

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),
nejmňe když se nemůže mluvit o obětech velkých.“

Rudolf Průša o distribuci a předvádění
kulturně-propagačních dodatků, 1937¹⁾

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. *Illuminace* 9, 1997, č. 4, s. 67–89. Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Illuminace* 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. *Illuminace* 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 soustřeďovat a méně závislou na cizích filmech.“⁵⁾ I z historického odstupu se činnost Filmového poradního sboru spojuje v první 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 roztržitosti 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.), *Mnohotvárnost 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 kategorií 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, půjčovny 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 sboru 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 nonfiktivního filmu třicátých let. To vše samozřejmě pouze v rámci diskusí, které FPS vedl o nonfiktivních 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 1936¹¹⁾ 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 výroby 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. Téma 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.

*Pováží, 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 předjednávala 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 přebazena 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 Vilímek, 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 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 Sirotky, 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 mohl 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 smířící 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 kinarů 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 vystřížení 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 podpoře²⁹⁾ 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 zavrhanému, 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 případech 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 Dolný, *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, jež 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. Stejně 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 vlekloucí 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 neochoť, 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. Vybírání byli záměrně takoví, kteří se věnují činnosti spjaté s námětem filmu, a týkalo

38) Jindřich Elbl, 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 všiml, že „[...] výrobou dodatků letos pověřováni byli z větší části pouze lidé blízcí společnosti, v níž je interestován 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 společnosti“.

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 Vilímek, 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, půjčovny 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 nejrozličnějších 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 setrval po dlouhou dobu nedorozřešen. 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 nezdřáhali diktovat, jaké by dodatky, která by kina mohla eventuálně (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 Elblů 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 dodatků⁵⁸⁾ 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 něž 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 využít. 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 POVÁŽÍ, BRATISLAVA A OKOLÍ, SLOVENSKÉ LÁZNĚ, POVÁŽÍ, 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 němeého filmu a posledních 25 % po dokončení. Náměty, u kterých si FPS nebyl plně jistý, jak mohou dopadnout, mohly dostat příslibe-

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 sklárství 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 všimal i Filmový poradní sbor a pokoušel se mu také zabránit, 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 přihlášení

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 zaštití. 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 hospodářská 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 nekonceptnost, nedůslednost a střet mocenských zájmů v instituci, jejíž činnost se s odstupem zdá být krokem k systematickosti 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 Píešťany a Pováží* (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 ghety* (Unionfilm, 1935), *Památky rodu Rožmberků* (Ludvík Guba, 1939), *Po špičkách ke slávě* (Rudolf Hlaváček, 1941), *Podkarpatská Rus* (Unionfilm 1937), *Pováží, 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 Lohovec, 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).

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 terms with it.

Translated by Adrian Dean