zmiňované vytváření nových struktur je tedy spíše estetickým zhodnocením dosavadního období, syntetizujícím popisem zahuštěné přítomnosti.

Přesah do nového paradigmatu, odlišných diskursů, ale i do sféry každodennosti však můžeme zaznamenat, pokud se zaměříme na prostor ve vztahu k multimediálním (audio)vizuálním dílům z více diskursů, jež překračují stereotypní hranice a obývají nejrůznější meziprostory.[4] Fragmentu nemusí být nadřazena syntéza, stejně jako obraz již není definován prostorem. Prostor nyní tvoří spíše rámec, ve kterém tyto obrazové a mediální fragmenty volně plují, rozestupují se a překrývají, dochází ke schizofrenii formy a k množení nespojitostí. Můžeme sledovat proces osvobozování od stávajících struktur, místo obrazů omezených tradičním „Albertiho oknem" vznikají „*odpoutané obrazy*". Odpoutávají se od plochy, rámu, reprezentace a centrální perspektivy, zároveň opouštějí diskurs tradiční uměnovědy, mohou být vytvářeny ve vědeckém prostředí i v technologických laboratořích. Plně korespondují s postupným odpoutáváním diváka od fixované pozice, kterou mu určoval tradiční obraz, geometrické vidění[5] v souladu s centrální perspektivou či moderní technické nástroje.

Práce si klade za cíl prozkoumat prostor ve vztahu k odpoutaným obrazům a jejich předchůdcům a jejich proměnu od perspektivních struktur k aperspektivním. V rámci výzkumu se zaměřím na jednotlivé strategie odpoutávání obrazu a budu sledovat, do jaké míry se podílejí na realizaci modernistických idejí. Při pohledu na tyto obrazy si stále kladu otázku, zda jsou odpoutané obrazy opravdu novým modem zobrazení, nebo modem, který se rodí již s renesančními anamorfózami, je stále upozaďován, ale vytváří paralelu k dominantní centrálně perspektivní tradici. Platí, že až multimediální technika digitálních médií umožnila v nebývalé komplexnosti simulaci „hyperreality" a „virtuality" a realizaci optických efektů, o kterých snilo již baroko?[6]

Jelikož „nový typ pozorovatele byl vytvořen dříve, než kdy jej zahlédneme zobrazeného na malbách a grafikách",[7] budu sledovat prostor odpoutaných obrazů ve vztahu k divákově pohledu. Na základě vědeckých výzkumů vnímání a jejich historie zhodnotím, jak se tyto obrazy podílejí na vzniku nového paradigmatu percepce vizuálního pole, jak se proměňuje divák, jeho „oko" a jeho mysl.

V obou případech, tedy v mediální praxi i teorii, se soustředím na české prostředí. Pro pochopení „dobového oka" a jeho vztahu k dobové mysli zmapuji teorie „subjektivních jevů optických"[8] v české psychiatrii. Dobový teoretický kontext, ale zejména periferní a často upozaďované objevy světového významu, umožní otevřít doposud neřešené problémy, především ve vztahu k teorii obrazu a „technikám pozorovatele" Jonathana Craryho a fenomenologii vnímání. Tyto koncepty využiji při zkoumání doposud neprozkoumaného materiálu české „mediální tvorby".

---

3) Jürgen H a b e r m a s, Modernity versus Postmodernity. *New German Critique* 22, 1981, č. 1, s. 3–14.

4) Tedy v souvislosti s původním Higginsovým vymezením intermediality: „intermedium [...] je definováno umístěním v meziprostoru tradičně pojímaného umění a předměty reality" . Později toto vymezení redefinoval a paradoxně ho tak přiblížil „tradičnějším" uměním. Dick H i g g i n s, Synesthesia and Intersenses: Intermedia. *Leonardo* 36, 2001, č. 1, s. 49–54.

5) Petr V o p ě n k a, *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci: souborné vydání rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001.

6) Timothy M u r r a y, You Are How You Read: Baroque Chao-errancy in Greenaway and Deleuze. *Iris*, 23, 1997, s. 87-107.

7) J. C r a r y, Modernizace vidění. *Teorie vědy* 26, 2004, č. 2, s. 37.

8) Jak nazývá vnímání, iluze, halucinace a pseudohalucinace Svetozar Nevole.

Zkoumaný materiál specifikuji lokálně, nezaměřuji se však na jeden diskurs: „[...] novou éru a novou realitu můžeme rozpoznat ve všech formách současných vyjádření. Není podstatné, zda se jedná o projevy moderního umění, výzkumy přírodních věd či bádání humanitních věd a věd zkoumajících mysl."[9] V českém prostředí vznikaly velice originální odpoutané obrazy, a to nejen na poli umění, ale i ve vědeckém prostředí. Úvodní kapitola nám pomůže ilustrovat prostor české modernity přelomu století, respektive jejího vztahu k „prostoru atrakcí". Jako výchozí materiál použiji odpoutávající se a znovusyntetizované obrazy, které byly prezentovány na Výstavě architektury a inženýrství (1898). Vlastní výzkum odpoutaných obrazů zaměřím na několik dílčích problémů, které bude vždy zastupovat konkrétní osobnost a její tvorba: budu sledovat imersivní prostory režiséra Radúze Činčery, multiprostory scénografa Josefa Svobody, pohled do aperspektivního prostoru psychiatra Svetozara Nevoleho a čtyřdimenzionální subjektivní prostor mediálního umělce Pavla Smetany.

V lokálně zacíleném výzkumu lze jasněji definovat problematické pojmy a sledovat vývoj idejí k jejich realizaci. Výběr příkladů z české tvorby je však motivován i historickou anomálií. Na území socialistického Československa se totiž zcela zřetelně rýsuje, jak jsou snahy osvobodit obraz z tradičního prostoru vytěsňovány na periferii tvorby, lidského povědomí i vědomí sociálního. Zatímco „povolené" tvorbě na našem území dominovaly stereotypy zobrazování socialistického realismu a normalizačního „vidění", v zahraničí byla naše země prezentována jako ta, „která výstavbou socialismu naplňuje humanistický odkaz svých dějin"[10] a snaží se o vytváření intermediálních, pokrokových fůzí. Důmyslné technologické aparáty k vytváření obklopujícího či tříštícího se obrazu (díla Radúze Činčery a Josefa Svobody) byly pouze „vyváženy" na světové výstavy nebo zcela opomíjeny a odmítány (výzkumy Svetozara Nevoleho). České prostředí je tedy v mnoha ohledech specifické, jelikož se jeho virtuální obrazy napájely z virtuality soudobé společnosti, byly prezentací neexistující zobrazovací tradice. Tato dvojitá virtualizace pak může jasněji ukázat (ne)proměňující se dobovou mysl, skrytá rozhraní a prostory natolik vzdálené ustaveným šablonám, že v nich možná mohou snáze vznikat nové metody zobrazování.

Prolog: Archeologie odpoutaných obrazů

Na Výstavě architektury a inženýrství byly vedle sebe vystavovány velice odlišné strategie odpoutávání obrazu: pohlcující „jednota" imersivního prostoru[11] proti fragmentarizovanému multiprostoru.[12] Bylo zde otevřeno panorama, podstatná zobrazovací metoda počátku 19. století, a zároveň předváděn stereoskop, zásadní metafora konce téhož století. Panorama opouští rám a plochu obrazu stáčí kolem diváka. Obraz mizí za horizontem lidského vidění a umožňuje tak divákovi sugerovat virtuální přenos do jiného časoprostoru, do homogenního světa bez jednoho úběžníku. S teleportací pracuje rovněž stereoskop, který diváka situuje přímo do středu obrazu a centra zobrazované události. Prostor tohoto aparátu však již není panoramaticky zakřiven, ale je fragmentarizován a podřízen subjektivnímu vidění. Obraz je pak utvářen v iluzivním prostoru, na hra-

9) Jean G e b s e r, *The Ever-Present Origin*. Athens: Ohio University Press 1986, s. 2.

10) Tento nápis byl vstupním heslem Československého pavilonu na mezinárodní výstavě EXPO 1967. Miroslav G a l u š k a, *Vavříny z Montrealu*. Brno: Československý novinář 1968.

11) Viz Oliver G r a u, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA: MIT Press 2003.

12) Srov. Anne F r i e d b e r g, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.

nici mezi aparátem, lidským zrakem a horopterem. Biologické dispozice a technologická konstrukce opět rozklížení obrazů[13] a odpoutávání syntetizují.

Teoretický diskurs[14] stále upozorňuje právě na proces rozpadání, diferenciace, nespojitosti; moderní společnost je charakterizována jako ta, jež do svého centra staví rozptýlení, přerušení, či atrakci, potenciálně tedy osvobozuje obrazy a vidění. Soudobý stav mysli a společnosti však uvolňování prostoru, času, diváka a obrazu nedovoluje. Panoramatické, imersivní obrazy vytvářejí podmínky pro vnímání obrazů ve volném prostoru a připravují diváka na interakci s virtualitou. Stereoskop rozbíjí jednotu a vytěsňuje paradigma nadhledu nad celkem, které zastupovala camera obscura.[15] Ani jeden z „aparátů" však neumožnil proces osvobozování (obrazu a diváka), jelikož soudobá mysl nebyla připravena na šok rozptýlení. Panoramatický obraz si udržel distanci a jednotu narace, stereoskopické fragmenty byly dodatečně spojovány, podřizovány jednomu prostoru a jedné logice. Jedna z výchozích hypotéz této práce tvrdí, že daleko „úspěšnějším" předvojem narušování „tradičních" obrazů mohou být až díla s propracovanějším zapojením techniky a vědy, jak ukážeme na multimediálních dílech Radúze Činčery a Josefa Svobody.

Radúz Činčera vytvořil několik imersivních děl (Cinelabyrint, sférický kaleidoskop, pseudoholografii, actroscop), které právě díky technologickým konstrukcím odpoutávají obraz od lineárního času, centrální perspektivy, perspektivního světa[16] a geometrického vidění.[17] Nejenže vytvářejí všeobklopující panoramatický obraz, ale zároveň evokují trojrozměrnost, tedy umožňují obrazu, aby opouštěl plochu ve všech směrech. Divák se pak může vzdálit pevně fixované pozici, navázat přímý vztah k obrazu a přenést se do jeho centra. Tento typ odpoutávání obrazu směřuje ke konečnému popření obrazu-okna,[18] centrální perspektivu často nahrazuje perspektivou anamorfotického zobrazování. Proto lze pomocí Činčerových děl definovat vztah virtuálních prostředí ke geometrickým sítím, které překrývají skutečnost a její reprezentace, a k jejich deformacím. Zároveň lze sledovat, jaký nastal posun od moderního panoramatu k pozdně moderním imersivním, holografickým labyrintům, jež kladou ještě daleko větší důraz na inscenovanost, atrakci a atraktivnost.

K tvorbě fragmentárního prostoru přispěl ojedinělými pracemi scénograf Josef Svoboda (Laterna magika, polyekran, polyvize či diapolyekran). V jeho režii vznikala v reálném čase dynamická díla složená z fragmentů odlišných médií, meziprostorů a simultánních dějů, psychoplastický prostor pro rozptýleného a rozptylovaného diváka. „Novost" tohoto prostoru v mnohém osvětlí definice fragmentu, který je zde zcela odlišný od fragmentu modernistického. Již od počátku 20. století docházelo k tříštění zážitků a rozptylování částí médií. Fragment (nebo ruina) však byl vy-

13) Obraz se skládá ze dvou lehce odlišných obrazů umístěných vedle sebe. Dojem třetí iluze vzniká díky vrstvení jednotlivých, oddělených plánů, ustupujících do hloubky obrazu.

14) Např. Anthony G i d d e n s, *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství 2003; Mary Ann D o a n e, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2002; Ben S i n g e r, Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 190–204; Tom G u n n i n g, Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Tamtéž, s. 149–167; a další.

15) Jonathan C r a r y, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, MA: MIT Press 1990; Thomas L. H a n k i n s – Robert J. S i l v e r m a n, *Instruments and the Imagination*. Princeton: Princeton University Press 1995.

16) J. G e b s e r, c. d.

17) P. V o p ě n k a, c. d.

18) Nikoli jinou realizací okna, jak se objevuje u A. F r i e d b e r g, c. d.

zdvihován i s jistou nostalgií, vnímán jako prvek autentického světa, symbol temporality. Umění pak bylo v tomto kontextu heterogenní koláží jednotek odkazujících k odlišným tradicím. Odpoutaná mysl pozdně moderního světa se však obrátila k fragmentu bez potřeby transcedence. Fragment se stal znakem prostorové neukončitelnosti a atemporální nekonečnosti, které mohou být hybnou silou nových forem. Tento fragment pozbývá stopu autentičnosti, je opět plně inscenován, v souladu s ostatními „hrami" s optickými iluzemi, virtuálními světy a technickými simulacemi.
Nadřazování panoramatického mobilního pohledu či fragmentární nepozornosti objasňuje mnohé o původu odpoutaných obrazů a jejich základní podmínce, *aperspektivní mysli*.[19] Jelikož se ještě nejedná o plně odpoutané obrazy, ale o jejich předchůdce, budeme tyto dvě techniky sledovat optikou archeologů médií. Základní hypotéza vychází z představy, že celkový zlom v percepčním a tvůrčím paradigmatu nejen spojuje dílčí tendence právě jmenovaných obrazů, ale zejména souvisí s postupně se formující novou myslí, jež začíná odlišně chápat prostor, respektive myslet prostorem. Pouze odklon od centrální perspektivy může zbavit myšlení pevných souřadnic, které svazují dílo s jedním konkrétním vymezením v diskursivním poli, divákovu subjektivitu (a jeho společenské zázemí) se stereotypy pozorování. Tvrdím, že až na základě jiného vztahu k prostoru se mohou proměnit reprezentace a jejich divák, společenské struktury a stále upevňované a potvrzované konstrukce.[20]

Aperspektivní prostory, aperspektivní mysl

Moderní prostor lze tedy pojmenovat nejvíce ze všeho jako syntetizující, jeho extrémní realizace však pomáhají připravit diváka na vstup do nového paradigmatu odpoutaných obrazů, naznačují, jak by se mohl utvářet nový vztah diváka k obrazu a vztah reprezentace ke skutečnosti. Činčerovy imersivní prostory vytvořily podmínky pro vnímání obrazů ve volném prostoru a divák se mohl začít chystat na virtuální interakci. Fragmentarizovaný obraz Josefa Svobody kombinováním prostorových dílů přispěl k práci s pozorností. Více než odpoutaný obraz vyvstává v těchto dílech obraz stáčející se, je zde objevována hranice, meziprostory, průniky mezi jednotlivými diskursy a mediálním uměním.
Je možné tvrdit, že zacelování meziprostoru může být zrušeno až s přijetím odlišného myšlení, které začalo prorůstat teoriemi i uměleckou praxí po zveřejnění matematicko-fyzikálních objevů čtvrté dimenze. Nové pojetí prostoru a času umožnilo narušovat jednotu, zásadně přetvářet reprezentace, odpoutávat obraz a zprostředkovávat „rozšířený zážitek".[21] Naplnění těchto tendencí se

19) J. G e b s e r, c. d.; Fredric J a m e s o n, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991.

20) Tato úvaha vychází hlavně ze zkušeností s instalacemi ve virtuálních a trojdimenzionálních prostředích. Jejich tvůrci velice často vyvářejí kopie existujícího světa, a divákovi tak umožňují vstoupit do druhého světa, do prostoru falešné reality. Málo pracují s novými nástroji skutečně nově a zřídka se odpoutávají od prostředí, které obklopuje virtualitu. (Jako příklad může posloužit nejen vytvoření městečka Bohemia, *druhého světa* v prostředí Second life, který kopíruje typické ikony /viz citace ze stránek <www.second-life.cz>: „V Bohemii máme nového nájemníka. Je jím Výzkumný ústav pivovarský a sladařský, a. s., který nabízí obyvatelům Bohemie ojedinělou aktivitu – možnost uvařit si vlastní virtuální pivo."/, ale i digitální prostředí CAVE, které získalo ČVUT na přelomu let 2006 a 2007. Jedním z hlavních projektů bylo vytvořit virtuální, trojdimenzionální prostředí, které bude kopírovat architektonické dispozice hostitelské budovy.) Proto se v práci ptám, zda se s proměnou myšlení změní i možnosti reprezentace.

21) Tento termín se objevuje na konci 60. let s prvními pokusy Ivana Sutherlanda a Boba Sproulla o vytvoření těsných vazeb člověka a počítače.

však dostavilo až mnohem později.[22] Metaforou tohoto posunu může být projekt hyperstereoskopu Svetozara Nevoleho, který navrhl při neurologických zkoumáních lidského vnímání iluzí, třetího a čtvrtého rozměru obrazu. Teoreticky popsal aparát, který umožňuje lidský pohled natolik vzdálit od geometrického vidění, že divák sleduje uvolňování obrazu do volného prostoru, jeho násobení a zmnožování. Čtvrtý rozměr by tak mohl přestat „být pouze vykonstruovanou abstrakcí, nabyl by názorných vlastností a bylo by možno si i živě představovat, jak ony pomyslné čtyřrozměrné útvary vlastně vypadají".[23] Realizaci čtvrté dimenze můžeme vnímat jako vstup do nového paradigmatu, ve kterém předchozí syntézu nahrazuje souhra rysů, jež budou procházet celým výzkumem: *diskontinuita*, *fragmentárnost (i s jejich meziprostory)*, *atemporálnost* a nejdůležitější *aperspektivnost*.[24] Objevování čtvrté dimenze není v českém prostředí ojedinělé, budeme sledovat aktivity dalších osobností, které se snažili o prolomení dominantního geometrického prostoru podle euklidovského modelu (zejména část díla Františka Kupky).[25]

Tato kapitola se tedy zaměří na vztah moderního prostoru a jeho „prodloužení", vyvrcholení v pozdně moderním období. Jelikož nové prostorové (a časoprostorové) konfigurace jsou daleko více percepční vlastností[26] než charakteristikou formy, která se je snaží zprostředkovávat, zaměříme se právě na ustavování odlišného percepčního paradigmatu,[27] a tedy odlišného diváctví. Pro pochopení percepce, která se liší v různých sférách lidského vnímání (výběr a segmentace dostupných informací, jejich alegorizace, aplikace prototypů či modelů za účelem chápání prvků dané kategorie, časová a kauzální souslednost, vyvozování, hodnocení a zobecnění)[28] se obrátím k historii kognitivních věd a dobových výzkumů lidské mysli ve vztahu k dvoudimenzionální ploše, hloubce dimenze třetí a dynamiky čtyřrozměrného prostoru.

22) Octavio Paz komentuje tuto časovou prodlevu takto: „Avantgarda roku 1967 zopakovala činy a gesta z roku 1917." Viz J. H a b e r m a s, c. d., s. 5.

23) Svetozar N e v o l e, *O čtyřrozměrném vidění*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947, s. 55.

24) Při vyzdvižení těchto pojmů jsem se inspirovala v uvažování o době modernity i postmodernity: J. C r a r y, *Suspensions of Perception*; J. G e b s e r, c. d.; F. J a m e s o n, c. d.

25) Pokud mluvím o prolamování známého paradigmatu, nemám na mysli díla avantgard, kubistickou tvorbu apod. Tato díla v tomto kontextu vnímám spíše jako komentář stávajících struktur, nikoli vstup do nového modu reprezentace.

26) Odkazuji na studii W. F. Isaacsa, který tvrdí, že časoprostor je percepční vlastností, a nikoli vlastností obrazu. Walter F. I s a a c s, Time and Fourth Dimension in Painting. *College Art Journal* 2, 1942, č. 1, s. 2–7.

27) Toto paradigma má rovněž některé spojnice s modelem „holografického paradigmatu", který vychází z matematických, psychofyzických, fyzikálních a konstrukčně fenomenologických výzkumů a označuje svět (David Bohm) a mozek (Karl H. Pribram) jako hologram. Holografické paradigma ukazuje, že objektivní svět je světem druhého řádu vycházejícím ze superhologramu, který je vnímán mozkem, jenž selektuje pouze jisté frekvenční vlny a dává jim určitý smysl. Toto paradigma legitimizuje odlišné přístupy ke komunikaci, k neviditelnému a neviděnému, tedy k podstatným sférám čtyřdimenzionálního vnímání. Např.: Karl H. P r i b r a m, *Mozek a mysl, Holonomní pohled na svět*. Praha: Gallery 1999; David B o h m, *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge 1980.

28) Manfred J a h n – Ansgar N ü n n i n g, *A survey of Narratological Models. Literatur in Wissenschaft und Utterricht* <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

Vstup do virtuálního prostoru

Jmenovaná díla konstruují v prostoru obrazy *diskontinuitní* a *fragmentární* (i s jejich meziprostory), *atemporální* a *aperspektivní*. Zároveň se však dotýkají rysů *imerse*, *integrace* (ve smyslu multimediálních průniků), *hypermediality*, *nelinearity vyprávění* a *interaktivity*,[29] které dohromady definují virtuální realitu. Je možné proto uvažovat o těchto všech jmenovaných multismyslových a multimediálních prostředích jako o předchůdcích současných virtuálních prostředí. Aby mohla být tato spojitost prokázána, vybírám si jako poslední dílo k analýze instalaci Pavla Smetany *Lilith*. Neurologická data, která popisují divákův stav, jeho pocity a emocionální stavy, generují obrazy, jež obklopují diváka a vznikají v prostoru interfejsu.[30] *Lilith* je tedy spojnicí mezi vědou a uměním, a přibližuje se tak k projektu hyperstereoskopu. Zároveň vzniká nový prostor, ve kterém je nahrazeno přirozené vidění technologickými, multismylovými zážitky, abstrakce a hybridní dynamika vytěsňují centrální perspektivu, její konkrétní a jasnou dominantu. Virtuální instalace tohoto typu nahrazují *obraz-okno* komplexem simultánních prostorů a aperspektivním konstruktem (který se přibližuje Svobodovým i Činčerovým dílům).[31] Jeho metaforou může být hologram, virtuální trojdimenzionální obraz, jehož vznik je vázán na zkoumání mozku[32] (nikoli pozice postavy v prostoru, oka, ani subjektivních jevů) i komunikační mikromolekulární schémata.[33] Soustředím se na tento nový prostor virtuálních realit a budu sledovat, jak je „odtržený", osamostatněný pohled opět vracen do komplexu smyslů vnímatele, jak se distance mezi obrazem a divákem posunuje a objevuje se mezi mentálním obrazem a tělesností.

Doslov: Vstup do pozdně moderní mysli?

Propojením historie vnímání a historie odpoutaných obrazů v rámci stávajícího společenského systému, respektive mimo něj, můžeme popsat odlišného pozorovatele prostoru obrazů, ale zároveň pootočit současné hledání definic „nových" digitálních médií, které jsou buď chápány jako radikální zlom, nebo neustále vztahovány k (ne)pozornosti modernity. Tento spor pak může být nahrazen konceptem „pozdně moderní mysli". Jak bylo řečeno, ta sice velice často vychází z ideálů modernity (což nevyvrací, že její zárodky je možné nalézt jako vedlejší produkt renesanční perspektivy, nebo že se objevují v barokní imaginaci), ale zároveň umožňuje rozvinout, co moderna ještě potlačovala.

Pozdně moderní mysl tedy na jedné straně určuje hra s transparentními umělými světy simulací, na druhé straně se zviditelňovanými atrakcemi a populární kulturou. Definuje jí pak vztah k inscenovanému (a tedy přiznaně neautentickému) fragmentu, neukončenost a neukončitelnost prostoru (a touha po čtvrté dimenzi), znemožňující jakýkoli jednoznačný smysl a naopak prosazující

29) Scott F i s c h e r, *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. London – New York: W. W. Norton & Co. 2001.

30) Nikoli tedy v prostoru díla, či v díle, jak je tomu u „tradičního" obrazu.

31) V tomto kontextu nejsou jistě náhodné souvislosti mezi teoretickým uvažováním o čtyřrozměrnosti moderního malířství a konstrukcí hyperspetereoskopu , jako prostředku pro sledování čtvrtého rozměru objektů a nástroje ke standardizaci prožívání časoprostoru a rozšířeného vjemu při drogových zážitcích. Mimo úvah zmiňovaného Svetozara Nevole, jsou mi zde inspirací teze Jeana Gebsera, který hovoří o zobrazování neperspektivním (před rozšířením centrální perspektivy), perspektivním (od počátku renesance do doby modernity) a nyní nastávajícím věku zobrazování aperspektivního, osvobozovaného od dominantní perspektivy. J. G e b s e r, c. d.

32) K. H. P r i b r a m, c. d.

33) D. B o h m, c. d.

decentralizaci, pluralizaci a diskontinuitu. Povyšuje úlohu interfejsu mezi jednotlivými fragmenty, divákem a dílem či myslí a tělem, ruší lineární čas ve prospěch atemporálnosti a zejména popírá perspektivní zobrazení (které často tíhne k zobrazení čtvrté dimenze). Projevy této mysli se zrcadlí ve všech sledovaných dílech.

Definování klíčových pojmů, zhodnocení historických i aktuálních vědeckých výzkumů percepce a teoretických reflexí umění může pomoci s hledáním „nového jazyka", který by mohl zhodnotit dlouhodobé naplňování ideových konceptů odpoutaného obrazu v historii. Jednotlivé analýzy odpovídají na výzvu Jeana Gebsera, že jedině zkoumání konkrétních manifestací napříč jednotlivými diskursy (zde ohraničené pouze konkrétní lokalizací) může odhalit současné vědomí.

Metoda

Podkladem mé práce je historie vztahu k prostoru (a to na rovině filozofické a psychologických výzkumů vnímání), k prostoru reprezentace (jak jej zkoumá sémiotika a kognitivní naratologie), prostoru vyprávění (v souladu s naratologickými výzkumy) a intermediální komunikaci (jak jí popisují teorie médií a intermediality). Cílem mé předchozí knihy bylo zmapovat pohledy na prostor svázané s „tradičním" zobrazováním. Nyní se soustředím na volnější prostor, ve kterém se kupí a protínají fragmenty médií, a na hledání nového jazyka, přístupu. O to je problematičtější zvolit metodologii. Aby bylo možné odpovědět na položené otázky, nelze zvolit jeden dílčí přístup pevně ukotvený v tradičním materiálu. Volba metody je inspirovaná teoretickým hledáním transdisciplinární oblasti, která směřuje k synkretismu[34] a „vrství" na sebe poznatky jednotlivých disciplín, aby nalezla „třetí prostor", „novou reflexi" odlišného materiálu. Je také odpovědí na výzvu filozofa a fyzika Miliče Čapka: „nová zkušenost vždy vyžaduje určitou reorganizaci mentální struktury, a proto se snažíme novou zkušenost vyložit v termínech zkušenosti staré."[35] Postup práce je tedy veden intermediálně-technickým, psychologicko-neurologickým a kulturně-filozofickým nebo kulturně-historickým hlediskem, aby mohl zhodnotit konkrétní materiál mimo jeden stávající diskurs a proniknout do divákovi mysli, která se potkává s odpoutanými obrazy. Je tedy výsekem historie myšlení, jeho reprezentací a zároveň historií klíčových pojmů. Definuji-li zásadní termíny, označím tak hranice našeho uvažování a získávám nástroje k pochopení dílčích proměn a stávajících kategorií.

Doposud nevznikla ucelenější stať či publikace mapující české iluzivní a virtuální prostory a odpoutané, vícedimenzionální obrazy. Objevují se ovšem dílčí statě, které jsou relevantní k tomuto tématu a přinášejí nový pohled na rané atrakce.[36] Studie sledující pozdější odpoutané obrazy se vyskytují v doprovodných materiálech k výstavám (jako je např. katalog výstavy *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor* nebo texty k pařížské výstavě *Laterna Magika*) nebo v dokumentech reflektujících vývoj divadelní tvorby. Problematika prostoru českých „odpoutaných obrazů", jako dědiců naru-

34) Termín odkazuje například k výzvám Jamese Elkinsona či konceptům Roye Ascotta, nicméně tyto přístupy se objevují často v příspěvcích na současných konferencích (např. Mutamorphosis, Praha 2007, či NECS, Vídeň 2007, Ars Electronica, Linec 2007), nebo jsou přímo i jejím hlavním tématem (Re: place, Berlín, 2007).

35) Milič Čapek, *Bergson a tendence současné fysiky*. Praha: Filosofická fakulta university Karlovy 1938.

36) Lucie Česálková, Simulátor moderní percepční zkušenosti: Petřínské zrcadlové bludiště. *Iluminace* 19, 2007, č. 2, s. 89–95; L. Česálková, Zahrada na skleněném vršku. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 71–88.

šování plochy a rámu obrazu, a zároveň předchůdců virtuálních realit, je zcela novým tématem. Možná i proto, že tyto obrazy byly umisťovány na periferii, za horizont československého diváka. První fáze projektu je zaměřena na primární výzkum, a to v souladu s metodami nového historismu, respektive archeologií médií (při zpracovávání získaných dat je hlavní inspirací zejména postup teoretiků jako Oliver Grau, Lev Manovich, Siegfried Zielinsky, Erkki Huhtamo, Anne Friedberg).

Druhá fáze pak tento materiál vtahuje na pole teoretického výzkumu vztahu diváka a prostoru obrazu. Inspiruji se zde analýzami teoretiků, jako jsou Jonathan Crary, Oliver Grau, Linda Dalrymple Henderson, Lauren Rabinovitz, Friedrich Kittler, Anne Friedberg, Barbara Maria Stafford a Jurgis Baltrušaitis. Na filozofické rovině je pak pro mě prvotní inspirací myšlením Jeana Gebsera o vazbě stavu mysli zkoumané epochy a různorodých reprezentací. Celá práce sleduje paralelně se zvolenými díly umění a vědy i historii výzkumů percepce a poznatků kognitivních věd. Ty umožňují jednak pracovat s daty na pomezí umění, techniky, technologie a vědy, ale rovněž nabízejí jednotný rámec pro odlišné disciplíny, poskytují synkretizující přístup. Spojuje se v nich psychologie, sociologie, lingvistika, neurologie a další disciplíny, aby mohlo být popsáno divácké vnímání při střetu s jednotlivými reprezentacemi a zároveň nedocházelo pouze k jednoduchým analogiím. Jednotlivé přístupy se v takto časově, místně a materiálně ukotveném rámci neoddělitelně spojují, aby nejen poskytly nástroje a pomohly odkrýt teoretický potenciál těchto médií, ale zároveň aby pomohly „zázraky na vývoz" a ideje solitérů vrátit opět do českého historického kontextu.

Kateřina Svatoňová

(Vedoucí disertační práce: PhDr. Petra Hanáková Ph.D., Katedra filmových studií, FF UK Praha, 3. rok řešení; ksvatonova@volny.cz)

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BACH, Steven
Leni Riefenstahlová : život a dílo „Hitlerovy filmařky" / Steven Bach ; [z anglického originálu ... přeložila Adéla Vopěnková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Ikar, 2009. -- 462 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Citáty, poznámky na s. 355-431, o autorovi - Bibliografie na s. 433-450, rejstřík - Životopis Leni Riefenstahlové (1902-2003), jedné z nejkontroverznějších osobností dvacátého století. Autor shromáždil všechna dostupná fakta, která přinášejí svědectví o jejím nadšení pro Hitlera už od prvního nahlédnutí do Mein Kampfu. - Název originálu: Leni / Bach, Steven, 1938-2009. -- New York : Alfred A. Knopf, 2007. -- ISBN 978-80-249-1207-3 (váz.)

BENEŠOVÁ, Marie
Břetislav Pojar : věnováno jednomu z největších mužů českého animovaného filmu / Marie Benešová ; [podle původního textu upravila a doplnila Michaela Mertová]. -- [Praha] : Animation People, [2009]. -- 63 s. : většinou barev. il. a portréty. -- Na obálce podnázev: Monografie jednoho z největších režisérů Českého animovaného filmu - Filmografie B. Pojara - Pohled na dílo a profesní život režiséra, výtvarníka a animátora Břetislava Pojara. Od úplných začátků, spolupráce s J.Trnkou až po současnost. Vše bohatě ilustrované a dokumentované jak dobovými fotografiemi, tak záběry z filmů. V závěru je přehledná kompletní filmografie. -- ISBN 978-80-254-1189-6 (brož.)

BIRGUS, Vladimír
Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts : 13. März bis 26. Juli 2009 / Vladimír Birgus, Jan Mlčoch ; [překlad z češtiny do němčiny Jana Hummelová, Karl-Heinz Jähn, Ursula Macht]. -- Prag : KANT : UPM ; Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2009. -- 359 s. : il. (některé barev.). -- Chronologie důležitých událostí v české historii a historii české fotografie, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 336–340 - Výpravný katalog ke stejnojmenné výstavě, která se konala 13. 3. – 26. 7. 2009 v Bonnu. Výstava zahrnuje takřka 500 fotografií, v dílčích kapitolách představí jednotlivé směry a trendy fotografického umění od počátku století (piktorialismus, dokumentární a reportážní fotografii) přes moderní fotografické směry ve dvacátých letech k surrealistickým experimentům a poetismu, poválečnou reportážní a dokumentární fotografii, rozkvět výtvarné fotografie a její dílčí směry (happening, land art, konceptuální umění, body art) až po inscenovanou a portrétní fotografii konce 20. století. Ve výběru je zastoupeno přibližně 200 autorů (Josef Sudek, František Drtikol, Jaromír Funke, Jaroslav Rössler, Karel Hájek, Václav Jírů, Vilém Reichmann, Jan Reich, Jan Saudek, Josef Koudelka aj.). -- ISBN 978-80-86970-96-7 (váz.)

CASETTI, Francesco
Filmové teorie 1945-1990 / Francesco Casetti ; [z italského originálu ... přeložila Helena Giordanová ; studii Teorie, post-teorie, neo-teorie z anglického vyd. přeložil Jan Hanzlík ; odborná redakce Jan Bernard ; redakční spolupráce Jan Kolář]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. -- 406 s. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, ediční poznámka - Bibliografie na s. 373–399, rejstřík jmenný - Souhrnný přehled filmových teorií, jimiž byl v Evropě a Spojených státech v posledních padesáti letech promýšlen, studován a diskutován. film. Autor svou práci rozčlenil podle klíčových proudů, jež formovaly podobu filmových studií. V první části své knihy se věnuje padesátým letům a pokusům definovat „esenci" filmu. Poté rozebírá „oborový" přístup k filmu, jenž se rozvinul především v šedesátých a sedmdesátých letech – přístup, jenž využívá poznatků a metod psychologie, sociologie, sémiotiky a psychoanalýzy. Závěr Casettiho monografie je věnován přesahům mezi filmem a politikou, kritice filmových způsobů reprezentace, feministickým teoriím, kulturálním studiím a dalším nově konstituovaným oborům, včetně nového přístu-

pu k dějinám filmu. Tento první český překlad je doplněn autorovou studií o současném postavení filmové teorie, tak aby byl pokryt i vývoj, který se odehrál v devadesátých letech minulého a prvních letech tohoto století. - Název originálu: Teorie del cinema 1945–1990 / Casetti, Francesco, 1947-. -- Milano : R.C.S. Libri, 2004. -- ISBN 978-80-7331-143-8 (brož.)

DELEUZE
Deleuze and the schizoanalysis of cinema / edited by Ian Buchanan and Patricia MacCormack. -- London ; New York : Continuum, 2008. -- xi, 159 s. -- Citáty, poznámky na s. 143–147 o autorech - Bibliografie na s. 148–155, rejstřík - Monotematický sborník zkoumá možnosti uplatnění provokativního konceptu schizoanalýzy francouzského filozofa Gillese Deleuze pro výklad a hodnocení filmového díla. -- ISBN 978-1-84706-128-7 (brož.)

DO
Do : revue pro dokumentární film. 6/2008 / [šéfredaktorka a editorka Andrea Slováková]. -- Jihlava : JSAF, 2008. -- 206 s. -- Doprovodná publikace 12. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava - Úvod, poznámky v textu, filmografie v textu, citáty, výňatky, anglické resumé - Sborník pro dokumentární film, který vychází jako doprovodná publikace programu 12. mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2008, obsahuje studie, stati, rozhovory a kritiky o dokumentaristické tvorbě zahraničních filmařů pohledem autorů z celého světa (Frederick Wiseman, Carolee Schneemannová). -- ISBN 978-80-87150-04-7 (brož.)

GŁOWA, Jadwiga
Dokument filmowy epoki Havla / Jadwiga Głowa. -- Kraków : Rabid, 2005. -- 225 s. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 214–216 - Kniha systematizuje a interpretuje v historických souvislostech neobyčejně bohatou tvorbu dokumentárních filmů v Československu, respektive České republice po roce 1989, kdy se otevřely nové možnosti reflexe a zobrazení společenských, politických a kulturních přeměn. -- ISBN 83-88668-98-6 (brož.)

JAN
Jan Palach ,69 / Blažek, Eichler, Jareš a kol. ; [uspořádali Michala Benešová .. et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta : Ústav pro studium totalitních režimů ČR : Togga, 2009 : Univerzita Karlova v Praze. -- 637 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. + 1 DVD. -- Část. přeloženo z polštiny a francouzštiny - Předmluva, poznámky v textu, anglické, francouzské, německé, ruské a španělské resumé, o autorech - Bibliografie na s. 615–617, rejstřík jmenný - Spřízněni smutkem: filmové dokumenty o Janu Palachovi / Jan Kolář - Kniha přináší vůbec poprvé nejen detailní historický popis Palachova příběhu a jeho radikálního protestu, ale přibližuje také jeho teologickou, filosofickou i uměleckou reflexi. Podrobně se věnuje rovněž osudům Palachových následovníků i předchůdců v Československu a v dalších státech východního bloku. Součástí knihy je rozsáhlá edice archivních dokumentů a fotografií, které shromáždili během vyšetřování Palachova sebeupálení příslušníci Veřejné i Státní bezpečnosti. Jedná se většinou o dosud nepublikované materiály. Kniha obsahuje také filmový DVD disk s šesticí dokumentárních a uměleckých snímků (Jan 69, Ticho Příběh Palachova hrobu aj.), které se k tématu Jana Palacha a jeho činu vztahují. - Suplement: Jan Palach '69 : filmy : fotografie : dokumenty. -- ISBN 978-80-7308-237-6 (Univerzita Karlova v Praze : váz.). -- ISBN 978-80-87211-04-5 (Ústav pro studium totalitních režimů ČR : váz.). -- ISBN 978-80-87258-03-3 (Togga : váz.)

JELÍNKOVÁ, Milena
Adina / Milena Jelínková. -- Vyd. 1. -- Brno : Větrné mlýny, 2009. -- 123 s. -- (Rozrazil - Současná česká hra ; sv. 77). -- Úvod, o autorce - Knižní vydání divadelní hry americké scenáristky a pedagožky českého původu Mileny Jelínkové, která toto téma (osud známé české herečky Adiny Mandlové, obviněné z kolaborace z nacisty) původně zpracovala jako filmový scénář, na který ale nesehnala producenta. -- ISBN 978-80-86907-67-3 (brož.). -- ISSN 1803-7100

KOREAN FILM ARCHIVE
Repatriation or share of fim heritage : lost film collection and description of the history in east Asia : symposium 10. may 2008 / [translator Sunmin Kim]. -- Soeul : Korean Film Archive, 2008. -- 154 s. -- Souběžný anglický text - Sborník příspěvků ze symposia, které zorganizoval Korejský filmový archiv 10. května 2008 v Soulu. Tématem symposia byla „ztracená filmová sbírka a popsání východoasijské historie", problematika rozptýlení filmů jednotlivých východoasijských kinematografií v zahraničních archivech (Japonsko, Čína), kam byly přesunuty v důsledku válečných konfliktů a okupací. -- (Brož.)

LUBELSKI, Tadeusz
Historia kina polskiego : twórcy, filmy, konteksty / Tadeusz Lubelski. -- Wyd. 1. -- Katowice : Video-

graf II, 2009. -- 622 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, o autorovi - Bibliografie na s. 579–596, rejstřík a jmenný a názvový - Souhrnné dějiny polské kinematografie přinášejí analýzy klíčových filmů hraných, dokumentárních i animovaných, profily tvůrců i nejdůležitější kontexty se zřetelem na historické a společenské souvislosti. -- ISBN 978-83-7183-666-4 (váz.)

LUBELSKI, Tadeusz
Wajda : [portret mistrza w kilku odsłonach] / Tadeusz Lubelski. -- Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006. -- 315 s. : částečně barev. il., portréty a faksim. -- Přehled režijní tvorby A. Wajdy, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 299–301, rejstřík - Výpravná monografie s řadou unikátních obrazových dokumentů o filmové a divadelní tvorbě a životě významného polského režiséra Andrzeje Wajdy. -- ISBN 978-83-7384-475-9 (váz.)

MULARCZYK, Andrzej
Katyň / Andrzej Mularczyk ; [z polského originálu ... přeložil Petr Vidlák]. -- Vyd. 1. -- Ostrava : Domino, 2008. -- 208 s. -- O autorovi - Novela podává na osudech několika lidí plastické svědectví o katyňském masakru. Literární zpracování scénáře filmu Katyň (2007), který natočil Andrzej Wajda. - Název originálu: Post mortem Katyń / Mularczyk, Andrzej, 1930-. -- Warszawa : Muza SA, 2008. -- ISBN 978-80-7303-431-3 (váz.)

MY-ONI-JÁ
My-oni-já : hledání identity v kanadské literatuře a filmu / Petr Kyloušek ... [et al.]. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2009. -- 327 s. -- Předmluva, poznámky v textu, výňatky, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 299–316, rejstřík jmenný - Obraz druhého v kanadském filmu / Tomáš Pospíšil, s. 251–292 - Monotematický sborník, zkoumající problematiku kanadské národní kolektivní identity, jak se odráží a je vepsána do děl kanadské literatury a kinematografie. -- ISBN 978-80-7294-306-7 (brož.)

PETER
Peter Kubelka / [editor Martin Mazanec]. -- 1st ed. -- Olomouc : Pastiche filmz, 2008. -- 143 s. : il., portréty. -- (Edice PAF). -- Autoři textů: Peter Kubelka, Martin Čihák, Zdeněk Hudec, Martin Mazanec, Peter Weibel, Peter Tscherkassky, Jonas Mekas a Alexander Horwath - Filmografie P. Kubelky, poznámky v textu, ediční poznámka, o autorech - Vícejazyčný sborník věnovaný tvorbě a teoretické činnosti významného rakouského experimentálního filmaře, hudebníka a myslitele Petera Kubelky. Publikace byla vydána při příležitosti přehlídky jeho filmů na 7. ročníku Přehlídky animovaného filmu, která se uskutečnila za jeho účasti 11. – 14. prosince 2008 v Olomouci pod organizačním a dramaturgickým vedením olomoucké občanského sdružení Pastiche filmz. -- (Brož.)

PETRUŽELA, Jan
Alfréd Radok : tři scénáře, tři inscenace / [k vydání připravili, ediční poznámky a studie napsali] Honza Petružela (ed.), Lenka Šmídtová. -- Vyd. 1. -- Praha : Transteatral, o. s., 2008. -- 287 s. : il. -- (TT ; sv. 1). -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, ediční poznámka - Bibliografie v textu - Obsahuje: Vesnice žen / Alfréd Radok - Akce Aibiš / Josef Kainar - Mezi dvěma bouřkami / Jiří Mahen - V knize jsou poprvé otištěny tři divadelní scénáře ke třem inscenacím režiséra Alfréda Radoka. Jeho vlastní drama Vesnice žen z roku 1945, dosud nevydaná hra Josefa Kainara Akce Aibiš napsaná v roce 1946 pro Divadlo satiry a zárodek inscenačního principu laterny magiky v úpravě textu Jiřího Mahena Mezi dvěma bouřkami z roku 1941. Podrobnou analýzu a komentář k textům poskytují teatrologické studie Honzy Petružely (editor knihy) a Lenky Šmídtové. Celek doplňuje 62 černobílých fotografií a dobová dokumentace. -- ISBN 978-80-903857-3-3 (brož.)

RICHARDS, Jeffrey
Hollywood's ancient worlds / Jeffrey Richards. -- 1st publ. -- London ; New York : Continuum, 2008. -- 227 s., [8] s. obr. příl. : il. (některá barev.). -- Předmluva, poznámky na s. 191–203, o autorovi - Bibliografie na s. 205–211, rejstřík - Knižní studie zkoumající kulturní, sociální, ekonomické a technologické okolnosti, které podmiňují v různých dekádách komerční úspěšnost i fiasko každého cyklu výpravných historických filmů z dávné minulosti (např. Intolerance, Král králů, Quo vadis, Ben-Hur, Spartakus, Kleopatra). -- ISBN 978-1-84725-007-0 (váz.)

ŠMIDRKAL, Václav
Armáda a stříbrné plátno : Československý armádní film 1951-1999 / Václav Šmidrkal. -- Vyd. 1. -- Praha : Naše vojsko, 2009. -- 195 s. : il. (některé barev.). -- Autor úvodu Josef Žikeš - Citáty, výňatky, zkratky, poznámky na s. 131–144 - Kniha přináší pestrý obraz tvůrčích úspěchů i proher známých i zapomenutých režisérů na pozadí dramatické historie Československa v druhé polovině 20. století. První monografické zpracování tématu doplněné fotografiemi a kopiemi odtajněných archivních dokumentů. -- ISBN 978-80-206-1022-5 (váz.)

TRNKOVÁ, Petra
Technický obraz na malířských štaflích : česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 / Petra Trnková. -- Vyd. 1. -- Brno : Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta - Seminář dějin umění, 2008. -- 247 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, závěr, poznámky na s. 166–191, seznam vyobrazení, anglické summary, o autorce - Bibliografie na s. 200–221, rejstřík jmenný - Autorka se ve své knize zabývá fenoménem tzv. umělecké fotografie na konci 19. a na počátku 20. století, který byl v českých zemích zvláště silně svázán s okruhem česko-německých fotoamatérů. -- ISBN 978-80-87029-51-0 (váz.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.** S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obracejte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

monografie
Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha: Orbis 1963, s. 47–53.
Bill N i c h o l s, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.
Bill N i c h o l s, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

článek ze sborníku
Noël C a r r o l l, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David B o r d w e l l – Noël C a r r o l l, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

článek z časopisu
Jiří V. K l í m a, Pestrý týden škole a rodině. *Pestrý týden* 5, 1930, č. 1 (4. 1.), s. 2.

článek z deníku
Anon., Nový český film „Jana". *Právo lidu* 44, 1935, č. 235 (9. 10.), s. 6.
Peter M. N i c h o l s, Standout Videos of the Year. *The New York Times*, 29. 12. 2000, s. E37.

formy opakované citace
R. S k o p e c, c. d., s. 50.
Tamtéž, s. 51.
B. N i c h o l s, *Representing Reality*, s. 243.
D. B o r d w e l l – N. C a r r o l l, c. d.

4/ 2009

Současné myšlení o animovaném filmu

(uzávěrka 30. září 2009)
hostující editorka čísla: Kateřina Surmanová

V tuzemském prostředí má animovaný film stále cejch pohádky nebo dětského filmu. Patrně jde o škodlivý vedlejší efekt vysoké kvality československé tvorby pro děti, což je teritorium, kde se zdejším animačním kruhům dostalo uznání coby oborové velmoci. Takový zjednodušující, ba přímo mystifikační náhled na vrstevnaté pole animace vede k tomu, že v České republice zůstává teoretické bádání o animaci jako technice nebo mediální formě neprozkoumaným územím, zatímco v zahraničí vznikají četné publikace, od těch publicistických až po akademické. Přehlídka animovaného filmu Olomouc, která tento tematický blok zaštiťuje, svým dramaturgickým zaměřením dlouhodobě pracuje na posílení teoretické a kritické reflexe animace včetně jejích hraničních či problematických oblastí.
V loňském ročníku s tématem „Animace s hvězdičkou" se přehlídka konfrontovala s nejhlubinnějším ze zakořeněných předsudků, a sice s již zmíněným přičítáním animace výhradně dětskému divákovi a jejím degradováním na rozpohybovanou hodinu kreslení, která uvolní rodičovské ruce. V počátcích etablování animace jako výrazového a vypovídacího prostředku nikdo nezpochybňoval rovnocenný status animovaného a hraného filmu, naopak tento hravý a tvárný filmový druh ponoukal tvůrce k větší svobodě uměleckého sebevyjádření.
Příkladem revolučního uvažování o animaci z hlediska mediality je Peter Kubelka, který animaci pokládá za samotný princip každého filmového tvoření, protože film pro něj znamená syntézu materiálu filmového pásu a série 24 statických obrázků za sekundu. Tento směr promýšlení poukazuje na košatý potenciál, jakým může animace obohatit vědecký diskurs při určování vzájemného postavení médií, jejich historického vývoje a souvislostí.
Reflexe postavení animace vůči mateřskému médiu filmu, pojmenování jejích konstitutivních vlastností a principů a sledování jejího aplikování v příbuzných i zcela mimoběžných uměleckých a neuměleckých teritoriích může napomoci rozvinout tuzemskou teoretickou debatu překročením tradičního dilematu, zda animace patří dítěti, nebo dospělému.

Možné tematické okruhy příspěvků:

- historie myšlení o animaci na pozadí jejích vývojových předělů (technologických nebo ideologických proměn), spojnice a rozdíly mezi myšlením animací a myšlením o animaci;
- intermediální postavení animace, vztah ke komiksu, filmu jako technologii a médiu, k výtvarnému umění a literatuře, pojmenování základních vlastností animace a její techniky jako možného základu filmového média, určení animace na ose mezi médiem a technikou;

- vztah mezi animací a hraným filmem, problematika jejího pravdivostního statusu vzhledem k fotografické reprezentaci;
- žánrová a druhová různost;
- recepční aspekty animace, modely recepce a percepce, její sociální funkce například s ohledem na non-fikční animované formáty;
- fenomén „adult animation" jako nástroj uspokojování maturované imaginace, jako rys emancipace animace;
- tělo a tělesnost v animovaném filmu;
- využití animace vědou, marketingem a jinými neuměleckými oblastmi (výukové programy, animics, bannery, animace na internetu, real-time);
- taneční notace jako animace lidského těla, styčné plochy s experimentálním, popř. metrickým filmem, interakce tance a animace (např. labanotation);
- animace v interakci s televizním médiem, design a technologie vysílané animace, styly a techniky animace v televizních seriálech.

Výběrová literatura:

Peter Wells, *Understanding Animation*. New York – London: Routledge 1998.

Susan J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave Macmillan 2001.

Carole A. Stabile – Mark Harrison (eds.), *Prime Time Animation. Televison Animation and American Culture*. New York – London: Routledge 2003.

Chris Webster, *Animation: The Mechanics of Motion*. Oxford – Burlington, MA: Focal Press 2005.

Jayne Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1999.

1/2010

Filmová adaptace

(uzávěrka 31. listopadu 2009)
hostující editor: Petr Bubeníček

Každý rok vzniká nepřeberné množství filmových a televizních adaptací románů, novel či povídek, jejich studium však dosud hledá adekvátní metodologii. Od George Bluestona, který vydal v roce 1952 svoji vlivnou knihu Novels into film, prošlo nicméně zásadními proměnami. Předně docházelo k postupným změnám pohledu na literární dílo a jeho filmovou podobu. Film vycházející z literárního předobrazu přestal být posuzován jako nevěrná a méněcenná kopie „hodnotnějšího" díla, ale začal být v souladu s předpoklady strukturalistů pokládán za rovnocenný text na širokém poli kultury. Podnětné bylo využití poznatků naratologie na konci 70. let, neboť se tím otevřela cesta k preciznímu zkoumání narativních strategií literárního a filmového díla. Ke značnému posunu došlo také v posuzování věrnosti románu či novele. Ukázalo se, že toto kritérium, které se dodnes stává stěžejním východiskem řady kritik, je nepřesné a znejasňuje autonomii obou médií. K hlubší debatě o adaptaci v 90. letech pak přispěly koncepty poststrukturalismu, kulturologie, feminismu atd. Zájem o studium adaptace se v posledním desetiletí projevil monografiemi Jamese Naremora, Kamilly Elliottové, Thomase Leitcha, Lindy Hutcheonové a řady dalších autorů. Mezi nejvýznamnější ovšem patří projekt Roberta Stama a Alessandry Raengoové, který dal vzniknout třem publikacím věnovaným tomuto tématu. Pluralitou přístupů jednotlivých studií tyto sborníky přispěly k formulování nového pohledu na adaptaci. Zcela opouštějí problematiku věrnosti a nastolují otázky související s hledáním vhodné metodologie, intertextualitou, intermedialitou, autorstvím atd.

Při reflexi literárního díla a jeho adaptace se objevuje stěžejní otázka. Jaká je vlastně pozice disciplíny, která se musí vyrovnávat s tištěnou i audiovizuální kulturou a osciluje mezi literární a filmovou vědou? Právě toto nejasné postavení je navíc prohlubováno interdisciplinární rivalitou (viz Kamilla Elliotová). To je zřejmé například ze sporů o literárního a filmového vypravěče, jeho možné podoby a funkce, z obavy z „neblahého" vlivu konceptů literární naratologie na filmovou teorii atd. Zásadní a dosud trvající problém tkví v tom, že se na adaptace až příliš často nahlíží perspektivou literární vědy (Jamese Naremore v této souvislosti píše o „literárním formalismu"). Nepříliš nápaditým užíváním literární metodologie se maskovala stále se vracející potřeba posuzovat estetické kvality adaptace a velmi často také vyzdvihnout umělecké možnosti románu. Řada literárních narativů je dodnes považována za neadaptovatelné, což mnohdy znamená jen to, že nemohou být v úplnosti přeneseny do filmové diegeze. Takový „literární" přístupu má svůj původ: ve druhé polovině 20. století se adaptacím věnovali především univerzitní badatelé působící na literárních ústavech v USA a ve Velké Británii.

Dnes se hledání dalšího směřování disciplíny nachází na rozcestí. Thomas Leitch píše dokonce o jejím úpadku, neboť se podle něj studium adaptace ocitlo mimo hlavní proudy literární a filmové vědy. Ukazuje se, že vznik nových a nových studií, které na textuální úrovni srovnávají motivickou strukturu románu a jeho filmové adaptace, nepřináší žádné závažné podněty.

V souvislosti s filmovou adaptací je možné si klást řadu rozličných a dosud ne zcela zodpovězených otázek:

- Mezi dosud opomíjené problémy, které úzce souvisejí s adaptací, patří proces vzniku jednotlivých projektů. Do jaké míry může širší perspektiva zahrnující produkci přispět k objasnění podoby výsledného filmu? Jak funguje národní či globální distribuce neustávajícího množství nových adaptací?
- Je adaptace stěžejní silou populární kultury (Linda Hutcheonová se nezdráhá vedle filmových a divadelních adaptací stavět též „přepisy" počítačových her)?
- Jaká jsou čtenářská/divácká očekávání dnešního publika a jak korespondují se zájmy producentů a vydavatelů?
- Ovlivňuje dosud posuzování konkrétních adaptací logofilní diskurs?
- Jak soudobý filmař interpretuje kanonický literární narativ, zvláště tehdy, pokud dochází k sémantickým a hodnotovým posunům (z jakých literárních i neliterárních zdrojů přitom čerpá)? Do jaké míry je tato interpretace ovlivněna aktuálním kontextem?
- V jakém vztahu stojí novější adaptace k těm starším?
- Jaké je postavení literárního díla a jeho adaptace na současném kulturním trhu (marketing, ekonomie, licence atd.)?
- Jaké další podněty k intermediální debatě přináší textová i produkční analýza televizních adaptací?

Stručný výběr literatury:

GeorgeBluestone, *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press 1957.

Linda Costanzo Cahir, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson 2006.

Deborah Cartmell, Whelehan Imelda (eds.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge 1999.

Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press 2003.

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. Routledge: New York and London 2006.

Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. London 2007.

Petr Málek, Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona. *Iluminace* 10, 1998, č. 2, s. 5–35.

Brian McFarlene, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press 1996.

Marie Mravcová, *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2001.

James Naremore, *Film Adaptation (Depth of Film Series)*. Rutgers University Press 2000.

Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing 2004.
Robert Stam, Alessandra Raengo, (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, Carlton 2005.
Robert Stam, Alessandra Raengo, (eds.), *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing 2004.
James M Welsh, Peter, Lev (eds), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham 2007.

2/2010

Filmové studio: místo, podnik a pracovní svět

(uzávěrka: 28. února 2010)

3/2010

„Trezorový" film

(uzávěrka: 30. dubna 2010)
hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Fenomén tzv. „trezorových" filmů je nedílnou a prominentní součástí dějin československé kinematografie i širších kulturních a společenských dějin ČSR po 2. světové válce. Termín „trezorový" film označuje „ideologicky závadné" kinematografické dílo, jehož uvedení do distribuce, dokončení či další uvádění komunistický režim z mocenských a ideových důvodů zakázal. Tento fenomén, jenž byl součástí propracovaných cenzurních mechanismů ideově zaštítěných Ideologickou komisí ústředního výboru ÚV KSČ, časově spadá do období tzv. normalizace v čs. filmu konce 60. a začátku 70. let. V tomto období se komunistický režim vypořádával s dočasnou liberalizací, jež probíhala v důsledku politických událostí od první poloviny 60. let a jež se projevila i v kinematografii. Nejvýraznější manifestací uvolnění je přitom tzv. česká nová vlna. Díky jasné hodnotové polarizaci mezi méně restriktivními 60. léty, jež jsou spojována s rozmachem tvůrčí kreativity jedné „zázračné" filmové generace (M. Forman, V. Chytilová, J. Menzel, P. Juráček či J. Němec) a uvolněností filmového výrobního procesu, a utuženým režimem ve filmové výrobě let sedmdesátých získal pojem „trezorový" film jasný symbolický význam. Stal se efektivním symbolem kinematografie a jejího tvůrčího ducha v područí komunistické ideologie a moci. Zahrnuje v sobě tvůrčí tragédii, rezistenci i logiku fungování totalitního režimu.

Pojem samotný proniknul i do širšího obecného povědomí, kde se stal součástí budování určité divácké identity před rokem 1989. V tomto širším diváckém povědomí je termín spojovaný hlavně s úzkou skupinou elitních „postižených" filmů, jejichž osud je primárně spojovaný s jejich násilným vyřazením z kulturního oběhu. Do této skupiny patří Skřivánci na niti, Ucho, Všichni dobří rodáci a případně Případ pro začínajícího kata. Do pomyslných trezorů přitom speciální prověřovací komise poslaly podle seznamu uvedeného v říjnu 1988 v časopise Scéna na sto filmů, včetně dokumentárních. Šlo tedy o fenomén mnohem rozsáhlejší a systematičtější. Už to naznačuje, že před filmovými historiky stojí výzva k upřesnění, co „trezorový" film znamená a jaké místo má v novodobých dějinách čs. filmu. Nejen těch před rokem 1989, ale i v době porevoluční.

Jednou z možných metod, jež se nabízejí k rozkrytí tohoto fenoménu, je například orální historie. Série rozhovorů vedená Janem Lukešem s filmaři, jejichž díla postihl zákaz, (*Ilumínace* 1/1997), naznačuje možné cesty dalšího výzkumu. Analogicky se lze zaměřit nikoliv na tvůrce, ale na aktéry, tvůrce a vykonavatele kulturní politiky, na muže a ženy z vedení Čs. státního filmu či Barrandova, kteří se na zakazování filmů podíleli. Řada z nich se o dvacet let později podílela na jejich „rehabilitaci" a uvolňování do distribuce.

Zatímco procesu zakazování se čeští historici filmu již částečně věnovali, proces uvolňování zůstává zatím jednou z nezmapovaných kapitol. Mezi ty další patří např.

divácká recepce filmů po návratu do distribuce, proměny diskursu o trezorovém filmu během 70. a 80. let, přehodnocení exkluzivity termínu pro díla spojovaná s českou novou vlnou, neboť filmy postihoval zákaz i v 50. letech, či podrobnější kategorizace a analýza závadnosti filmů (viz např. tzv. černé filmy). Zde se dá stavět na edici dokumentů z archivu ÚV KSČ sestavené Jiřím Hoppem (*Iluminace* 1/1997) nebo na textu Jana Jaroše o cenzuře v 60. letech (*Filmový sborník historický 4*). Vzhledem k propojenosti kinematografií v celém bývalém Východním bloku se nabízí jako vhodná oblast pro další výzkum i trasnacionální komparativní analýza fenoménu, jež může poodhalit rozdíly v mechanismech zakazování či reálný vliv Moskvy. K možnému přehodnocení vybízí vzhledem ke své téměř mytologické povaze v rámci dějin čs. kinematografie i samotný termín „trezorový film".

Několik příkladů dílčích témat, která se nabízejí ke zpracování:

- kategorizace a analýza kritérií pro klasifikaci trezorových filmů v širších souvislostech cenzury;
- mechanismy a procesy zakazování (např. práce komisí, které měly prověřit celovečerní a krátkometrážní filmy, jež už byly v distribuci);
- „rehabilitace" trezorových filmů – jejich uvolňování do distribuce (Ústřední půjčovna filmů), dokončování filmů zakázaných ve výrobě;
- mediální reflexe trezorových filmů, a proměny tohoto diskursu jak před, tak po listopadu 1989 (např. funkce trezorových filmů při konstrukci určitého specifického obrazu 60. let v komunistické ideologii i v demokratickém režimu); role filmových kritiků/novinářů při formování diskursu o trezorových filmech (J. Kliment, V. Trapl ad.);
- divácká recepce „trezorových filmů" – ať už po jejich uvolnění koncem 80. let, či před rokem 89, a konstrukce divácké identity;
- případové studie konkrétních zakázaných filmů;
- dokumentární filmy jako „specifická" skupina zakázaných filmů;
- srovnávací transnacionální analýza fenoménu „trezorový film" – existence/absence fenoménu v ostatních státech Východního bloku a praktiky zakazování/uvolňování v jednotlivých totalitních režimech;
- ekonomická exploatace „zakázaných filmů", jejich role ve vývozní politice Filmexportu a pozdějších soukromých distributorů.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace").

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review" se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články", a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu"), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhují přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFROŇ
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:
ANNA BATISTOVÁ, MICHAL BREGANT, LUCIE ČESÁLKOVÁ, JANA DUDKOVÁ, NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ, JAN HANZLÍK, JIŘÍ HORNÍČEK, MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN, MIROSLAV MARCELLI, PETR MAREŠ, PETR MÁLEK, PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK, PAVEL SKOPAL, KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948
www.iluminace.cz

Vydává / Published by:
NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: studio@vemola.cz
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v červenci 2009

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,– Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Adress:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe
Institutional: US$ 46,– / € 49,– *Individual:* US$ 32,– / € 34,–
Annual subscription for other countries
Institutional: US$ 68,– *Individual:* US$ 44,–
Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:
Fotografie z natáčení filmu
Zem spieva (Karel Plicka, 1933)

35029/2009/2B

10104094 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci" již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světel a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.