

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 touto 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 divákovu myšlenku 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 Gürtler, *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 specifitějšími podkategoriemi propagačního a reklamního filmu, srov. např. Jiří Havla, *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 plavčků 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 Zimmermannová, 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 nekonceptní. 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 Mišková 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 Tonbildschau 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 *Illuminace* 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 Horníčkoví 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“. Sítí 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. *Illuminace* 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 znepráhledňuje 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 směřování 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 Horníčkovy 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.

Sít 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 specifitějších otázek, vybídli další badatele.

LČ