

*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. Pří- nejmenším 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 – jediné jejich mnoho-kontextová definice totiž dokáže přiblížit jejich význam. Průmyslový film plnil jinou roli, když byl promítán 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 Renov (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 let, kdy Josef Plíva svůj text napsal, se o rodinném filmu hovořilo spíše výjimečně a jeho význam byl často zlehčován. Plíva přitom dává předpoklad 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 domácích 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-dokumentární 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 Zimmern, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press 1995; Michelle Ciron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998; Patricia Pisters – Wim Staat, *Shooting the Family. Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005; Martina Röpke, *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 Novotného⁴⁾ „Jak zavést 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 scéně 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 scéně jsou jednotlivé role rozloženy poněkud schematicky mezi neznalého a naivního školního radu, který je od počátku proti, místního učitele, jenž také mnoho neví, ale myšlenka 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 scéně upozaduje 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 nonfiktivního 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 nejrozličnějších 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 označuje, my bychom však pro něj pracovním 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 Brichta⁸⁾ 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 Ruttmanna, 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 ministry, tak mezi zájmovými uskupeními typu Klubu českých turistů apod.), avšak veškerá podpora, která mu byla nejrozličnějšími 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 nejrozličnější 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 vyměňovalo 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 zavést 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 zkratk 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: *pozitivní* 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.