

Články

Z E M Ě M Ě Ř I Č S K I N O A P A R Á T E M

*Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech
v Československu 30. let 20. století*

Lucie Česálková

Jako dějiště svého fatalistického románu *Zámek*, v němž hlavní hrdina zeměměřič K. svádí marný boj s úřednickým molochem, si Franz Kafka v polovině 20. let 20. století zvolil krkonošský Špindlerův mlýn. Protivníci K., domácí „úřady“, se pak o deset let později na stejnou oblast zaměřily jako na jedno z klíčových území preferovaných pro filmovou a fotografickou dokumentaci, aby zahájily státem podporovanou a usměrňovanou akci filmové dokumentace československé krajiny. Právě roku 1935 stát poprvé od svého vzniku a více než 35 let od počátků samostatné filmové praxe v českých zemích oficiálně vyjádřil konkrétní zájem o podporu kinematografie, již mýnil realizovat finanční pomocí vybraným výrobním projektům. Jednou z preferovaných oblastí tvorby, již stát mýnil zaštiťovat, se pak staly právě projekty dokumentující rozvoj měst a infrastruktury, ale i krajinu a její specifika. Ani záměrem, ani úkolem filmařů samozřejmě nebylo zemi vyměřovat. Ačkoli však neprováděli mapování v pravém smyslu slova, podíleli se tím, že zachycovali její obraz, na rozšiřování povědomí o zeměpisných realitách. Natáčením přírodních filmů na různých lokacích obohacovali pomyslný vizuální archiv podob domácích krajin a zvětšovali mapu zdokumentovaných oblastí. Jejich „mapování“ tedy sice nebylo ani v nejmenším rázu kartografického, spolu s fotografy a v druhém plánu i vydavateli tištěných ilustrovaných médií však zemi „mapovali“ právě ve smyslu její obrazové dokumentace. Náměty a scénáře na (jakékoli) zamýšlené filmy mohli tvůrci od zmíněného roku 1935 nově předkládat k posouzení Filmovému poradnímu sboru (FPS), jehož úkolem bylo sestavovat na příslušné roky tematické plány výroby, zadávat státem preferovaná témata výrobním společnostem, posuzovat náměty navržené mimo státní plán a plánovaným i ostatním projektům přidělovat podpory. V kompetenci FPS přitom bylo rozhodovat jak o projektech filmů celovečerních hraných, tak krátkých dokumentů.

Výše zmíněný záměr systematicky filmově dokumentovat československou krajinu byl představen v rámci prvního tematického plánu specializované Komise pro kulturně-propagační dodatky, jež pod dohledem FPS kontrolovala výrobu, vývoz a dovoz, domácí distribuci a promítání krátkých dokumentárních filmů.¹⁾ Komise přistupovala k oblasti do-

1) Statut Komise pro kulturně-propagační filmy, 18. 3. 1937. NA, MPOŽ, k. 2756, složka Dodatková komise, č. j. 35020/ 1937. O systému podpor pro kulturně-propagační dodatky a fungování komise, která je

kumentární kinematografie jako k navzájem propojené a vyvážené síti vztahů mezi výrobci, distributory a majiteli kin, kteří formou vzájemných výhod a ústupků zajišťují bezporuchovou výrobu i oběh dokumentárních snímků. To měl zaručit systém nařízení diktující majitelům kin povinné hraní českých dokumentárních filmů a povinnost zajistit distribuci alespoň jednoho českého dokumentu všem domácím distributorům, kteří si chtěli udržet licence.²⁾ Tato nařízení logicky nahrávala výrobcům, kteří se již nemuseli tak intenzivně starat o osud svého zboží,³⁾ na druhé straně však připravovala vhodné podmínky pro státní plán filmové dokumentace českých zemí se státně-propagačními účely.⁴⁾ Jeho záměrem mělo být ukazovat a propagovat vývoj infrastruktury a obecný rozmach československého hospodářství ve snaze podpořit pozitivní obraz státu a národního uvědomění v období po ekonomické krizi a v předzvěsti válečné hrozby.⁵⁾ Pobídky k filmování konkrétních lokací připravovala na příslušný rok v dílčích návrzích jednotlivá ministerstva (oslovována byla plošně všechna ministerstva, pravidelně však s obsáhlejším hlášením přicházelo zejména ministerstvo veřejných prací a ministerstvo sociální péče). Komise měla ministerské návrhy projít, porovnat a případně sloučit do dramaturgického návrhu na budoucí film. Takto formulované náměty pak nabízela ke zfilmování produkčním společnostem, případně je porovnávala s vlastními návrhy výrobců a domlouvala kompromisy.

Velmi zjednodušeně řečeno se měli výrobci v rámci mapovacího projektu zaměřit na místa státního zájmu vyjmenovaná v seznamech tematických plánů, přičemž většina z nich novou možnost uvítala navzdory tomu, že se poněkud mýjela s jejich vlastními podnikatelskými záměry.⁶⁾ Neutěšené ekonomické podmínky československé filmové výroby vedly společnosti zcela logicky k tomu, aby se snažily výhodu státních dotací co nejjobratněji zužít. Těžit z projektu filmového mapování Československa se produkční společnosti snažily v podstatě dvojím způsobem. Obecnou tendencí bylo využít státních pobídek tak, aby výsledek vyhovoval zadavateli, ale současně pokryl i zájmy výrobce. Některé společnosti tak sice podrobovaly své původní realizační záměry požadavkům státu, jiné naopak hledaly způsoby, jak pravidla obejít, na podporu dosáhnout bez ústupků a ze státních peněz financovat vlastní projekty (opakovaně úspěšný byl například tým společnosti Aktuality, zvýhodněný ovšem vazbou na Jindřicha Elbla jakožto jednoho ze zástupců, kteří o podporách rozhodovali.⁷⁾

udělovala, viz Lucie Č e s á l k o v á, *Oběť ve státním zájmu. Kulturně-propagační dodatek a filmová politika 30. let. Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 135–155.

2) Povinné předvádění filmů domácí výroby. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 87825/1938.

3) To se týkalo období let 1935 až 1938. V roce 1938 bylo pravidlo na nátlak distributorů zrušeno. Význam roku 1938 pro kulturně-propagační krátkometrážní produkce bude v dalších aspektech popsán později.

4) O tomto plánu se v meziministerské korespondenci oficiálně hovořilo jako o „Propagačním filmu československém“. Singulár slova film neznamenal, že by byl plánován pouze jediný snímek, upozorňuje spíše na to, že celý projekt, jehož výsledkem měla být série filmů na státní zakázku, byl chápán jako nedělitelný celek. Jelikož by tato zavádějící skutečnost mohla znesnadnit porozumění textu, budu v tomto smyslu nadále používat označení „plán filmové dokumentace“ ve smyslu jeho využití pro státně-propagační účely.

5) Vlastislav L a c i n a, *Velká hospodářská krize (1929–1934)*. Praha: Academia 1984, s. 71

6) Postupné přizpůsobování původních intencí (doložitelných předloženými náměty filmů) požadavkům komise dokládají zápisy z rané fáze jednání o podporách. Rozbor rozdílů mezi původními a výslednými verzemi však není předmětem této studie.

Ačkoli byl projekt filmové dokumentace krajiny především ideologicky motivovanou akcí, jejímž záměrem bylo vytvořit svého druhu galerii národního (přírodního i stavebního, kulturního i průmyslového) dědictví, z pohledu produkčních společností šlo především o obchod. Viděly v něm především lákadlo ekonomické, zdroj financí, jenž by mohl zajímavě osvěžit stagnující kapitál jejich živností. Nepochybně si i ony uvědomovaly politický, historický a kulturní význam projektu, nicméně strategie a taktiky, které uplatňovaly při jednání s komisí, svědčí o tom, že jejich primárním imperativem byla obchodní logika. Ambivalentní podstatu projektu filmového mapování zapříčinily odlišné postoje skupin, které se spolupodílely na jeho vzniku: zadávající autorita státu jej naplnila propagační účelovostí; jeho realizátoři doufali v profit a nepovažovali jej za víc než obchodní artikl. Ekonomické pozadí a hospodářský význam celého projektu tak byly stejně důležité jako význam výsledných kulturních artefaktů (filmů, ale i dalších propagačních materiálů typu fotografií, plakátků, letáčku, brožur atp.) a sociálních rámců, v nichž byly vytvořeny a pro které byly určeny. Proces, jímž se rozvoj Československa stával „národním dědictvím“,⁸⁾ tak ovlivňovaly zcela konkrétní politické, ekonomické a společenské faktory, konkrétní aktéři a konkrétní techniky mediální reprezentace, jichž bylo použito. Co a jakým způsobem se mělo uchovat a zapamatovat z Československa druhé poloviny 30. let vyplývalo v první řadě ze státem (respektive jeho úředníky) formulované představy o stavu infrastruktury; jak však uvidíme dále, něco tak kulturně zakotveného jako národní paměť zásadně utvářely i obchodní zájmy podnikatelů zastupujících zúčastněná média, mezinárodní vztahy s Německem a situace v dopravě a turismu.

Obrana národa proti národnímu dědictví

Díky státnímu příspěvku po roce 1935 skutečně stoupl počet v Československu vyrobených filmů, jimž se říkalo turisticko-propagační. Nestabilní, proměnlivý objem výroby domácí krátkometrážní produkce (stoupající v letech 1935 až 1938 a pak opět klesající až do roku 1940) současně poukazuje na krátkodobou poziční hru mezi státem, filmovými výrobními a distribučními společnostmi a majiteli kin, v níž svou významnou roli sehrála politika státního mapování a situace v propagaci turismu v různých regionech. V přítomné studii se podrobněji zaměřím především na to, jak výše nastíněné institucionální pozadí a kulturně-společenský kontext ovlivňovaly širší pole utváření povědomí o zeměpisných poměrech v prvorepublikovém Československu. Mapu preferovaných ob-

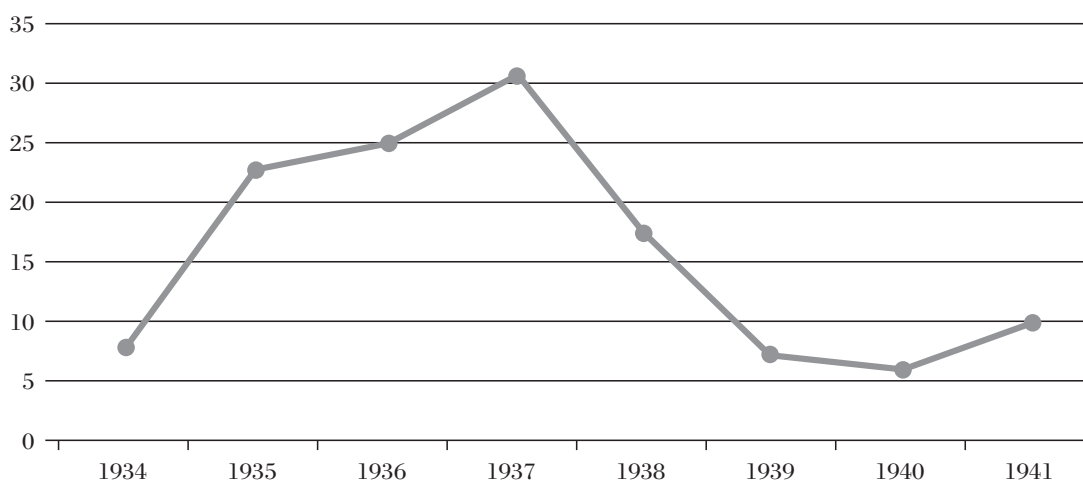
7) Jindřich Elbl byl jakožto ministr zahraničí jedním z iniciátorů vzniku československého zvukového týdeníku. Svou představu o jeho podobě Elbl prvně představil v návrhu z 21. ledna 1936. Na tento popud a pod záštitou ministerstva zahraničí pak byla 13. dubna 1937 založena komanditní společnost Aktualita. Mimo svůj ministerský post se pak Jindřich Elbl na činnosti Aktuality podílel mimo jiné i spoluprací na komentářích jednotlivých týdeníků. K tomu srov. Pavel Z e m a n, Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války. *Iluminace* 9, č. 4 (1997), s. 67–90. Týž, Dokumenty k československému filmovému zpravodajství. *Iluminace* 11, č. 1 (1999), s. 89–121.

8) Luboš B a r t o š e k, Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let. In: Marián Mikola (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 Klímeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 42–43.

lastí projektu filmové dokumentace krajiny (načrtnutou v tematických plánech) budu porovnávat s mapou míst, která byla skutečně v krátkých dokumentárních filmech zachycena. Přiblížením toho, jakým způsobem logika udělování státních podpor ovlivňovala dramaturgii a ekonomickou politiku některých výrobců (např. Guba, Union, Propaga), se pokusím vysvětlit, proč bylo tolik filmů natočeno na (a o) tak malém množství míst. Tato místa pak budu sledovat ještě detailněji tak, abych rekonstruovala jejich dobový mediální obraz (reprezentovaný ve filmu, v tisku – novinách a ilustrovaných časopisech, ale i v mapách, průvodcích a vizuálních učebních pomůckách –, diapositivech, nástěnných obrazech či učebnicích), jež přiblížím na příkladu Podkarpatské Rusi.

Jak je zřejmé z grafu (Graf č. 1), stav výroby českých krátkých filmů se ve 30. letech významněji proměnil v letech 1935, 1938 a 1940. Tyto tři klíčové mezníky – rok 1935, kdy byl ustaven Filmový poradní sbor, rok 1938, rok Mnichova a rok, kdy se distributoři domohli zrušení odpovědnosti povinně půjčovat domácí krátké filmy, a rok 1940, kdy se systém podpor pro krátké filmy změnil z „geografického“ na „běžný“ – také vymezují období, které bude přítomná analýza pokrývat.⁹⁾

Graf č. 1: Počet v Československu vyrobených „přírodních“ filmů propagujících turistické regiony v letech 1934–1941.¹⁰⁾



Státní projekt filmové dokumentace Československa a jeho cíl propagovat zlepšení v infrastruktuře země a podpořit města a kraje v rozvoji funkčních struktur veřejných služeb se střetával se záměry a zájmy filmových výrobců, kteří se snažili co nejefektivněji využít možnosti státních podpor a udržet si přitom nezávislost. Ačkoli se koncepce úředníků i filmařů částečně míjely, v důsledku mohly být obě strany spokojeny. Přestože jednotliví výrobci podmínky stanovené státem většinou porušovali, jako celek nevědomky, ruku v ruce s tištěnými médii, pomáhali posílit oficiální obraz státem vybraných míst.

9) Zápis z 208. schůze FPS, 5. 2. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

10) Data použitá v grafu byla shromážděna ze statistické publikace Jiřího Havelky: *Jiří H a v e l k a, Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: SPN 1964. Byla převzata Havelkova „žánrová“ klasifikace na časové, reportážní, přírodní, technické a jiné filmy.

Projekt filmového mapování Československa je třeba chápat jako jeden z konkrétních projevů obecnější snahy popularizovat plán ekonomické obnovy státu, jímž měla „být vypořádána“ hospodářská krize 30. let, jež v našem prostředí kulminovala na jaře roku 1933. Nejtěžší roky deprese (1933 a 1934) alespoň částečně zažehlo oživení roku 1935, v němž stát rozběhl nový ozdravný plán.¹¹⁾ Prostřednictvím státních půjček (získaných od bank a klíčových průmyslníků), jež měly především pokrýt deficit rozpočtu a stabilizovat měnu, si stát mohl dovolit kontinuálně, krizi navzdory, podporovat veřejné investice.¹²⁾ Půjčky zajistily nepřerušovaný proces elektrifikace, regulace splavnosti klíčových vodních toků, rekonstrukce silnic a dálnic, výstavby (vojenských) letišť a zbrojních továren. Díky půjčkám bylo také možné navzdory nejruznějším komplikacím pokračovat s investicemi v místním plánování, výstavbě měst a budování domů sociálního zabezpečení (nemocnic a léčeben, dětských domovů apod.).¹³⁾ Studie o československém hospodářství 30. let se shodují, že stát se snažil i v době krize a nezaměstnanosti udržovat optimistický obraz pokroku a vývoje.¹⁴⁾ Právě z tohoto důvodu se pak také výčet klíčových investičních záměrů de facto překrývá se seznamem míst, která byla určena jako nejvýznamnější pro projekt filmové dokumentace země.

Elektrárna ve Vraném u Prahy, vodní elektrárny v Kostelci nad Labem a ve Střekově u Ústí nad Labem, vodní dílo Ladce na řece Váh, automatické čerpadlo v Pastvinách na Orlici,¹⁵⁾ stavebně náročná horská železnice mezi Banskou Bystricí a Diviaky s 22 tuneley, říční překladiště v Bratislavě, Děčíně a Ústí nad Labem, kabinková lanovka v Tatranské Lomnici¹⁶⁾ – tato místa jsou pouze několika příklady, kterými se projekt filmové dokumentace země shodují s hlavními strategickými cíli státního plánu výstavby domácí infrastruktury (Obr. č. 1). Toto srovnání dokazuje, že projekt filmové dokumentace země byl součástí širšího politické, ekonomické a společensko-kulturní koncepce překonání krize. Mapovat a dokumentovat pokrok (jakkoli byl pomalý) mělo propagovat myšlenku rozvoje a pokroku a zvýšit veřejný zájem nejen ve smyslu národní hrdosti, ale také ve smyslu osobní mobility a turismu.

Význam projektu filmové dokumentace země a jeho provázanost i se zájmy v oblasti cestovního ruchu stát neskrýval, přinejmenším do té míry, že veškerou dokumentaci týkající se této agendy označoval jako „Propagační film československý“ a v nejruznějších svých prohlášeních zdůrazňoval požadavek reprezentativnosti podpořených filmů.¹⁷⁾ K jednoznačnějšímu vymezení akce coby turistické propagandy stát nicméně nepřímo přiměly zahraničně-politické okolnosti. Od roku 1936 se do jednání o tematických plánech o poznání aktivněji zapojilo dosud nepříliš výrazné ministerstvo národní obrany (MNO), když žádalo přímou účast vlastních delegátů na schvalovacích řízeních nových

11) Vlastislav L a c i n a, *Velká hospodářská krize (1929–1934)*. Praha: Academia 1984, s. 71.

12) Tamtéž, s. 101.

13) Tamtéž.

14) Vlastislav L a c i n a, *Velká hospodářská krize (1929–1934)*. Praha: Academia 1984. Václav P r ů c h a a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. I. díl (Období 1918–1945)*. Brno: Doplněk 2004.

15) Václav P r ů c h a a kol., c. d., s. 293.

16) Tamtéž, s. 303.

17) Viz pozn. č. 4.



Obr. č. 1: Schematická mapa míst preferovaných v plánu filmové dokumentace země.¹⁸⁾

krátkých filmů (dosud prováděných komisí pro kulturně-propagační dodatky, v níž MNO nebylo přímo zastoupeno),¹⁹⁾ aby mohli provádět přísnější kontrolu toho, jakým způsobem jsou v turistických propagačních filmech zachycovány konkrétní objekty. Ministerstvu se zde jednalo především o filmování strategicky významných lokalit či objektů s ohledem na obranu Československa v případě válečného konfliktu.²⁰⁾ Požadavky MNO byly oficiálně uznány v roce 1938 a filmová dokumentace míst typu přehrad a vodních děl, mostů či vojenských základen, tak úřady striktně kontrolovaly s ohledem na to, že by mohla posloužit jako cenný zdroj informací pro zahraniční výzvědné služby – některá z míst se nesměla filmovat zcela, v případě jiných museli filmaři o povolení žádat.²¹⁾ Nové politické okolnosti tak výchozí záměry projektu filmové dokumentace země zásadně usměrnily: hledáčky filmových kamer totiž pootočily na bezpečnější, z obranného

18) Mapka schematicky znázorňuje oblasti vyzdvížené v plánu filmové dokumentace země, v odstínech šedi je přitom zachyceno, která místa byla po celé období považována za politicky bezproblémová (nejsvětlejší značka), která bylo po roce 1938 zakázáno z důvodů obrany země filmovat (nejtmavší značka) a která bylo možné po roce 1938 filmovat pouze se svolením ministerstva národní obrany (střední stupeň šedi).

19) Členy komise fungující od června roku 1936 byli zástupci ministerstva zahraničí, ministerstva školství a národní osvěty, oddělení pro cizinecký ruch ministerstva průmyslu, obchodu a živností, Svazu filmové výroby. Viz zápis z 98. schůze Filmového poradního sboru, 1. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nepracováno), k. 3.

20) Dopis MNO ministerstvu veřejných prací, 12. 8. 1936. NA, MPOŽ, k. 2754, č. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č.j. 79.614/1936.

21) Geografické rozložení těchto zájmových sfér ukazuje mapka (Obr. č. 2). Mezi objekty, jež bylo zakázáno filmovat, patřila například důležitá politická sídla v Praze (Pražský hrad, Černínský palác) či významná vodní díla (přístavy na Dunaji, vodovodní stavby v Lánech aj.). O souhlas bylo třeba žádat zejména při natáčení mostů. Více k seznamům navrhovaným jednotlivými ministerstvy viz edice Lucie Česálkové v *Iluminaci* č. 2/2009. Lucie Č e s á l k o v á, Žánrové varianty českého předválečného nonfikčního filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 185–203, zde 196–203.

hlediska méně významné cíle a mnohem těsněji je přimkly k žánru turistické propagace a propojily s potřebou povzbudit mobilitu uvnitř země.

Mapování filmem a propagace cestovního ruchu

Osobní doprava (po silnici i železnici) byla ve 30. letech podle dobové ekonomické analýzy Marko Weiricha z roku 1939 silně zaostalá.²²⁾ Statistická šetření z poloviny 30. let dokazují, že osobní doprava v letech 1930 až 1935 de facto stagnovala i přesto, že práce na veřejných komunikacích ani železniční síti nebyly pozastaveny (Tab. č. 1).²³⁾ Důvody byly samozřejmě sociální – lidé v době krize méně migrovali především kvůli nezaměstnanosti a nižším příjmům. Změny tohoto stavu a lepšího využití silnic a tratí chtěl stát dosáhnout zvýšením informovanosti občanů a veřejnou propagací infrastrukturního rozvoje. Byl si přitom vědom nedostatečně rozvinuté péče v oblasti turismu a jeho propagace, stejně jako zaostalé úrovně hoteliérství a pohostinských služeb. S ohledem na nutnost koncepční politiky cestovního ruchu stát představil plán „všeobecné a široké propagace cestovního ruchu“.²⁴⁾ Ani této akci se však politické manévrování nevyhnulo.

Tab. č. 1: Tabulka osobní přepravy ukazující propad roku 1933.²⁵⁾

rok	osobní km (v mil.)
1929	9 178
1933	6 492
1934	6 755
1935	6 429
1936	6 861

Graf roční návštěvnosti a využití turistických zařízení odkrývá jako nejnavštěvovanější oblasti druhé poloviny 30. let nepřekvapivě větší československá města (Prahu, Brno, Olomouc, Bratislavu) a rekreační oblasti horských národních parků a některých (!) lázeňských měst (Graf č. 2). Mnohem zajímavější proměny nicméně zaznamenávala místa z „druhé“ kategorie turistické atraktivity, náhle soupeřící s regiony, jež byly před krizí o poznání žádanější. Zatímco města vnitřních oblastí Čech, Moravy a Slovenska totiž dokázala v mnoha případech i překonat návštěvnost před dobou krize, místa s německou většinou byla navštěvována méně. V nejisté politické situaci mezinárodních vztahů s Německem v době před mnichovskými událostmi, okupací a druhou světovou válkou se politické pozice přirozeně promítly i do státní propagandy. Propagační akce měly pokrýt především ne-sudetské oblasti a právě zde také oživit stagnující cestovní ruch (Tab. č. 2).

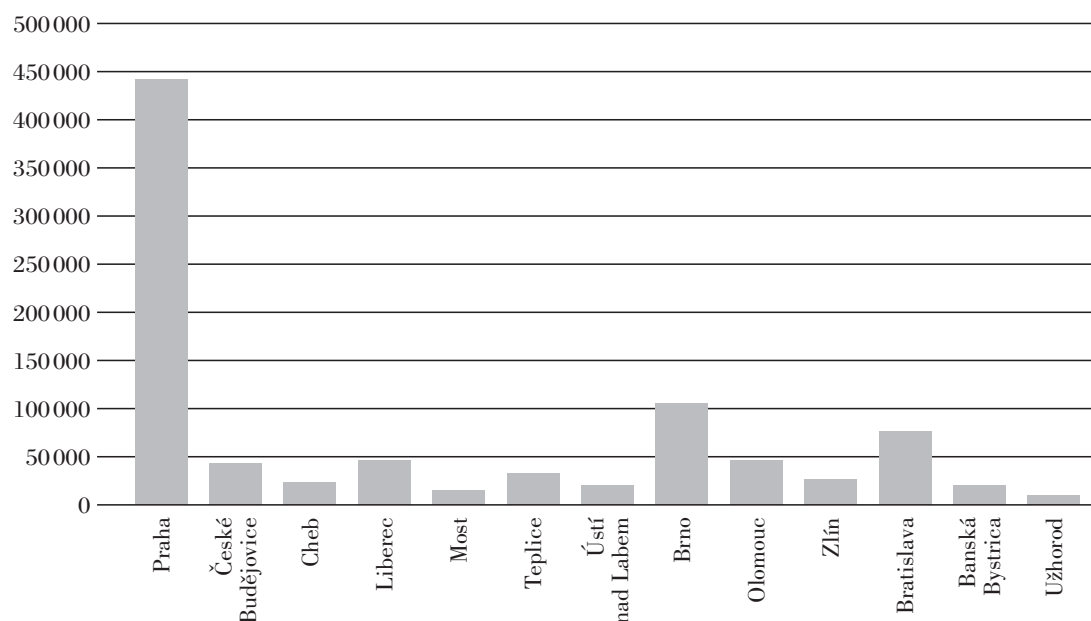
22) Marko Weirich, *Staré a nové Československo. Národohospodářský přehled bohatství a práce*. Praha: Odborné knihkupectví Ferd. Svoboda 1939, s. 203.

23) Tamtéž, s. 204.

24) Marko Weirich, c. d., s. 255.

25) Data shromážděna podle šetření Marko Weiricha v roce 1939. Marko Weirich, c. d., s. 204.

Graf č. 2: Graf návštěvnosti krajských měst v roce 1935.²⁶⁾



Tab. č. 2: Tabulka návštěvnosti hlavních měst a klíčových lázeňských měst (údaje v tisících).²⁷⁾

rok	Praha	Bratislava	Frant. lázně	Karlovy Vary	Mar. lázně	Luhačovice	Piešťany
1929	50,5	6,9	4,0	9,2	5,7	2,8	1,9
1930	56,6	6,8	3,8	8,9	5,4	2,9	1,9
1931	45,7	9,5	3,2	7,3	4,2	2,9	1,8
1932	52,3	-	2,6	6,3	3,5	3,0	1,5
1933	35,5	9,1	2,0	6,0	3,7	3,1	1,4
1934	39,7	7,5	2,4	6,3	4,2	3,4	1,5
1935	43,0	8,1	1,7	6,3	3,5	3,8	1,7
1936	32,1	8,7	1,9	6,3	3,5	3,7	1,8
1937	54,4	10,0	1,2	7,3	4,1	3,5	2,0

Jakožto součást státního plánu propagace obnovy, v jeho nejširším kontextu, dokládá politické a nacionální motivace státní propagandy i projekt filmového mapování země. Je proto logické, že porovnáváme-li index cestovního ruchu a turistických preferencí v prostorovém smyslu s pohybem filmařů turisticko-propagačních filmů po republice, sledujeme takřka překrývající se mapy. Ačkoli i po roce 1935 vzniklo několik turisticko-pro-

26) Data byla čerpána z publikace *Statistika měst. Zprávy Státního úřadu statistického republiky Československé XVII*, 1936, č. 4–7, s. 866.

27) Data byla shromážděna dle šetření Marko Weiricha. Marko W e i r i c h, c. d., s. 256–257. Podle Jaroslava Česky během protektorátu a za okupace statistická šetření v této oblasti neprobíhala. Viz Jaroslav Č e š k a, *Under the Greater German Reich Rule – The Protectorate's Official Statistics in 1939–1945*. Praha: Futura 2006.

pagačních snímků se severo- a západočeským námětem, jednalo se v těchto případech především o místní produkce (filmy vyrobené lokálními výrobci pro lokální účely, jako například série filmů o Ústí nad Labem), případně ojedinělý projekt filmu o elektrárně v Ervěnicích. Jak jsme zmiňovali již výše, poklesla paralelně i návštěvnost západočeských lázeňských měst (Františkových lázní, Mariánských lázní, ale i Karlových Varů) ležících v sudetských částech země.

Propagační význam projektu filmového mapování země a jeho napojení na oblast cestovního ruchu stát nikterak nezastíral.²⁸⁾ Propagační záměr projektu reflektoval i dobový filmový tisk.²⁹⁾ To, jaká důležitost a jaký budoucí potenciál však byly projektu připisovány, nicméně nejzjevněji odhalil zásah ministerstva obrany, jež začalo po roce 1936 vyžadovat schvalovací řízení a striktní kontrolu způsobů zobrazování určitých objektů s ohledem na jejich strategický význam pro obranu Československa v případě náhlého válečného konfliktu.³⁰⁾ Ve výsledku tak ministerstvo národní obrany zakázalo filmově dokumentovat vodní díla, přehrady, mosty a vojenské základny a vymínilo si přísnou prověrku všech budoucích filmových projektů, aby zjistilo jejich potenciál „poskytnout cenný materiál pro zahraniční výzvědné služby“.

Cirkulující vizuální kánon

Výsledky filmové práce na státní zakázku dokládají, že většina filmařů na základní požadavky státu jako zadavatele, týkající se nejen doporučených míst, jež mají být zachycena, ale i standardu předpokládané délky (okolo 200 m) a konvenčních způsobů reprezentace, přistoupila.³¹⁾ I ne zcela koncepčně zpracované filmy však v podstatě státní projekt podporovaly. Státní plán totiž v důsledku podporovaly i prospěchářské strategie, s nimiž k projektu filmové dokumentace přistupovali sami filmaři: fondy se snažili využívat tak, aniž by se dostali do střetu s regulemi, a současně více vydělali. V tom jim vcelku vycházelo vstříc původní nastavení systému podpor z roku 1935, založené na „geografické“ logice. To předpokládalo, že se výrobní náklady turisticko-propagačního filmu zvyšují se vzdáleností, kterou musí štáb překonat z místa, kde je výrobní firma re-

28) Úprava směrnic výroby kulturně-propagačních dodatků. Zápis ze 132. schůze FPS, 9. 12. 1937. NA, MPOŽ, k. 2755.

29) A n o n ., Propagační filmy ve státním zájmu. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 30 (28. 7.), s. 2. A n o n ., Konečně trochu propagandy. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 32 (10. 8.), s. 1. A n o n ., Filmová propaganda jinde a u nás. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 35 (31. 8.), s. 2.

30) Propagační film československý (dopis ministerstva vnitra), 7. 5. 1936. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 52.041/1936.

31) K dramaturgickým požadavkům na snímky žádající o státní podporu viz L. Č e s á l k o v á, c. d., s. 142–146. Mimo příklady uvedené v této studii lze jako opakovaně odmítané žadatele uvést např. firmy Tovacolor (neúspěšná s žádostí o podporu projektů ZPOVĚD STARÉHO NÁMOŘNÍKA, MAMINKA A DÍTĚ, ČESKÝ GRANÁT aj.) či Pošusta (neúspěšná s žádostí o podporu projektů ZVONY NAD PRAHOU, PÍSNÍ K SRDCI, ACH NENÍ TU NENÍ aj.). Výčet samozřejmě není úplný, zamítavých posouzení bylo mnohem více. Současně je třeba připomenout, že zamítnutí žádosti o státní podporu filmu nemuselo nutně znamenat, že projekt nakonec nebyl realizován. Jednotlivé posudky lze dohledat v zápisech ze schůzí FPS v příslušných kartonech fondu Ministerstva průmyslu, obchodu a živností v Národním archivu či fondu Filmový poradní sbor v Národním filmovém archivu.

gistrována, cestou na místo natáčení. Dotace totiž zahrnovala i paušální položku na uhrazení nákladů za dopravu a ubytování filmařů, a tak bylo možné na natáčení ve vzdálenějších oblastech získat víc peněz. Rozdělení „tarifních“ zón bylo vcelku jednoduché. Filmaři sídlící v Praze mohli zas film natáčený v Praze a okolí získat 15 tisíc korun, za film z Čech a Moravy 20 tisíc korun, za film ze Slovenska a Podkarpatské Rusi 25 tisíc korun. Na toto pravidlo zareagovali nejaktivnější výrobci velmi podobným způsobem. Dokládají to alespoň výrobní plány tří srovnávaných společností – firem Guba, Union a Propaga.

Mezi roky 1935 až 1940 (kdy bylo geografické pravidlo nahrazeno běžnou podporou) vyráběly tyto firmy vždy série snímků námětově vztahených k jednomu místu. Přestože tedy podnikly vždy jeden výjezd za účelem shromáždění dokumentárního materiálu, z něhož následně sestříhaly více filmů, získaly na tento jeden výjezd několikerou dotaci podle počtu filmů, které se jim z dané oblasti podařilo před komisí prosadit. Guba takto například v okolí Bratislavy a řeky Váh pořídil snímky SLOVENSKÉ LÁZNĚ (1936), LÁZNĚ PIEŠŤANY A POVÁŽÍ (1935), POVÁŽÍ, HRADY A ZÁMKY (1936), BRATISLAVA A OKOLÍ (1936) aj. Dva snímky natočil Guba na severní Moravě v okolí Olomouce, a to JESENÍKY (1936) a SRDCE HANÉ (1937), nejvíce se však soustředil na jižní Čechy, odkud pocházejí filmy ŠUMAVA (1937), DOMAŽLICKO (1937), TŘEBOŇ A JEJÍ RYBNÍKY (1937), FILM O STÁTNÍM RYBNÍKÁŘSTVÍ (1938), PAMÁTKY RODU ROŽMBERKŮ (1939) aj. Podobně i Union natáčel série filmů o Krkonoších a Podkarpatské Rusi, Propaga se zaměřila na pás Českého ráje, Českosaského Švýcarska a Krušných hor.³²⁾ Tato první etapa státně podporované výroby krátkých filmů zřetelně povzbudila zájem výrobců natáčet turisticko-propagační filmy.³³⁾ S pozdější změnou subvenčních podmínek v roce 1940 souvisely ještě dvě vnější změny – jedna politická a jedna technická.

Již rok 1939 nastolil v Československu nové politicko-geografické podmínky, když došlo k rozdělení původního území tak, že Protektorát Čechy a Morava byl odtržen od Slovenska a Podkarpatské Rusi. Za těchto okolností geografická logika udílení podpor ztrácela na významu a opětovně se ostatně snižovala i osobní mobilita obyvatel (i filmařů). Novou okolností bylo také postupné prosazování zvuku jako samozřejmé součásti krátkometrážní dokumentární produkce, jež znamenalo také navyšování výrobních nákladů. I v tak krátké, pouze pětileté historické etapě před počátkem druhé světové války tak československá krátkometrážní produkce a zejména takzvaný „přírodní film“ (jako označení filmu dokumentujícího „přírodní krásy“, resp. mapujícího turistické oblasti) prošel vývojem od prvních oficiálních podpor přes několik let uvykání státním regulím k následnému obratu v podobě upřednostňování snímků s aktuálnější sociální tematikou.³⁴⁾ Nové

32) Podobně viz L. Č e s á l k o v á, c. d. s. 151. Firmy Guba, Union a Propaga byly vybrány jakožto nejsoustavnější žadatelé o podporu, jimž komise zpravidla vyhověla. Spektrum výrobců filmů usilujících o podporu bylo samozřejmě širší. Pohyb jmenovaných společností po Československu do roku 1940 však zjevně dokládá, že ve svých produkčních strategiích přímo reagovaly na logiku udílení podpor podle zeměpisných pásem lokace natáčení. Tvorba ostatních společností byla tematicky o poznání roztržitější, nevyráběly ani pravidelně, ani systematicky s podporou státu.

33) Zápis z 98. schůze FPS, 1. 2. 1937, NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

34) Podle filmového slovníku z roku 1948 popisoval „přírodní film“ přírodní krásy a život zvířat v přírodě za účelem turistické propagace či vzdělávání. Viz František G ü r t l e r, *Malý filmový slovník*. Praha: Československý filmový ústav 1948, s. 162.

podmínky přinesly také nové významy nacionálním aspektům československých krátkých dokumentárních filmů. Zatímco v prvních letech státem podporované výroby byla „nacionalita“ interpretována v zeměpisném smyslu jako propagace země a jejího průmyslového, zemědělského a obecného infrastrukturního rozvoje (v oblasti dopravy, spojů, zdravotní péče a dalších služeb), po roce 1940 se nacionální duch přenášel na spíše kulturně-společenská či kulturně-historická témata (snímky o folklóru, řemeslné tradici, životopisy významných osobností, buditelské filmy oslavující pozitivní národní vlastnosti).

Přestože byl rok 1940 z hlediska finančních podpor pro podmínky krátkometrážní tvorby skutečně zásadním přelomem (i po Mnichovu a po vzniku protektorátu platilo pravidlo výpočtu podpory podle lokace natáčení, omezení se týkala spíše filmů, jež minily zachycovat objekty chápané jako strategické cíle – viz výše) a přestože zřetelně narušil postup projektu filmové dokumentace dle původních očekávání, ve spojení s propagací turismu v jiných médiích, i nedůsledně prováděná akce vizuálního mapování pomocí filmu program modernizace infrastruktury posílila. A to právě jako jeden z mnoha mediátorů ikonického obrazu země. Ačkoli tedy může výše uvedenou tezi o provázanosti projektu filmové dokumentace země s rozvojem cestovního ruchu velmi snadno relativizovat nedostatek informací o tom, v jaké míře a jakým způsobem byly příslušné filmy uváděny, jakou měly návštěvnost, případně popularitu, je třeba brát v potaz skutečnost, že film byl pouze jednou z mediálních realizací státně-propagačního plánu, jež mohla aktuální společenské chování, zde konkrétně turistické preference a pohyb po republice, ovlivňovat. V tomto smyslu byl také jedním z nástrojů státem kontrolované navigace pohybu občanů, a s tím i mocenského usměrňování jejich (zeměpisných) znalostí, na němž se podílely i další vizuální materiály pedagogického a turisticko-informačního, respektive turisticko-propagačního diskursu.

Stát kontroloval oficiální proces mapování českých zemí prostřednictvím Státního zeměměřičského ústavu, jehož práce však byla (často nahodile) doprovázena paralelními (populárnější, respektive užitečnější laděnými) aktivitami různých zeměpisných a turistických klubů a společností. Ve 30. letech se tak státní projekt filmové dokumentace země a vizuálního mapování státem preferovaných oblastí úspěšně protnul s nezávislými snahami Československé zeměpisné společnosti (ČZS), jež ve stejném období přišla s koncepčnější edicí zeměpisných učebnic a zasazovala se o zvýšení počtu hodin zeměpisu na školách. ČZS ostatně v roce 1935 vydala první ucelený *Atlas Československa*, jenž je považován za nejvýznamnější a nejmodernější kartografickou publikaci své doby.³⁵⁾ V polovině 30. let zažívalo svůj nejvýraznější rozvoj také turistické značkování, a to především s ohledem na metodické promyšlení systému turistických tras včetně vzájemné provázanosti tras různých oblastí, které prováděl Klub československých turistů. Ten pak ve stejné době ve spolupráci s Geografickým ústavem vydal první turistické mapy v sérii, jež měla pokrýt celé Československo.³⁶⁾ Od půle 30. let stoupal i počet publikovaných turis-

35) Leoš J e l e č e k – Jiří M a r t í n e k, Nástin dějin české geografické společnosti. *Klaudyán: časopis pro historickou geografii a environmentální dějiny* 4, 2007, č. 2, s. 42–48.

36) Eduard B r y n d a a kol., *Padesát let klubu československých turistů: 1888–1938*. Praha: Klub českých turistů 1938.

tických průvodců.³⁷⁾ Po roce 1935 se přitom jejich nabídka rozšířila nejen co do počtu, ale i různorodosti. Turistické průvodce se postupně specifikovaly jako úzce vymezená služba i komodita, když se k běžným brožurkám přidaly průvodce zaměřené na konkrétní společenské skupiny – náboženské turistické průvodce, lázeňské průvodce, lyžařské průvodce, botanické průvodce aj. Na rozdíl od jiných tištěných médií (map, ilustrovaných časopisů apod.), která následovala tradicionalistický kánon „turistických zajímavostí“, měly turistické průvodce mnohem širší záběr, a to už proto, že byly často dílem regionálních autorů (turistů, nadšenců). Lokální průvodce však byly často nízkonákladovými záležitostmi, a tak zpravidla šetřily především na vizuálním materiálu, jenž nikdy nechyběl v propagačních časopiseckých reportážích, oficiálních učebnicích, ale například i v oficiálních turistických průvodcích.

Právě tato mezihra mezi různými formami vizuální reprezentace v důsledku napomáhala státně propagačnímu zájmu. Historické okolnosti ekonomické krize vydavatelům dovolovaly pracovat pouze s omezeným množstvím vizuálních materiálů, které cirkulovaly mezi různými médii (z novin do učebnic i průvodců). Originální fotografie i filmy byly velmi cenné, a jak ještě ukážeme, jejich autoři se svůj kapitál snažili využít co nejefektivněji.

Krátké dokumentární filmy natáčené kvůli geografickému pravidlu podpor na tomtéž místě byly velmi často stříhovými verzemi dokumentárního materiálu natočeného pravděpodobně jedním kameramanem, opatřenými různými mezititulky, případně různým komentářem, jenž zvýznamňoval různé regionální aspekty. Příkladové studie snímků zachycujících lázeňská města a Podkarpatskou Rus shodně dokládají, že identické obrazy cirkulovaly nejen mezi filmy vyrobenými jednou produkční společností, ale i mezi různými firmami.³⁸⁾ Překrývání je zřejmé například mezi filmy *INVESTICE NA PODKARPATSKÉ RUSI* (Union, 1937) a *PODKARPATSKÁ RUS* (Filmový ústav, 1937), které si oba půjčovaly záběry z dřívějších filmů *UŽHOROD A JEHO OKOLÍ* (Pronax, 1924) a *OBRAZKY Z PODKARPATSKÉ RUSI* (AB, 1922). Pokud filmy přímo neopakují identické záběry, replikují kanonické úhly pohledu na významné památky a přejímají zavedenou rétoriku výkladu o zeměpisném jevu v učebnicovém či průvodcovském smyslu. Obecné zeměpisné, historické, politické, demografické a socio-kulturní informace jsou doplněny procházkou městem, jež zahrnuje všechny klíčové památky a pozoruhodnosti a duplikuje trajektorii navrženou turistickým průvodcem. Podobná cirkulace obrazů se pak objevovala i v tištěných médiích.³⁹⁾

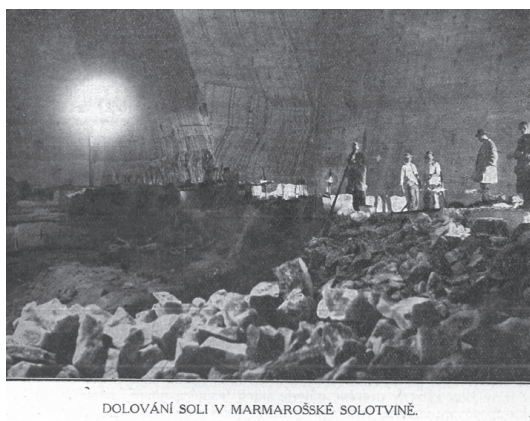
V nejrůznějších publikacích od učebnic přes průvodce a specializované studie, přetiskované a znovuvydávané v různých verzích od počátku dvacátých do třicátých let, se ja-

37) Zjištěno z rešerše v katalozích Národní knihovny v Praze.

38) Specificky pro účely této studie autorka analyzovala soubor snímků o Podkarpatské Rusi a o lázeňských městech. Filmy vybrala dle názvů a popisků v Havelkových seznamech, ověřila jejich dostupnost v Národním filmovém archivu a opakovaně je zhlédla. Analýza byla prováděna s ohledem na variabilitu materiálů použitých k ilustraci konkrétních míst.

39) Systém distribuce fotografií v československém tisku zásadně ovlivnil vznik „obrazového oddělení“ Československé tiskové kanceláře (ČTK) v roce 1929. I díky němu se tak od třicátých let zásadně proměnila vizuální podoba československých novin, jež nyní mnohem častěji doprovázely psané texty fotografiemi. Vydavatelé nicméně nezaměstnávali samostatné fotografy, ale využívali snímků nabízených ČTK. František P e š a n – Josef V o j t e k, *Historie ČTK*. Praha: DoR ČTK 1968.

kožto dominanty nejrozličnějších regionů objevovaly stále totožné objekty (krom kulturních/světských i církevních/ památek hlavně nejnovější práce dopravního a inženýrského stavitelství). Tyto objekty pak byly zpravidla zachycovány ze stejných úhlů pohledu, případně byly přetiskovány zcela totožné fotografie. Jako příklad z rozsáhlejšího korpusu shodných materiálů můžeme uvést například velmi oblíbený obraz dolování soli v Marmarošské Solotvině na Podkarpatské Rusi:⁴⁰⁾



DOLOVÁNÍ SOLI V MARMAROŠSKÉ SOLOTVINĚ.

Dolování soli v Marmarošské solotvině. Jiří Král – Antonín Svoboda, *Turistický průvodce Podkarpatskou Rusí a Slovenskem východně od Košic*. Mukačevo 1923.



Marmarošská Solotvina, důl Františkův.

Marmarošská Solotvina, důl Františkův. J. Chmelař – S. Klíma – J. Nečas, *Podkarpatská Rus – Obraz poměrů přírodních, hospodářských, politických, církevních, jazykových a osvětových*. Praha: Orbis 1923.

Stejně jako v případě Podkarpatské Rusi, již v období první republiky obklopovalo v rámci nejrozličnějších kampaní skutečně velké množství propagačních materiálů, napomohla i v případech jiných turistických regionů historická nutnost recyklovat omezené množství ilustrací a fotografií v různých médiích k opakovanému potvrzování a utužování kanonického obrazu jednotlivých míst. Preferované turistické regiony prvorepubliková média současně chápala jako součást národního dědictví, jež pro budoucnost fixovala v podobě virtuální kolekce ikonických obrazů země.

Symbolická moc těchto obrazů přitom měla jak svou reprezentativní, tak svou ekonomickou, tržní dimenzi. Standardizované zachycení různých míst se stávalo v podstatě veřejným intelektuálním vlastnictvím, dále replikovaným v lidovém diskursu. Do procesu upevňování zeměpisných znalostí pomocí vizuálních médií se přitom ve dvou momentech promítla ekonomická krize. Předně zafungovala jako motivace, jako spouštěcí mechanismus, jenž stimuloval stát k vytvoření kampaně k propagaci národního dědictví,

40) Autorka analyzovala nejrozličnější průvodce, popularizační příručky, brožurky, vědecké stati a další dokumenty se zeměpisnými náměty pracující s vizuálními materiály, následně se zaměřila na oblast Podkarpatské Rusi, již probírala podrobněji se zaměřením na konkrétní zobrazovaná místa. Kromě železniční trati v Úžoku našla zcela shodné ilustrační fotografie například pro šachtu „Kundigunda“, kostelík v Išce, vodní nádrž Hoverly či viadukt v Úžoku.

včetně přírodních krás, a následně k propagaci turistiky s cílem popularizovat a podpořit nově budovaný dopravní systém a jeho možnosti. Druhotně nicméně znamenala nedostatek finančních, technických i lidských zdrojů, potřebných ke zkvalitnění práce zpravodajských agentur. Nerozvinutý systém aktuálního fotografického a filmového zpravodajství, silně vázaný na potřebné množství technického zázemí a filmového či fotografického materiálu, podnítil vznik specifické distribuce – výměn vizuálních materiálů mezi médii, a tedy i cirkulování stejných obrazů napříč nejrůznějšími distribučními okny. Noviny, časopisy, stejně jako vydavatelé informačních tiskovin i vzdělávací literatury pracovali pouze s omezenou nabídkou fotografických ilustrací. Stejně fotografie se tak objevovaly napříč médii, nehledě na jejich politické či jiné ideové zázemí, ilustrovaly nejrůznější knihy i učebnice a objevovaly se jako nástěnné učební pomůcky ve školních hodinách stejně jako na přednáškách veřejných vzdělávacích kurzů v podobě promítaných diapositivů i klasických obrazů. Politika filmového a fotografického mapování stejně jako politika cestovního ruchu a rozšiřování prostoru turistického pohybu díky nezávislým turistickým organizacím patřily k silám, jež významně utvářely propagačními i vzdělávacími médii oficiálně distribuované vědění a s ním i paměť o vizuální podobě české krajiny jakožto národního dědictví. Politika vidění a vědění, v případě projektu filmové a fotografické dokumentace země neoddělitelně spojených, zde zcela zásadně participovala na konstrukci kulturní paměti a v případě sudetoněmeckých částí země a strategicky významných objektů, na něž bylo krátkodobě uvaleno cílené dokumentační embargo, i jejího vymazávání.

Studie vznikla s podporou Grantového fondu pro doktorandy v prezenční formě studia, učitele a akademické pracovníky Filozofické fakulty MU Brno na rok 2010.

Mgr. Lucie Česálková, Ph.D. (1983)

Je odbornou asistentkou na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Věnuje se především problematice nonfikčního filmu, konkrétně pak jeho vzdělávací a propagační roli.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, Brno 602 00; lucie.cesalkova@gmail.com)

Citované filmy:

Bratislava a okolí (Ludvík Guba, 1936), *Domažlicko* (Ludvík Guba, 1937), *Film o státním rybníkářství* (Ludvík Guba, 1938), *Investice na Podkarpatské Rusi* (Unionfilm, 1937), *Jeseníky* (Ludvík Guba, 1936), *Lázně Piešťany a Pováží* (Ludvík Guba, 1935), *Obrázky z Podkarpatské Rusi* (AB, 1922), *Památky rodu Rožmberků* (Ludvík Guba, 1939), *Podkarpatská Rus* (Unionfilm, 1937), *Podkarpatská Rus* (Filmový ústav, 1937), *Pováží, hrady a zámky* (Ludvík Guba, 1936), *Slovenské lázně* (Ludvík Guba, 1936), *Srdce Hané* (Ludvík Guba, 1937), *Šumava* (Ludvík Guba, 1937), *Třeboň a její rybníky* (Ludvík Guba, 1937), *Užhorod a jeho okolí* (Pro-nax, 1924).

SUMMARY

THE LAND SURVEYOR WITH A MOVIE CAMERA

*Visual Media's Role in Shaping Geographical Knowledge
in Czechoslovakia in the 1930s*

This analysis concentrates on the role of the state and its project of film documentation of Czech lands in the process of shaping of geographical knowledge in the Czechoslovakia during the 1930s. The map of preferred regions of land documentation project (outlined in governmentally proposed thematic plan) is here compared with the map of places really documented in short documentary films of the period. Describing how the system of state funding influenced financing and dramaturgy strategies of several producers (mainly Guba, Union and Propaga) the text explains why so many films were shoot in so few places. Later it focuses in detail on these places with an attempt to reconstruct their period media image as represented on film, in newspapers and illustrated magazines, but also in maps, travel-guides, and visual teaching tools (slides, wall-hung images, textbooks).

The analysis finally concludes that the lack of financial, technical and personal sources in the news service together with underdeveloped network of distribution of visual material required specific practice of exchanges of visual information between media. Newspapers, magazines as well as publishers of informational and educative literature kept at disposal stint of visuals. The same photographs and images then appeared in various newspapers and magazines apart from their political or other ideological background, they illustrated various books (travel books) and textbooks and reappeared as visual teaching tools in lessons of school as well as public education. The policies of mapping, land documentation as well as policies of tourist movement belonged to the powers shaping the officially distributed knowledge (and memory) by means of promotional as well as educative media. All these policies in consequence – participating on construction of cultural remembrances and smothering (as in case of Sudeten parts of Czechoslovakia) – regulated also the policy of vision.