

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Univerzita Palackého v Olomouci

## MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Armáda a kinematografie v Československu 1919 - 1951

Army and cinematography in Czechoslovakia 1919 - 1951

Bc. Jan Černík

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2013

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a jen s použitím uvedených pramenů a literatury.*

V Olomouci dne 28.4.2013

## **Anotace**

Autor práce se zabývá tématem armádního filmu v Československu mezi lety 1919 – 1951. Ministerstvo národní obrany ČSR se po první světové válce rozhodlo využívat filmového média k propagandistickým účelům. V průběhu dalších dvaceti let prošla instituce armádního filmu, realizované filmy i distribuční strategie řadou proměn, které se snaží autor práce popsat. Tyto proměny sleduje na pozadí společenských a politických událostí.

Ve druhé části práce se autor věnuje osobnosti a dílu Jiřího Jeníčka, který stál v čele armádního filmu ve 30. letech a jako režisér se podílel na nejvýraznějších filmech zde produkovaných. Autor práce reflektuje jednak jeho dílo filmově praktické a jednak jeho teoretické texty o filmu.

## **Annotation**

Author of this work is following up the topic of army and cinematography in Czechoslovakia between the years 1919 and 1951. The institution of army film was being formed under the Ministry of Defence of Czechoslovakia after the World War I to produce propagandistic films. During next twenty years of the institution, films and distribution strategies passed through many changes. Author is following up these changes in context of social and political events.

Second part of the thesis is concerning the work of Jiří Jeníček. Jeníček was the main personality of army film in the thirties and, as a film director, he produced most interesting films of the institution of army film. Author of the work is concerning both Jeníček's practical and theoretical film work.

## **Poděkování**

Tato diplomová práce by nevznikla bez pomoci nebo podpory následujících osob.

Děkuji vedoucímu práce Petrovi Bilíkovi za cenné rady ke směřování práce, pomoc s vymezením tématu, mnohá doporučení a zpětnou odezvu

Dále děkuji Martě Klímové, Tomášovi Lachmanovi, Tomášovi Hálovi a promítačům v Národním filmovém archivu za vstřícný přístup. Děkuji také Júliovi Balážovi za pomoc při bádání ve Vojenském historickém archivu a za jeho připomínky k obecně historickému kontextu ve vztahu k armádnímu filmu.

Děkuji také Alice Lovejoy za podporu v komplikovaném období bádání a za nezištnou nabídku konzultací a literatury.

Za zpětnou vazbu k metodologickému a ideovému směřování práce děkuji Janovi Hrdinovi a Jakubovi Huškovi, kteří tak pomohli k určení směřování práce.

Děkuji také svým rodičům, Janovi Černíkovi a Regině Černíkové, za poskytnutí možnosti studia a bádání v největší možné míře.

A především děkuji své snoubence Evě Soutorové za trpělivost a podporu v průběhu celého studia a bádání.

## Obsah

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Poděkování .....                                                      | 4  |
| Obsah .....                                                           | 5  |
| 1. Úvod .....                                                         | 7  |
| 1.1. Cíl práce.....                                                   | 9  |
| 1.2. Literatura a prameny .....                                       | 9  |
| 1.3. Řazení kapitol .....                                             | 11 |
| 2. Metodologická a ideová východiska výzkumu .....                    | 13 |
| 2.1. Metodologická a ideová východiska výzkumu filmové historie ..... | 13 |
| 2.1.1. Filmová historiografie.....                                    | 13 |
| 2.1.2. Filosofie vědy a historiografie .....                          | 14 |
| 2.1.3. Historiografie jako obrana proti dezinterpretaci.....          | 16 |
| 2.2. Úvaha o dějinách filmových teorií .....                          | 18 |
| 2.2.1. Vztah teorie a historie filmu .....                            | 19 |
| 2.2.2. Místo teorie v dějinách.....                                   | 20 |
| 3. Společensko-politický kontext .....                                | 22 |
| 3.1. Politická situace po 1. světové válce .....                      | 22 |
| 3.2. Malá dohoda .....                                                | 23 |
| 3.3. Československá armáda a ministerstvo národní obrany .....        | 24 |
| 3.4. Prozatímní státní zřízení ČSR .....                              | 26 |
| 4. Dobová dokumentaristická tvorba ve službách státu .....            | 27 |
| 4.1. Válečný zpravodajský film.....                                   | 28 |
| 4.2. Film ve službách Československa.....                             | 31 |
| 5. Dobová teorie filmu - dokumentární film a zvukový film .....       | 32 |
| 5.1. Teorie dokumentárního filmu.....                                 | 32 |
| 5.2. Teorie zvukového filmu.....                                      | 35 |
| 5.2.1. Pokrok nebo devalvace filmu?.....                              | 35 |
| 5.2.2. Situace v českém jazykovém prostředí.....                      | 36 |
| 5.2.3. Zvukový film jako nové médium .....                            | 37 |
| 6. Československá armáda a film.....                                  | 38 |
| 6.1. Instituce armádního filmu .....                                  | 38 |
| 6.1.1. Vertikálně integrovaná struktura .....                         | 38 |
| 6.1.2. Organizační struktura .....                                    | 38 |

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| 6.1.3. Hypotéza vzniku armádního filmu .....                         | 40 |
| 6.1.4. Personální obsazení .....                                     | 42 |
| 6.1.5. Armádní film v exilu.....                                     | 45 |
| 6.1.6. Příbuzné instituce: Památník odboje, Čs. armáda na Rusi ..... | 47 |
| 6.2. Produkční zázemí.....                                           | 48 |
| 6.2.1. Proces produkce .....                                         | 48 |
| 6.2.2. Filmy.....                                                    | 50 |
| 6.2.3. Vojenské zpravodajství a týdeníky .....                       | 53 |
| 6.2.4. Scénáře.....                                                  | 55 |
| 6.3. Distribuce a uvádění .....                                      | 60 |
| 6.3.1. Projekce ve vojenských zátiších a kasárnách .....             | 60 |
| 6.3.2. Projekce mimo vojenská zátiší a veřejné projekce .....        | 61 |
| 6.3.3. Úspěchy v zahraničí .....                                     | 63 |
| 7. Jiří Jeníček – Teorie a praxe dokumentárního filmu.....           | 64 |
| 7.1. Životopisná data.....                                           | 64 |
| 7.2. Filmová tvorba Jiřího Jeníčka.....                              | 65 |
| 7.3. Teoretická tvorba Jiřího Jeníčka .....                          | 71 |
| 7.3.1. Jiří Jeníček v kontextu dobové teorie filmu .....             | 79 |
| 8. Závěr .....                                                       | 81 |
| 9. Literatura a prameny .....                                        | 83 |
| 10. Přílohy .....                                                    | 99 |

# 1. Úvod

„První světová válka rozvinula předpoklady  
pro skutečnou logistiku vojenského  
vnímání, kde se zásobování obrázky stane  
ekvivalentem zásobování municí (...)“

Paul Virilio: *Válka & Film*<sup>1</sup>

Propojení státní moci a filmového průmyslu je dobře známý a mnohokrát popsáný jev. V rámci zkoumání dějin kinematografie můžeme sledovat toto propojení jak v totalitních, tak i demokratických státech. Méně obvyklé je využití kinematografie konkrétní politickou institucí, v našem případě Ministerstvem národní obrany (dále jen MNO), jako to bylo v meziválečném Československu.

V zahraničí samozřejmě docházelo k podobným případům také. Nejznámějšími z nich jsou např. GPO Film Unit řízená Johnem Griersonem ve Velké Británii jako příklad mimo armádní instituce. S armádou nebo ministerstvem obrany organizovaných jsou to Canadian Army Film and Photo Unit, Army Film & Photographic Unit z Velké Británie a First Motion Picture Unit v USA. Specifikem československé filmové jednotky pod MNO je, že její vznik byl motivován jinak než u zmíněných zahraničních jednotek. Jako pravděpodobně jediná filmová jednotka řízená ministerstvem obrany na světě byla založena v době míru, nedlouho po vzniku samostatné Československé republiky. Kanadská, britská a americká filmová jednotka vznikla vždy pouze v době druhé světové války a skončila krátce po ní, stejně tak i méně známé příklady armádních filmových jednotek v první světové válce.<sup>2</sup>

Existence samostatné filmové jednotky však v minulosti nebyla jediným způsobem, jak armáda audiovizí využívala. V úvodu kapitoly citovaný Paul Virilio se pak ve své knize

- 
- 1 VIRILIO, Paul. *Válka a film: Logistika vnímání*. 1. vyd. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2007. s. 11. ISBN 9788086818382.  
Viriliova logistika vnímání znamená schopnost maximálního využití audiovizuálních materiálů ke svému prospěchu.
  - 2 Doba trvání filmových jednotek: CFPU 1941 – 1945, AFPU 1942 – 1946, FMPU 1.7.1942 – prosinec 1945.

snaží dohlédnout důsledky spojení audiovize a armády:

„(...) během následujících let nastoupí toto historické období, strategie nukleární hrozby bezpochyby ustoupí strategii hrozby založené na nepřetržitém družicovém sledování nepřátelského území, (...) početní síla armády bude méně důležitá než reflex, *pohled* okamžitě vyvolá *výstřel*. Optická či elektrooptická výhružka, jejímž sloganem nejspíše bude: nepřetržitě mířit a nespouštět z očí znamená vyhrát.“<sup>3</sup>

Tuto vizi je užitečné přijmout už při zkoumání armádního filmu mezi válkami, tedy ještě než vůbec stačila vzniknout ona nukleární hrozba a než jí stačili předčít jiné než bojové technologie. Podobný souboj je vysledovatelný i v meziválečném období v Československu.

Tradice armádního filmu v Československu začíná někdy kolem roku 1919 a trvá s krátkým přerušením až do roku 1999.<sup>4</sup> Dokonce i v období druhé světové války fungovala instituce armádního filmu pod exilovým MNO.<sup>5</sup> Období po roce 1951 je poměrně dobře známé díky publikaci Václava Šmidrkala.<sup>6</sup> Bude se mu také věnovat Alice Lovejoy ve své připravované knize.<sup>7</sup> Oproti zájmu o období po roce 1951 se o období předchozí takřka nikdo zevrubně nezajímal. Důvodů lze jmenovat několik, ale těmi hlavními bude pravděpodobně přítomnost slavných filmařů v instituci Československého armádního filmu v 50. letech<sup>8</sup> a nedostatek archiválií z předchozích období. Autor této práce se bude zabývat výhradně obdobím let 1919 – 1951.

---

3 VIRILIO, cit. 1, s. 12 – 13.

4 Označení „armádní film“ bude v této práci často opakováno v souvislosti s institucí, která produkci filmů pod MNO v dané době obstarávala. Název této instituce se měnil a toto zjednodušení má za cíl větší přehlednost. O změny názvů však nebude čtenář ochuzen.

5 Informace pochází ze vzpomínek Františka Fajtla nebo z úvodních titulků filmu *Cesta domů* (1945). FAJTL, František. Filmování u československých letců ve 2. světové válce. In. *Filmový sborník historický* 3. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1992. s. 227-230. ISBN 8070040238.

6 ŠMIDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: československý armádní film 1951 – 1999*. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 2009, 195 s. ISBN 978-80-206-1022-5.

7 Vydání je podle slov Alice Lovejoy plánováno na druhou polovinu roku 2013.

8 Např.: Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, František Vlácil, Zdeněk Brynych.

## 1.1. Cíl práce

Vzhledem k tomu, že se jedná o jednu z prvních prací na téma armádního filmu před rokem 1951, tak půjde především o práci historiografickou. Autor práce se pokusí jednak popsat instituci armádního filmu mezi světovými válkami, a jednak zdůraznit význam Jiřího Jeníčka pro teorii a praxi dokumentárního filmu v Československu.

Cílem bude jednak přehledně popsat souvislosti vzniku armádního filmu po první světové válce a navrhnout hypotézu související se vznikem armádního filmu. Dále pak bude cílem popsat hlavní institucionální proměny, produkční souvislosti, žánrové směřování tvorby a distribuční mechanismy.

Druhá část práce se bude věnovat tvorbě Jiřího Jeníčka, který byl vedoucím armádního filmu ve 30. letech. Jeho působení u filmu souvisí nejen s dramaturgickým plánem a tvorbou filmů, ale z dnešního hlediska především s počátky teorie dokumentárního filmu. Zařazení Jiřího Jeníčka do této práce dostává smysl teprve při pozorném procházení opoznámkovaných scénářů a korespondence, kdy Jeníček formoval podobu snad každého snímku ve 30. letech, který v armádním filmu vznikl. Tato praxe mu pak umožnila formulovat snad první teorii dokumentárního filmu v Československu.

## 1.2. Literatura a prameny

Jak již autor práce uvedl, tak sekundární literatura k danému tématu takřka neexistuje. Mimo již zmiňované publikace Václava Šmidrkala *Armáda a stříbrné plátno*, kde je období před rokem 1951 věnována jedna strana,<sup>9</sup> byly k tématu vydány ještě dva díly sborníku z konference *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa*, která se věnovala armádnímu filmu.<sup>10</sup> Z tohoto sborníku budou pak pro potřeby této práce důležité především texty Ivana Klimeše, Jany Hádkové, Petra

---

<sup>9</sup> ŠMIDRKAL, cit. 6, s. 21.

<sup>10</sup> KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I.* 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. 84 s. ISBN neuvedeno.

KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa II.* 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. 60 s. ISBN neuvedeno.

Hofmana.<sup>11</sup> Jejich přínos spočívá v přehledu základních pramenů k problematice a otevření témat. Hlavním problémem textů je pak mozaikovitý přístup, který je však pochopitelný vzhledem k prezentaci na konferenci. Autoři se zaměřují pouze na parciální témata a nenabízejí komplexní pohled na armádní film. O komplexní přístup se pokusil Tomáš Lachman ve své diplomové práci *Česká kinematografie proti fašismu 1933 – 1939*.<sup>12</sup> Armádnímu filmu v ní však věnuje jen pár stránek. Dále se tématu věnoval ve své disertační práci Anton Fillo.<sup>13</sup>

O armádním filmu, případně výukovém a instruktážním filmu najdeme zmínky i v přehledových knihách Antonína Navrátila a Jiřího Havelky.<sup>14</sup> Autoři těchto textů však armádní film pouze více či méně správně časově zařazují, aniž by se mu více věnovali.

Sekundární literatura týkající se Jiřího Jeníčka je rovněž velmi omezená. Z významnějších titulů lze uvést brožuru Anny Fárové a bakalářskou diplomovou práci Barbory Kundračkové.<sup>15</sup> Oba tyto texty se omezují pouze na fotografickou tvorbu Jiřího Jeníčka.

Zdrojem pramenů byl především výzkum v archivech. Jmenovitě ve Vojenském historickém archivu v Praze (dále jen VHA), ze kterého pochází archiválie týkající se především instituce, produkčního zázemí a distribučních strategií armádního filmu. Archiválie k armádnímu filmu ve Vojenském historickém ústavu (dále jen VHÚ) jsou

---

11 KLIMEŠ, Ivan. Armáda a film v tisku a kulturních časopisech první republiky, In. KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obráz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I.* 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. s. 12 – 22. ISBN neuvedeno.  
HÁDKOVÁ, Jana. Režisér Jiří Jeníček. In. KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obráz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I.* 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. s. 45 - 55. ISBN neuvedeno.

HOFMAN, Petr. Propagace armády v tvorbě Jiřího Jeníčka. In. KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obráz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I.* 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. s. 56 - 64. ISBN neuvedeno.

Sborník obsahuje i další zajímavé texty, které se věnují tématům estetickým nebo filmově historickým.

12 LACHMAN, Tomáš. *Česká kinematografie proti fašismu*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UK Praha. Praha : Univerzita Karlova, 2000.

13 FILLO, Anton. Armáda a film. Disertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava, Bratislava : Vlastním nákladem, 1999.

Autor práce bohužel neměl možnost do textu nahlédnout. Podle osobní korespondence plánuje Anton Fillo svou disertační práci rozšířit a vydat jako monografii.

14 NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži : 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha : Nakladatelství AMU, 2002. 285 s. ISBN 8073319098.

HAVELKA, Jiří. *Kronika našeho filmu 1898 – 1965*. Praha : Filmový ústav, 1967. 253 s. ISBN neuvedeno.

15 FÁROVÁ, Anna. *Jiří Jeníček*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. 16 s. + 63 s. (fotografie). ISBN neuvedeno.

KUNDRÁČKOVÁ, Barbora. *Jiří Jeníček: Teorie aktualizované fotografie*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova Univerzita, 2009.

shrnuty v textu Petra Hofmana pro časopis *Illuminace*.<sup>16</sup> Audiovizuální prameny týkající se armádního filmu měl autor práce možnost zhlédnout v Národním filmovém archivu (dále jen NFA).

Zvláštní sekci pramenů pak tvoří publikace Jiřího Jeníčka *Krátký film, Vojáci v horách, Fotografie jako zření světa a života a Úvahy o fotografii*.<sup>17</sup> V nich se nacházejí buď fotosky z filmů Jiřího Jeníčka, fotografie z jeho další tvorby nebo teoretické texty Jiřího Jeníčka.

### 1.3. Řazení kapitol

Z důvodu, že téma armádního filmu před rokem 1951 není dobře zmapováno, se autor práce rozhodl pro rozsáhlé vyličení kontextu. Protože se autor práce bude zabývat institucí armádního filmu, produkčním zázemím v armádním filmu a teorií dokumentárního filmu, která vznikla v přímé návaznosti na praxi v armádním filmu, bude potřeba naznačit kontext ve všech těchto oblastech. Kontextová kapitola je rozdělena do tří částí týkajících se společensko-politických událostí, významných textů teorie dokumentárního filmu a dobové filmové dokumentaristické tvorbě. Přestože se nabízí srovnání i s dobovou fotografickou tvorbou, tak autor z hlediska úspornosti téma fotografie zmiňuje jen okrajově, nebo vůbec.

Kontextuální kapitole předchází kapitola metodologická, která naznačí hlavní metodologické a ideové směřování textu. Tato kapitola je koncipována podle profilu této práce a je rozdělena na část filmové historiografie a historie filmových teorií. Tyto dvě oblasti, ačkoliv spolu úzce související, má autor textu za cíl zproblematizovat a vymezit se vůči klasickému chápání historie filmu.

---

16 HOFMAN, Petr. Československá meziválečná kinematografie ve fondech Vojenského historického archivu. In *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 5, 1993, č. 2, s. 93 - 108. ISSN 0862397X.

17 JENÍČEK, Jiří. *Krátký film*. 1. vyd. Praha : Nakladatel Václav Petr, 1940. 31 s. ISBN neuvedeno.  
JENÍČEK, Jiří. *Vojáci v horách*. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1947. nestránkováno. ISBN neuvedeno.  
JENÍČEK, Jiří. *Fotografie jako zření světa a života*. 1. vyd. Praha : Československé filmové nakladatelství, 1947. 283 s. ISBN neuvedeno.  
JENÍČEK, Jiří. *Úvahy o fotografii*. 1. vyd. Praha : Československé filmové nakladatelství, 1947. 301 s. ISBN neuvedeno.  
Mimo tyto knihy publikoval Jiří Jeníček ještě monografii o D. J. Růžičkovi a mnoho článků v periodickém tisku.

Čtvrtá kapitola se věnuje armádnímu filmu samotnému. Je rozdělena na tři části: instituce, produkce a distribuce. V těchto podkapitolách čtenář nalezne výsledek výzkumu v archivu a jeho zařazení do dobového kontextu.

Poslední kapitola se věnuje Jiřímu Jeníčkovi, který byl vůdčí osobností v armádním filmu ve 30. letech. Po krátkém shrnutí životopisných údajů se autor práce věnuje jeho tvorbě v oblasti teorie a praxe filmu. Jeníček je dnes známý především díky své fotografické tvorbě a jeho práce v oblasti filmu je zapomenuta možná právě kvůli angažmá v armádním filmu. Tato práce by měla být důkazem toho, že neprávem.

## **2. Metodologická a ideová východiska výzkumu**

### ***2.1. Metodologická a ideová východiska výzkumu filmové historie***

Autor této práce vychází ze dvou hlavních zdrojů informací. Jsou jimi jednak archiválie a jednak sekundární literatura, která je zdrojem pro zařazení do kontextu. V této kapitole chce autor práce nastínit důležitost vztahu těchto dvou informačních zdrojů vzhledem k tématu, které bylo v minulosti již zkoumáno, ale s nedostatečným důrazem na jeden ze zmíněných zdrojů informací (archivní nebo kontextuální). Toto opomenutí pak může způsobit nepřesné formulování závěrů nebo jako v případě armádního filmu, nepřesné formulování hypotézy vzniku této instituce.

Problematika filmové historiografie pochopitelně souvisí s problematikou historiografie obecně. V tomto metodologickém úvodu se autor práce také pokusí revidovat přístup archeologicko-mediální a navrhnout využít přístupu ovlivněného filosofie vědy. Takový přístup nebude vědecký v pravém slova smyslu, protože autor práce se na základě poznatků přírodních věd domnívá, že historie nikdy nemůže být vědou. Argumentace podporující toto tvrzení bude následovat níže a bude se zakládat na poznatcích filosofie vědy.

#### ***2.1.1. Filmová historiografie***

Filmová historiografie překonala období velkých dějin novým historismem (respektive novou filmovou historií), který se snažil historické události sledovat v kontextu dalších oborů. Jména velkých tvůrců nahradily tabulky a statistiky a filmová historie se přestala podobat beletrii a přiblížila se akademické disciplíně. Veškeré hlavní vlivy přišly z oblasti obecné historiografie a jejich stručný přehled nabízí Petr Szczepanik v úvodu k antologii *Nová filmová historie*.<sup>18</sup> Důležitými prvky bylo nahrazení linearity (ve smyslu kauzality)

---

18 SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a*

diskontinuitou a osobními dějinami, problematizace počátku dějin filmu a narušení nástupnictví jednotlivých tvůrců. Právě Szczepanik však ve svém úvodu přisuzuje nové filmové historii několikrát atribut vědeckosti, který autor této práce vidí přinejmenším jako nepřesný.<sup>19</sup>

Velkým posunem nové filmové historie byl odklon od samotných audiovizuálních textů k archivním pramenům. Zajímavou alternativu nabízel Barry Salt ve své kvantitativní analýze, která bohužel tvoří menšinovou oblast výzkumu filmových badatelů. Mýty byly nahrazovány fakty a subjektivní objektivním. Tyto změny umožnily odmítnutí dějin filmu velkých tvůrců a budování dějin filmu nejen estetických, ale i technologických, ekonomických a společensko-politických změn.

Právě důraz na evidenci pravděpodobně dává dojem existence filmové vědy, ale toto označení nás pouze utvrzuje v omylu, který nemůžeme překonat. Vysoká pravděpodobnost, že historiografie nikdy nemůže být vědou, však neznamena, že nemůže být užitečná. Právě povaha a ideová východiska historiografického bádání jsou tím, co do velké míry stále ovlivňuje společnost. Nelze se tedy v momentě vyhodnocení pramenů a jejich historického zařazení řídit pouhým předpokladem návaznosti, ale je nutné prameny zařazovat s ohledem na dobový kontext. V případě armádního filmu tento postup vedl k předpokladu nástupnictví legionářského filmu za první světové války a armádního filmu ve dvacátých a třicátých letech. Jak se však ukáže, tak toto nástupnictví je s největší pravděpodobností pouze iluzorní.

### **2.1.2. Filosofie vědy a historiografie**

Problém vztahu historie a vědy se netýká pouze narativismu v historii, ale i historie založené na archivním výzkumu a exaktní práci s prameny.<sup>20</sup> Narativismus lze odmítnout z podobných důvodů, jako lze odmítnout další, na postmodernistické filosofii založené směry lidské činnosti. Jean – Francois Lyotard se v postulování konce metanarací zmýlil,<sup>21</sup>

---

*audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Herrmann & synové, 2004. s. 11. ISBN 80-239-4107-0 (v knize neuvedeno).

19 SZCZEPANIK, cit. 18. s. 13.

SZCZEPANIK, cit. 18. s. 17.

20 Narativismus se týká spíše historie umění než klasické historie, ze které vzešel.

21 LYOTARD, Jean – Francois. Postmoderní situace. In. *O postmodernismu*. 1. vyd. Praha : Filosofie, 1993.

stejně jako se Hayden White zmýlil v důrazu na invenčnost a interpretaci v procesu reprezentace historie.<sup>22</sup>

Případ historiografie, která vyjadřuje mnohem větší respekt k pramenům, než narativismus, je komplikovanější. Historiografie postavená na evidenci už nám sděluje o minulosti věrohodné údaje a nikoliv pouze příběhy. Kdybychom respektovali, že historik se neliší od spisovatele, tak by byla ztracena i zmíněná užitečnost historie. Disponování evidencí a respekt ke konzistenci však stále nečiní z historie vědeckou disciplínu.

V kritice historie jako vědy lze vycházet ze dvou hlavních pozic. Jednou je tradice filosofie vědy, především pak práce Karla Raimunda Poppera a Imre Lakatose. Druhým zdrojem kritiky je text filosofa přírodních věd Alexe Rosenberga.

Karl Raimund Popper a Imre Lakatos v návaznosti na novopozitivismus ve filosofii dvacátých let 20. století postulovali požadavky na vědecké teorie. Karl Raimund Popper se pak zaměřil především na princip falzifikace.<sup>23</sup> Ta měla nahradit verifikaci, která byla pro vědu nedostatečná. Hypotéza se stává vědeckou teprve tehdy, když je falzifikovatelná a nikoliv v momentě, kdy se jí podaří prokázat. Teprve v momentě, kdy je hypotéza každou další evidenci potvrzována (tzv. koroborována) i přes nebezpečí její falzifikace, stává se vědeckou teorií. Dalším principem vědeckých teorií, který Popper ve stejné knize navrhuje, ale ještě přímo jej nepojmenovává, je predikce.

Imre Lakatos v textu *Science and pseudoscience* popisuje rozdílnost teorií, které jsou schopné predikce (vědeckých) a teorií, které predikce schopné nejsou (pseudovědeckých, nevědeckých). Lakatos jako příklad nevědecké teorie uvádí marxismus, zatímco Popper tradičně pracuje s příkladem psychoanalýzy. Predikce je pro Lakatose shodná s užitečností a teorie, která není schopná predikovat, není ani užitečná. Zde se Lakatos v případě historiografie mýlí, protože ta, ačkoliv není schopná predikovat, je užitečná.

Jak problematika falzifikace, tak problematika predikce souvisejí s dřívějším spisem Karla Raimunda Poppera *Bída historicismu*.<sup>24</sup> Historicismus je přístup k dějinám, který se snaží hledat dějinné souvislosti a na základě jejich zobecnění predikovat lepší stav

---

206 s. ISBN 80-7007-047-1.

22 WHITE, Hayden. *Metahistorie: historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. 1. vyd. Brno : Host, 2011. 608 s. ISBN 978-80-7294-376-0.

23 POPPER, Karl Raimund. *Logika vědeckého zkoumání*. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 1997. s. 3 - 28. ISBN 80-86005-45-3.

24 POPPER, Karl Raimund. *Bída historicismu*. 2. vyd. Praha : Oikoymenth, 2000. 134 s. ISBN 8086005801.

věcí (např. společenské uspořádání).<sup>25</sup> Je známý především v souvislosti s Popperovou analýzou politické filosofie Platóna v *Otevřené společnosti*.<sup>26</sup> A v *Otevřené společnosti* se také píše, že „historie je interpretace bez nároku na vědecké poznání“.<sup>27</sup> Podle Poppera historiografie nebyla vědou, a tudíž nebyla schopná predikce. Historiografie, která měla ambice predikovat, byla zase omylná a Popperovo tvrzení podpořila.

Důvody nemožnosti predikce nám pomůže odhalit Alex Rosenberg.<sup>28</sup> Ten ve své nihilistické knize postupně boří mýty spojené s humanitními obory a na základě poznatků fyziky, chemie a biologie se snaží napravovat chyby humanitních badatelů. V kapitole spojené s historií se jeho argumentace opírá o problematiku neexistence svobody vůle, neexistence teleologie a nemožnosti poučení se z historie. V parafrázi na Gorgiu bychom mohli Rosenberga shrnout následovně: Lidé nemají svobodnou vůli a nemůžou dějiny ovlivňovat. I kdyby je mohli ovlivnit, tak se z nich nedokážou poučit. I kdyby se z nich dokázali poučit, tak dějiny nikam nesměřují a neopakují se a poučení by bylo zbytečné.

Rosenberg několik desítek let po Popperovi došel ke stejným závěrům s tím rozdílem, že měl k dispozici aktualizované poznatky přírodních věd a byl schopen argumentace na přesnější než pouze analyticko-filosofické úrovni.

### ***2.1.3. Historiografie jako obrana proti dezinterpretaci***

Historiografie tedy není vědou a pravděpodobně se vědou ani nestane. Ačkoliv byla její užitečnost nepřímo zpochybněna Lakatosem, tak v jiném smyslu užitečná být může. Ona užitečnost souvisí s citací Poppera, kde vidí historii jako interpretaci. Je potřeba ještě doplnit, že historie je interpretace, která se nesmí vzdát požadavku objektivitu. Hovořit o historiografii jako o druhu fikce by devalvovalo její význam. Jedině objektivní historie může zabránit zastáncům historicismu ovlivňovat společnost.

Filmově historický výzkum není vědecký. Nikdy (minimálně v nejbližších letech) nebude vědecký, protože nebude schopný predikovat budoucí stav kinematografie.

---

25 Jako příklad Popper uvádí marxismus nebo národní socialismus.

26 POPPER, Karl Raimund. *Otevřená společnost a její nepřátelé. I, Platónovo zařikávání*. 2. vyd. Praha : Oikoymenth, 2011. 391 s. ISBN 978-80-7298-272-1.

27 POPPER, cit. 26, s. 156

28 ROSENBERG, Alexander. *The Atheist's Guide to Reality: Enjoying Life without Illusions*. 1. vyd. New York City : W. W. Norton & Company, 2012. 368 s. ISBN 978-0393344110.

Historikové však dostávají více prostoru k interpretacím, a interpretace jsou nezbytné v procesu reprezentace historie. Jedná se ale jen o interpretace, které respektují prameny a jejich konzistenci. Tedy poznatky nové filmové historie autor této práce neodmítá. Bude se jimi řídit, ale nikoliv z důvodu nároků na uznání práce jako vědecké, ale z důvodů, že nabízejí doposud nejlepší způsob využití pramenů, a tyto prameny musí být následně interpretovány v intencích filmových teorií.

V případě armádního filmu pak tato obrana vůči dezinterpretaci pomůže při novém nahlížení na archiválie, na jejichž základě se autor práce pokusí o alternativní hypotézu vzniku armádního filmu. V momentě, kdy jsme se otevřeně vzdali nárokům vědeckosti, protože jsou v této oblasti bádání nedosažitelné, tak se nám otevírá větší prostor pro interpretaci. Pouhé sledování archiválií a snaha o nalezení konsekvenčních vztahů vedly badatele v minulosti k nesprávnému historickému zařazení armádního filmu a k formulování nesprávné hypotézy.<sup>29</sup> Postup, který se nedrží archiválií ve striktně konsekvenčním smyslu a nedává jim větší význam než pochopení dobového kontextu, nám pomůže odkrýt alternativní hypotézu. Ta bude rovněž pevně stát na archivních pramenech, ale zároveň bude vystavěna s větším respektem ke kontextualizaci.

---

29 Tradiční hypotézy a nová hypotéza budou uvedeny v kapitole 6.1.3. Hypotéza vzniku armádního filmu.

## 2.2. Úvaha o dějinách filmových teorií

Aplikace filmových teorií a výzkum jejich dějin jsou kupodivu dvě odlišné věci. Poznatky filmových teorií jsou snad jen minimálně aplikovány na přehledy jejich dějin, a proto vznikají většinou paradigmaticky orientované souhrny.<sup>30</sup> Francesco Casetti, autor jednoho z takových přehledů, na to upozorňuje a jednoznačně v úvodu knihy *Filmové teorie 1945 - 1990* píše, že kontextuální pojetí a hledání souvislostí nejen s humanitními obory, ale i přírodními vědami a dalšími lidskými činnostmi je pro výzkum dějin filmových teorií nutný.<sup>31</sup> Sám se však věnuje pouze dialogu představitelů jednotlivých diskurzů filmových teorií nebo dialogu mezi teoretickými diskurzy.<sup>32</sup> Taková práce, ačkoliv nesmírně důležitá, dává prostor k zamyšlení se nad smyslem výzkumu filmových teorií obecně. Jako hlavní inspirační zdroj by nám měly sloužit dějiny filosofie. Ty nacházíme v omezené míře již u Platóna, nebo systematičtěji u Aristotela, kdy se autoři začínají odkazovat na své filosofické předchůdce. Právě dějiny filosofie své členění neorientují primárně vzhledem k událostem ve filosofii samotné, ale respektují členění vycházející z širších společensko-politických proměn světa. Dialog v rámci období je pak zachován a podobně jako u Casettiho jej lze číst jak synchronním, tak diachronním způsobem.

V případě armádního filmu se pak problematika dějin filmových teorií týká především Jiřího Jeníčka a jeho teoretických textů z 30. a 40. let. Jeníčkovy teoretické poznatky lze chápat jednak v tradičních paradigmatech dějin filmových teorií, nebo je lze, jak se autor práce pokusí dokázat v kapitole 7.3.1. Jiří Jeníček v kontextu dobové teorie filmu, zasadit do širších souvislostí. Druhá varianta se zdá být minimálně produktivnější.

---

30 ARISTARCO, Guido. *Dějiny filmových teorií*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1968. 363 s. ISBN neuvedeno.  
Casetti, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství AMU, 2008. 406 s. ISBN 9788073311438.  
STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. 1. vyd. Malden, Massachusetts : Blackwell Publishing, 2005. 381 s. 063120654X.

31 Casetti, cit. 30, s. 15.

32 Casetti, cit. 30, s. 16.

### 2.2.1. Vztah teorie a historie filmu

Filmová historiografie, podobně jako jakákoliv jiná historiografie, není možná bez teorie. Snad žádný obor si nelze představit bez teorie, která by formovala bádání v daném oboru. Právě formulací teorie a jejím respektováním a revidováním se z nadšenců-amatérů stávají profesionálové. Je proto zajímavé, že filmová studia přistupují k výzkumu filmových teorií z jiných ideových pozic než k původnímu objektu svého oboru. Teorie, která formuje směr bádání, jakoby nemohla určit směr bádání sebe samé. Badatelé v oblasti dějin filmových teorií se inspiroují paradigmatickým přístupem Thomase Kuhna v jeho *Struktuře vědeckých revolucí*.<sup>33</sup> Explicitně to vyjadřuje Francesco Casetti právě ve svých *Filmových teoriích 1945 – 1990*.<sup>34</sup> Paradigmatický přístup, který lze chápat v silnějším smyslu (náhlé vědecké revoluce v návaznosti na konkrétní objev), nebo slabším smyslu (kumulativní vývoj v rámci paradigmatu přerušeny náhlým nástupem dalšího paradigmatu), se v oblasti filosofie vědy příliš neuchytil a ani u Kuhna není náklonost k paradigmátům jednoznačná. Zdá se, že kumulativní pojetí vědy je bližší realitě než postulování vědeckých revolucí.

Právě pojetí vědeckých revolucí, náhlých změn paradigmat, nepříjemně připomíná klasické pojetí filmové historie, kde velcí tvůrci definitivně měnili směřování kinematografie. Takové pojetí dějin filmu mělo svůj jasný začátek a směřovalo k realismu filmového obrazu náhlým nástupem zvuku následovaným barevným obrazem. Tento přístup filmová historiografie dnes odmítá, ale v případě dějin filmových teorií jej uplatňuje.

Alternativu částečně nabízí Jaroslav Anděl a Petr Szczepanik v antologii *Stále kinema*.<sup>35</sup> Jejich pojetí není čistě paradigmatické, ale ani přímo neodpovídá změnám ve společensko-politických dějinách. Diskurzy, které reflektují, lze rozdělit na tři okruhy. První se týká paradigmatických zlomů v prostředí filmu samotného (kapitoly 1, 2, 4 a 5). Druhý okruh diskurzů se týká politických a ideologických vlivů (kapitola 3) a třetí okruh diskurzů sleduje vlivy mimo filmových oborů na teorii filmu (kapitola 6 a 7). Toto pojetí se blíží Casettim navrhovanému širokému pojetí filmové teorie v kontextu všech humanitně

---

33 KUHN, Thomas Samuel. *Struktura vědeckých revolucí*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1997. 206 s. ISBN 8086005542.

34 CASETTI, cit. 30, s. 12.

35 SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. 1. vyd. Praha : NFA, 2008. 430 s. ISBN 9788070041369.

badatelských, přírodovědných, technologických a politických proměn.

### **2.2.2. Místo teorie v dějinách**

Problém paradigmatického pojetí a důvod proč toto pojetí bylo kritizováno v jiných oborech, je i v zařazování opomenutých jedinců, kteří se pohybovali mezi více paradigmaty, aniž by je překonaly. Jiří Jeníček byl právě takovým teoretikem, který se k úvahám o filmu dostal díky úvahám o fotografii. Kvůli angažmá v armádním filmu byl nucen uvažovat o němém filmu prakticky a teoreticky i koncem 30. let. Konečně se zapojil i do úvah o dokumentárním filmu a realismu. Na tomto příkladu lze sledovat nepřesnost paradigmat i členění na základě technologických objevů. Jiří Jeníček pravděpodobně nebyl geniální teoretik, který měl přesah do více diskurzů nebo paradigmat filmové teorie. Pouze okolnosti mu umožnili teoretizovat ve více oblastech než jedné.

Casetti uvažuje nad teoriemi minulosti a současnosti v textu *Teorie, Post-teorie, Neo-teorie: Proměny diskurzů, proměny předmětů*.<sup>36</sup> Smysl teorie vidí v porozumění jejímu objektu (v tomto případě filmu) a toto porozumění může vznikat na základě porovnání s diskurzy, např.: přírodních věd, literární teorií nebo s praktickým používáním pojmů (common sense).<sup>37</sup> Úvahy nad kontextem, ve kterých vidíme teorie filmu, nás vracejí ke srovnání s dějinami filosofie nebo s dějinami filmu. Sám Casetti upozorňuje na sledování filmu v kontextu obecných dějin, ale již tento poznatek neuplatňuje na dějiny filmových teorií.<sup>38</sup> Teorie stále vidí jako koncepce stojící mimo realitu, které si badatel vybírá a které mu pomáhají rozumět celku nebo jeho fragmentům. Je ale důležité si uvědomit, že teorie nestojí mimo realitu více než film samotný, a tudíž v jejich proměnách dochází k podobným procesům. Procesům, které lze sledovat pouze v kontextu dalších oborů. Jako skupinu teorií, které postupují od fragmentů a jejich konzistence k celku, uvádí Casetti teorie ovlivněné analytickou filosofií.<sup>39</sup>

Postup od fragmentů k celku připomíná Quinovu síť přesvědčení, která je základem

---

36 CASETTI, cit. 30, s. 363 – 372.

37 CASETTI, cit. 30, s. 363.

38 CASETTI, cit. 30, s. 367.

39 CASETTI, cit. 30, s. 369 – 370.

každého poznání světa, tedy i vědeckého.<sup>40</sup> Princip této sítě spočívá v postupném zobecňování výroků o světě. V přímém vztahu se smyslovou zkušeností jsou tzv. pozorovací věty. Ze skupiny pozorovacích vět lze vyvodit obecnější pozorovací kategorikály a jejich dalším zobecňováním docházíme k větám obecným a k ústřední teorii našeho přesvědčení, která naše poznání formuje. V aplikaci na filmové teorie pak není důvod se vzdávat poznatků uplatňovaných při zkoumání dějin filmu, když chceme zkoumat dějiny teorií. Stejná teorie může dobře posloužit oběma výzkumům. Tyto výzkumy pak vždy začínají u elementárních poznatků, které se dále zobecňují. V případě filmu u pramenů a dobovém kontextu. Pokud jsou spolu konzistentní, tak badatel dospívá k jejich zobecnění a možnosti relevantně interpretovat.

Vzhledem k předchozím řádkům je jasné, že autor této práce také tíhne k analyticko-filosofickému stylu myšlení, a to předznamenává další kapitolu. Ta se bude věnovat dobovému kontextu, tedy oněm fragmentům, jejichž konfrontace s archivními prameny pomůže k přesnější interpretaci historické reprezentace armádního filmu před rokem 1951.

---

40 Quine se o síti přesvědčení zmiňuje již ve *Dvou dogmatech empirismu*. Detailně se jí věnuje pak v knize *Od stimulu k vědě*.

QUINE, Willard Van Orman. Dvě dogmata empirismu. In PEREGRIN, Jaroslav, SOUSEDÍK, Stanislav (eds.). *Co je analytický výrok?*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1995. s. 79 - 99. ISBN neuvedeno.

QUINE, Willard Van Orman. *Od stimulu k vědě*. 1. vyd. Praha : Filosofia, 2002. 151 s. ISBN 8070071575.

Willard Van Orman Quine (1908 – 2000) byl americký logik a filosof, jehož esej *Dvě dogmata empirismu* stál na rozhraní analytické a postanalytické teorie.

### 3. Společensko-politický kontext

#### 3.1. Politická situace po 1. světové válce

Pokud chceme pochopit meziválečnou situaci ve střední Evropě, je nutné se podívat na vývoj událostí v Rakousku-Uhersku od roku 1867. Toto datum volí jako zlomové i Zdeněk Kárník v *Malých dějinách Československa*, protože právě v tomto roce došlo k rakousko-uherskému vyrovnání.<sup>41</sup> To dávalo jistou naději i Čechům, kteří jako národ v druhé polovině 19. století procházeli významným vzestupem. Ačkoliv se plán některých českých politiků, a to dualismus Rakouska-Uherska-Česka, nikdy nenaplnil, tak dosáhli alespoň jisté formy subdualismu v rámci Předlitavska. Zlepšující se situace českého národa se však krátce před válkou začala měnit. Režim Rakouska-Uherska se začal měnit v absolutismus a výdobytky demokracie začaly ztrácet svou váhu. Armáda Rakouska-Uherska chtěla pro upevnění moci rychlou, demonstrativní válku se Srbskem a atentátem na následníka trůnu získala i záminku.<sup>42</sup> Tento konflikt se však rychle rozšířil do celého světa.

Čeští politici, kteří se do roku 1914 projevovali jako opoziční, ale nikoliv protirakouští (např. Tomáš Garrigue Masaryk), svůj postoj začali měnit až během roku 1915, kdy zaznamenal jeden z vrcholů spor, který předznamenal národnostní spory v Československu 30. let. Nejprve roku 1915 došlo k zatýkání velkého množství českých politiků včetně Karla Kramáře.<sup>43</sup> V tu dobu už významně sílila touha německé menšiny na českém území získat větší význam v rámci Rakouska-Uherska. Dosažení tohoto nebylo možné kvůli přehrazení prostoru mezi Sudety a Rakouskem oblastmi, kde měli převahu Češi. Vznikla tak myšlenka vytvořit z Rakouska-Uherska satelit Německého císařství. V takovém státě by se České země stali oficiálně německo-českou oblastí a národ Čechů by po významném nárůstu důležitosti za posledních 40 let ztratil statut národu, ale byl by považován za pouhý kmen.<sup>44</sup>

Na základě těchto událostí dne 14. 11. 1915 vyhlásil Tomáš Garrigue Masaryk

---

41 KÁRNÍK, Zdeněk. *Malé dějiny československé (1867 – 1939)*. 1. vyd. Praha : Dokořán, 2008. 502 s. ISBN 9788073631468.

42 Tamtéž, s. 23 – 24.

43 Tamtéž, s. 28.

44 Tamtéž, s. 27.

záměr usilovat o vytvoření samostatného Československého státu.<sup>45</sup> Tomuto návrhu nejprve nebyli nakloněni zdaleka všichni čeští politici. Obávali se reálné možnosti vítězství Německa a Rakousko-Uherska ve válce, a záměr Masaryka by v tom případě mohl znamenat další oslabení Čechů. Oslabujícím prvkem pro záměr vybudování Československého státu bylo také spojení se Slovenskem. Ačkoliv jazykově podobné, tak hospodářsky, politicky i jinak velmi vzdálené země svým spojením nepůsobily důvěryhodně a nikdo vlastně netušil, co toto soustátí představuje. Slováci navíc od zlomového roku 1867 prožívali naprosto odlišné tendence, co se jejich národu týče. Na Slovensku postupně zanikly všechny slovenské školy a zůstali jen maďarské, slovenský nebyl ani kapitál, ani hospodářství a slovenská inteligence byla vyčíslitelná v řádu stovek.<sup>46</sup> Jejich vliv tedy rozhodně nebyl v Zálitavsku takový, jako český v Předlitavsku.

Jak německý tlak na východ, především na Čechy, tak maďarská nadvláda na Slovensku předznamenali hlavní obavy českých politiků na mezinárodní úrovni začátku 20. let a 30. let.

### **3.2. Malá dohoda**

Obavy z pohlcení Československa z jedné strany Německem a z druhé Maďarským vedly k vstupu do tzv. Malé dohody.<sup>47</sup> Tento bezpečnostní systém měl zajistit menším národům vliv v Evropě, která byla rozdělena mezi mocnosti. To se podařilo a Malá dohoda, která ve spojení Československo, Rumunsko<sup>48</sup> a Jugoslávie (dříve Království Srbů, Chorvatů a Slovinců) měla ve 30. letech takřka 50 milionů obyvatel, byla podporována Velkou Británií a Francií.<sup>49</sup> Původně hanlivě zamýšlené označení „malá“ bylo postupně chápáno zcela

---

45 Tamtéž, s. 29.

46 Tamtéž, s. 30 – 31.

47 Tamtéž, s. 138.

48 S pomocí Rumunska mohl český Národní výbor počítat už při událostech mezi 28. - 30. říjnem roku 1918, kdy hrozilo, že pražské velitelství rakouské armády zaútočí na sídlo Národního výboru. Rumunští vojáci byli v těchto dnech po boku českých vojáků připraveni čelit útoku, ke kterému nakonec nedošlo. PEROUTKA, Ferdinand. *Budování státu: československá politika v letech popřevratových 1. Rok 1918*. 1. vyd. Praha : Fr. Borový, 1933. s. 137 – 142.

49 Zajímavé je, že smlouvu na ochranu proti Německu nabídla Československu Francie. Smlouva byla podepsána v roce 1924. V té době však již několik let v čele Československé armády působili francouzští vojenští poradci.

ŠRÁMEK, Pavel. *Politická situace v Evropě 1918 – 1938 a ČSR* [online]. Československá armáda [citováno 15.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://armada.vojenstvi.cz/predvalecna/studie/5.htm>>.

seriozně.<sup>50</sup>

Vývoj významu Malé dohody shrnuje jednou větou Jan B. Uhlíř, který proměnu vidí především v proměně z politicko-ekonomického spojení na ekonomicko-politické, přičemž první slovo označuje prioritní působnost vztahů.<sup>51</sup> Tento vývoj byl fatální pro Československo vzhledem k událostem ze září 1938. Německo vidělo Československo jako překážku a tak začalo zvyšovat svůj ekonomický vliv v Rumunsku a Jugoslávii. To vedlo k tomu, že v letech 1936 – 1938 zdvojnásobilo, až ztrojnásobilo vývoz a dovoz s Jugoslávií a Rumunskem oproti Československu. To vedlo k faktickému konci Malé dohody z hlediska politického, ale nikoliv oficiálního.<sup>52</sup> Jako primárně ekonomická byla totiž stále pro jednotlivé země výhodná.

### **3.3. Československá armáda a ministerstvo národní obrany**

Československá armáda se hned krátce po svém vzniku musela potýkat se dvěma hlavními problémy. Jednak šlo o problémy vnitřní, bylo totiž nutné sloučit vojáky působící v legiích a bývalé rakouské vojáky.<sup>53</sup> Druhý problém byl v nedůvěře v instituci armády ze strany občanů a některých politiků Československa.<sup>54</sup> Ti viděli v přehlídkách a uniformách spíše pozůstatky režimu Rakouska-Uherska, než prostředek k udržení čerstvě nabyté nezávislosti.<sup>55</sup> Problém s nedůvěrou, za který mohla absence tradice samostatné armády, pomáhal řešit i tehdejší prezident. Tomáš Garrigue Masaryk byl jedním z hlavních podporovatelů československé armády po roce 1918.<sup>56</sup> Jak později uvidíme, tak se nejen pasivně, ale i aktivně zapojoval do činnosti armádního filmu.

---

50 Smlouvy byly podepsány v letech 1920 – 1921.

Tamtéž.

51 UHLÍŘ, Jan B. Nerovný zápas – Berlín a rozklad Malé dohody. *Historický obzor: časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie* 11, 2000, č. 3-4, s. 90. ISSN 12106097.

52 Detailně k tématu viz. JANČÍK, Drahomír. *Třetí říše a rozpad Malé dohody - Hospodářství a diplomacie v Podunají v letech 1936-1939*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1999. 270 s. ISBN 9788071847007.

53 KÁRNÍK, cit. 41, s. 135 – 136.

54 Sociální demokraté v roce 1918 dokonce navrhovali, aby se žádná československá armáda nebudovala. Domnívali se, že systém milic a minimálního důstojnictva by pro malou zemi stačil. Ferdinand Peroutka tyto extrémně pacifistické a antimilitaristické tendence hodnotí negativně s ohledem na to, že propagátoři milic počítali s tím, že se o samostatnost Československa postarají vojáci Dohody, tedy Angličané a Francouzi. Důležitost armády se naštěstí prokázala záhy, když se Maďaři pokoušeli o znovuzískání slovenské části republiky.

55 KÁRNÍK, cit. 41, s. 139.

56 KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl 1, Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. 1. vyd. Praha : Libri, 2000. s. 163. ISBN 8072770276.

Pro srovnání se situací ve Velké Británii, Richard Dawkins ve své knize *Boží blud*, která se věnuje mimo jiné morálce, popisuje samozřejmost vztahu morálky a vojenské služby za první světové války:

„(...) V první světové válce dávaly ženy mladým mužům, kteří na sobě neměli uniformu, jako symbol zbabělosti bílá pírká. Lidé pohrdali pacifisty, a to i z nepřátelské země, protože vlastenectví se považovalo za nezpochybnitelnou ctnost. Těžko si představit něco absolutněji platného než „dobro a zlo“ u profesionálního vojáka bojujícího za svou vlast, který zabije kohokoli, koho by politikové v budoucnu mohli označit za nepřítele. (...)“<sup>57</sup>

Správnost Masarykovy podpory se ukázala v průběhu dalších let, kdy díky kontrašpionáži Malé dohody byla zjištěna protičeskoslovenská aktivita např. v Maďarsku.<sup>58</sup> Za definitivní obecné uznání důležitosti armády lze považovat schválení rozhodnutí o obraně státu z let 1933 a 1934, které počítalo i s vybudováním rozsáhlé sítě opevnění.<sup>59</sup> Tyto roky budou zásadní i pro armádní film, jak ukáže kapitola 6. Československá armáda a film.

Právě v návaznosti na protičeské aktivity v Maďarsku bylo ustanoveno propagandistické 5. oddělení pod MNO. Toto oddělení se mělo specializovat na propagandu mimo ČSR. To nebylo v oblasti propagandy nic neobvyklého, protože např. německá propaganda byla za první světové války cílena právě do zahraničí.<sup>60</sup> Inspiraci pak československé MNO čerpalo u Velké Británie a Srbska. Konkrétní zacílení propagandy bylo na civilní obyvatelstvo.<sup>61</sup> Tyto propagační snahy představují jednoznačně důsledek spolupráce zemí Malé dohody za podpory velkých západních demokracií.

---

57 DAWKINS, Richard. *Boží blud: přináší náboženství útěchu, nebo bolest?*. 1. vyd. Praha : Academia, 2009. citováno z elektronické verze knihy z s. 174. ISBN 9788020016980.

Takovou náladu se snaží ve vztahu k československým legionářům vzbudit i film *Za Českosloveský stát*, který vznikl na objednávku prezidenta Masaryka v roce 1925.

58 Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2469 (karton 35).

59 KÁRNÍK, cit. 41, s. 139.

60 ROTHER, Rainer. Learning from the Enemy: German Film Propaganda in World War I. In ELSAESSER, Thomas (ed.). *A Second Life: German Cinema's First Decades*. 1. vyd. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996. s. 185 – 191. ISBN 9053561722.

61 Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2467, 2468 (karton 35).

### **3.4. Prozatímní státní zřízení ČSR**

Po přibližně dvaceti letech existence samostatného Československa se v plné síle projevíly nevyřešené národnostní problémy z období kolem roku 1915. Československo bylo de facto pohlceno Německem. Po emigraci se českoslovenští politici v čele s Edvardem Benešem rozhodli zachovat existenci Československa z hlediska mezinárodního práva. Stalo se tak v přímé návaznosti na události let 1938 a 1939, především na Mnichovskou dohodu, obsazení Československa wehrmachtem a vznik samostatného Slovenska. Jejich předpoklad vycházel z teorie legální kontinuity, která měla pomoci zachovat nepřerušnou existenci prvorepublikového Československa. Dalším krokem pro zachování kontinuity bylo vytvoření exilové vlády, která byla složena ze státních zaměstnanců a armádních důstojníků. V rámci této exilové vlády měla v Londýně vzniknout i vojenská kancelář a propagační kancelář.

Politici angažovaní v Prozatímním státním zřízení ČSR, respektive exilové vládě v Londýně, se museli potýkat s nutností prosazování zájmů Československa ve třech hlavních oblastech. Jednak museli prosadit sami sebe jako jedinou exilovou vládu ČSR (nebezpečná alternativa byla vytvářena v Paříži), jednak neplatnost Mnichovské dohody a obnovení hranic, a jednak trvající stav soustátí Česka a Slovenska.<sup>62</sup> Dá se předpokládat, že podobné výzvy stáli i před exilovým armádním filmem, který prokazatelně za války existoval a produkoval filmy.<sup>63</sup>

---

62 KUKLÍK, Jan. The Recognition of Czechoslovak Government in Exile and Its International Status 1939-1942. *Prague Papers on the History of International Relations 1*, 1997, s. 173 - 175. Dostupné z WWW: <<http://usd.ff.cuni.cz/?q=system/files/kuklik.pdf>>.

63 Viz. kapitola 6.1.5. Armádní film v exilu.

## 4. Dobová dokumentaristická tvorba ve službách státu

Tvorbu armádního filmu v období let 1919 – 1939 lze historicky zařadit do několika skupin. Jednalo se samozřejmě o filmy dokumentární, hrané, propagační, výcvikové nebo filmy památeční. Abychom mohli správně charakterizovat filmy vzniklé v rámci československého MNO, tak je musíme sledovat v celosvětovém a multižánrovém kontextu.

Armádní film vzniká v období přelomu 10. a 20. let, kdy se mění chápání filmu z hlediska výchovného. Jestliže v nultých, a především desátých letech byl film propagován pomocí zavedených institucí (divadlo, opera, církev...), tak se v případě armádního filmu dostáváme do opačné situace, tedy že film pomáhá k propagaci nově vzniklé instituce armády a v širším smyslu Československé republiky.<sup>64</sup>

Ministerstvo školství oficiálně uznalo film jako vzdělávací pomůcku až v roce 1936, neoficiálně byl však využíván i předtím.<sup>65</sup> MNO oproti tomu film využívalo ke vzdělávání vojáků již ve 20. letech.<sup>66</sup> Výchovná role filmu byla však pro MNO až sekundární, jak se autor práce pokusí prokázat v kapitole 6. Československá armáda a film. Pro pochopení toho, jakou roli hrál film v rámci MNO, je potřeba se podívat po alternativách k této instituci v Československu i v zahraničí.

Pojem alternativy k československému armádnímu filmu lze chápat ve více významech. Pro potřeby tohoto textu jej lze vymezit jako ten druh instituce, která je provozovaná státem a podílí se přímo na produkci filmového díla. Takové alternativy nacházíme ve světě např. v podobě filmových útvarů zakládaných v době války nebo i v Československu v rámci jiných ministerstev.

---

64 Tato souvislost autora práce napadla při čtení disertační práce Lucie Česálkové. ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Film před tabulí : idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. 1. vyd. Praha : Národohospodářský ústav Josefa Hlávky, 2010. s. 12. ISBN 978-80-86729-57-2.

65 Tamtéž, s. 11.

66 Ideálním příkladem vzdělávacího, respektive výcvikového nebo instruktážního filmu je *Telefon* (1928), který ve dvou dílech seznamuje vojáky nejprve s teorií a praxí instalace a používání polního telefonu. Vzdělávací filmy v MNO vznikaly samozřejmě i před rokem 1928.

#### 4.1. Válečný zpravodajský film

Počátky propojení armády a filmu lze hledat již za první světové války. Zmínky o vojenských zpravodajských štábech nalézáme např. u Bély Balázse nebo u Paula Virilia.<sup>67</sup> Ti zmiňují vojenské kameramany ve francouzské armádě a Balázs se odkazuje na jeden konkrétní stříhový film *Pour la paix du monde*. Filmu jako prostředku propagace a výcviku využívali v průběhu první světové války i Velká Británie a USA. V jejich případě se však jednalo spíše o zakázky pro soukromé producenty. Příkladem toho může být Charles Urban ve Velké Británii.<sup>68</sup>

Armádní film v Německu za první světové války by bylo možné rozdělit do dvou období. Před rokem 1916 se na tvorbě armádních filmů podíleli civilní výrobci podobně jako ve Velké Británii a USA (např. Oskar Messter). Druhé období začíná dnem 8. srpna 1916, kdy byla založena Vojenská filmová a fotografická jednotka, která měla za úkol vytvářet propagační filmy pro neutrální státy. Tyto filmy měly informovat o prosperitě a úspěších Německa. Vojenská filmová a fotografická jednotka byla také určena k tomu, aby převzala tvorbu propagačních filmů od civilních výroben. Film byl určen jako hlavní prostředek propagace a tudíž nebylo v zájmu státu, aby za armádní film zodpovídali civilní producenti.

Zajímavější a bohatší na prameny je období 2. sv. v., kde můžeme ve Velké Británii, USA a Kanadě vysledovat vznik armádou organizovaných oddílů, jejichž cílem bylo pořizovat fotografický a filmový materiál a tvořit reportáže. Těmito jednotkami byly Army Film and Photographic Unit (dále jen AFPU) ve Velké Británii, First Motion Picture Unit (FMPU) v USA a Canadian Army Film and Photo Unit (CFPU) v Kanadě.

Je to možná právě tím, že působily v nejvíce sledovaném konfliktu do té doby a zprostředkovávaly z něj obrazový audiovizuální materiál, ale všem těmto třem jednotkám se dnes dostává jak v odborných knihách, tak i v novinách a na internetu více prostoru než se kdy dostalo československému armádnímu filmu do roku 1945.

Zajímavé je sledovat situaci ve Velké Británii, kde se dnes informace o filmové

---

67 BALÁZS, Béla. Film: vývoj a podstata nového umenia. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, 1958. s. 175 - 177. ISBN neuvedeno.  
VIRILIO, cit. 1, s. 24 - 26.

68 Detailně o vztahu britské a USA propagandy viz. McKERNAN, Luke. Propaganda, patriotism and profit: Charles Urban and British official war films in America during the First World War. *Film History* 14, 2002, č. 3-4, s. 369 – 389. ISSN 0892-2160.

jednotce rozcházejí. Jednak je zmiňována jednotka, která měla sídlo ve studiích Pinewood (AFPU), a jednak jednotka menší v rámci The 16th Battalion of the Durham Light Infantry (Army Film and Photo Section - AFPS). Zmínky o těchto jednotkách se liší především tím, že v AFPU měli působit vojáci, kteří měli zkušenosti s natáčením již před válkou. V AFPS zase vojáci, kteří se s natáčením předtím nesetkali. Podle vzpomínek Sgt. H. M. Wilsona zmiňovaného v souvislosti s AFPS se pak někteří z členů jednotky prosadili jako producenti nebo u televizního dokumentu.<sup>69</sup> Sgt. Wilson také vzpomíná na obtíže způsobené nařízením shora, kdy měla filmová jednotka zakázáno natáčet pěchotu v akci, a tak se paradoxně snižoval počet natočeného materiálu spolu s tím, jak daleko se jednotka dostala na frontě. Také nedisponovala zvukovou technikou, a tak některé záběry působily jako ze cvičení a nikoliv z války.<sup>70</sup>

Oproti tomu o jednotce AFPU se uvádí, že vznikla jako reakce na propagandu nacistického Německa, a že se jednalo o profesionály, kteří dostali k dispozici centrálu ve studiích Pinewood. Pole jejich působení mělo být širší než u AFPS, a tak se dostali k zaznamenání bojů nejen v severní Africe a osvobození některých koncentračních táborů, ale natáčeli i vylovení spojenců 6. 6. 1944 nebo boje v barmské džungli.<sup>71</sup> Podle všeho se však jednalo o jednu jednotku nebo byla AFPS podřízena AFPU. Nezdá se, že by v britské armádě působily dvě filmové jednotky.

Armádní filmová jednotka v USA vyprodukovala několik stovek filmů, ale ještě před jejím založením byla produkce propagačních a výcvikových filmů svěřena soukromé produkční společnosti Warner Bros.<sup>72</sup> Napojení na hollywoodskou produkci je pro americký armádní film typické, protože i po založení samostatné FMPU se na tvorbě filmů podíleli herci jako Ronald Reagan, Clark Gable, DeForest Kelley nebo režisér William Wyler.<sup>73</sup> Jednotlivé filmy také byly nominovány na ceny americké Akademie filmového

---

69 Např. Hugh Stewart (1910 - 2011)

70 Vzpomínky Sgt. Wilsona jsou k dispozici na *The 16th Battalion Durham Light Infantry 1940-46*. Rok publikace neuveden. No 2 Army Film and Photo Section (PR) > An Introduction [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://16dli.awardspace.com/page123.html>>.

Sgt. Wilson byl také jedním z kameramanů, kteří zachytili osvobození koncentračního tábora Bergen-Belsen v roce 1945.

71 Více informací viz. *Army Film and Photographic Unit*. Rok publikace neuveden. [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.afpu.co.uk/>>.

McGLADE, Fred. *History of the British Army Film and Photographic Unit in the Second World War*. 1. vyd. Tulsa : Helion Pub, 2010. 224 s. ISBN 978-1906033941.

72 CUNNINGHAM, Douglas. Imaging/Imagining Air Force Identity: "Hap" Arnold, Warner Bros., and the Formation of the USAAF First Motion Picture Unit. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 5, 2005, č. 1, s. 95 – 124. ISSN 1532-3978.

73 Seznam realizovaných filmů viz. *Aerofiles*. Rok publikace neuveden. The USAAF's Famed Fort Roach

umění a věd.

Zajímavé je primární zaměření na propagační a výukové filmy, které se podobá žánrovému rozdělení v československém armádním filmu.<sup>74</sup> Jako příklad zajímavého propagačního filmu lze uvést *The Last Bomb*.<sup>75</sup> Ten, jak název napovídá, ukazuje okolnosti shození atomové bomby na Hirošimu. Tento barevný, zvukový, 35 minut dlouhý film z roku 1945 začíná animovanou mapou, která ukazuje cestu, kterou letadla uletí, a přes ukázky letadel, brífinku a cvičných letů směřuje až k záběrům atomového hříbu nad Hirošimou. Film byl nominován na Oscara.<sup>76</sup>

Příkladem výukového filmu může být *Flak* z roku 1944. Tento film je černobílý a zvukový s nediegetickým vypravěčem. Je určen pro piloty a seznamuje je se specifiky protiletdeckých kanonů Německa a Japonska. K tomu využívá zpomalených záběrů nebo animace přeletu nad nepřátelským územím. Ve filmu jsou dokonce k vidění ukázky z filmů Walta Disneyho.<sup>77</sup>

Kanadská armádní jednotka CFPU je pak zajímavá především kvůli týdeníku *Canadian Army Newsreel*.<sup>78</sup> Tento týdeník je unikátní, protože mapuje velkou část bojů a jsou v něm často zobrazováni i spojenečtí vojáci. Pro nás je zajímavá především reportáž *Czechs Keep Lid on Dunkirk*, která je věnována českým vojákům bojujícím u Dunkerque.<sup>79</sup>

U armádních filmových jednotek za druhé světové válce lze vysledovat tendence jednak k propagačním, instruktážním a dokumentárním výstupům, které se u československého armádního filmu projevovali již v průběhu 30. let. V jednotkách Britů, Američanů i Kanadčanů docházelo také k mísení profesionálních filmařů, novinářů a vojáků, které se objevilo i v Československu.

---

[online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.aerofiles.com/fmpu.html>>.

74 Tam však patřily ještě filmy památeční.

75 Režisérem snímku byl Frank Lloyd, který v roce 1935 natočil např. *Vzpouru na lodi Boundy* s Clarkem Gablem.

76 Film kompletně ke zhlédnutí na *You tube*. 2012. *The Last Bomb* [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=g0UvOg94XXk>>.

77 Film kompletně ke zhlédnutí na *You tube*. 2010. *Flak Training for Pilots in WW 2* [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=PIYVwqHM488>>.

78 Velké množství reportáží nebo kompletních týdeníků je k vidění na [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

79 Reportáž ke zhlédnutí na *You tube*. 2012. *Canadian Army Newsreel - Czechs Keep Lid on Dunkirk* [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <[http://www.youtube.com/watch?v=x-RQ5JC8zQI&feature=share&list=PLqEat\\_8XLQqanQO41MJivu5Su-goyL0F5](http://www.youtube.com/watch?v=x-RQ5JC8zQI&feature=share&list=PLqEat_8XLQqanQO41MJivu5Su-goyL0F5)>.

## 4.2. Film ve službách Československa

V Československu lze najít alternativu k armádnímu filmu ve filmových výstupech jiných ministerstev. Před rokem 1948 jde o Ministerstvo veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy a jejich hraný film *Stín ve světle* (1929). Ministerstvo veřejného zdravotnictví se po MNO rozhodlo oficiálně používat film jako prostředek šíření osvěty a výchovy a rovněž předběhlo ministerstvo školství. K tomuto filmu je pak v digitální parlamentní knihovně uvedeno:

„Protitrachomové propagaci slouží pak velký protitrachomový film "Stín ve světle", který jest promítán jednak ve veřejných biographech, jednak putovním projekčním aparátem v obcích území protitrachomové akce.“<sup>80</sup>

Mezi lety 1948 - 1951, tedy ještě před oficiálním založením, respektive obnovením Československého armádního filmu, využívají možnosti média filmu Ministerstvo sociální péče a Ministerstvo vnitra. V průběhu 50. let se k nim přidalo ještě Ministerstvo vnitřního obchodu a Ministerstvo všeobecného strojírenství. Všechny filmy z ministerské produkce jsou hrané a mají vzdělávací charakter.<sup>81</sup> V Československu v průběhu 40. a 50. let vznikaly filmy celkem na pěti ministerstvech a ministerstvo obrany tedy rozhodně nepředstavovalo ojedinělý případ. Otázkou zůstává míra inspirace, jakou měl armádní film pro další ministerstva.

---

80 Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Rok publikace neuveden. Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna. Národní shromáždění republiky Československé 1929 – 1935: Tisky. Kapitola 19. Ministerstvo veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy [online, citováno 16. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <[http://www.psp.cz/eknih/1929ns/ps/tisky/t0640\\_47.htm](http://www.psp.cz/eknih/1929ns/ps/tisky/t0640_47.htm)>.

81 Jedná se např. o filmy:

Ministerstvo vnitra: *Výstraha* (1949)

Ministerstvo sociální péče: *Křížovatka života* (1948)

Ministerstvo vnitřního obchodu: *O lidech před pultem a za ním I. - III.* (1957 - 1958)

Ministerstvo všeobecného strojírenství: *Zlepšovák* (1960)

Kolektiv autorů. *Český hraný film III. 1945 – 1960*. 1. vyd. Praha : NFA, 2001. 479 s. ISBN 8070041021.

Podílel se na nich v pozici režiséra např. Petr Schulhoff.

## 5. Dobová teorie filmu - dokumentární film a zvukový film

„(...) chceme-li se vyhnout nové válce, musíme nějakým způsobem zaujmout lidi pro mír.“

John Grierson<sup>82</sup>

Znalost a shrnutí hlavních témat filmově teoretického dobového kontextu je pro tuto práci důležité především v souvislosti s teoretickou prací Jiřího Jeníčka, který se, ač nesystematicky, zapojil do formování teorie dokumentárního filmu úvahami nad médiem němého a zvukového filmu a filmové propagandy. Jeho výstupy datujeme až v období 30. a 40. let a vycházejí z poznatků jeho praktické tvorby jak fotografické, tak i v armádním filmu.

V souvislosti s počátky teoretického uvažování o dokumentárním filmu bude autora práce zajímat především dobová snaha o vytvoření terminologie a definování filmového dokumentu, tedy média, které se s terminologickými a jinými nepřesnostmi potýká až do dnešní doby.

### 5.1. Teorie dokumentárního filmu

Patrně světově nejvýraznější osobností, která se podílela na formování teorie dokumentárního filmu už kolem roku 1930, byl John Grierson. Guido Aristarco jeho zásluhy však vidí především ve výchovné a snad ideové rovině, nikoliv však přímo v rovině filmově teoretické. Griersonova teorie byla po stránce filmového stylu pouze mírnou obměnou dříve publikovaných teorií Bély Balázse, Sergeje Ejzenštejna a

---

<sup>82</sup> Citováno z ARISTARCO, cit. 30, s. 204. Ten uvádí, že citace pochází z knihy *Grierson o dokumentárním filmu*.

Vselovoda Pudovkina.<sup>83</sup>

Osobnost Johna Griersona je svým působením u filmu podobná působení Jiřího Jeníčka. Snad s rozdílem filmově kritických statí, které psal pouze John Grierson. Jinak se oba dva zapojili v prostředí filmu jak do produkčních pozic, tak do režisérských pozic a oba se pokoušeli i o formulování vlastní teorie filmu. Podobně jako Jeníček se také zapojil do teoretických směrů týkajících se zvuku a dokumentárního filmu. Bylo to však z jiných důvodů než Jeníček.

John Grierson je dnes známý především jako představitel GPO Film Unit, kterou založil v roce 1933 a vedl. Už předtím se však věnoval filmu teoreticky a kriticky. Právě Grierson je pravděpodobně prvním, kdo využil, s odkazem na francouzské cestopisné filmy, označení „dokumentární film“. Takový film by byl jednoduše definovatelný jako záznam událostí všedního života. Označení „dokumentární“ se mu však zdálo nedostatečně výstižné a považoval ho za provizorní.<sup>84</sup> Nedostatečnost označení pravděpodobně souvisí s rozporem, který Grierson viděl mezi záznamem reality a propagandou. Propaganda, kterou byl pro Griersona dokumentární film především, měla větší možnosti využití technologie kinematografie, a tedy i větší možnosti stylistického obohacení díla. Na základě tohoto dochází k základnímu rozdělení na vyšší a nižší kategorie dokumentu. Do vyšší, stylisticky bohatší kategorie patří umělecký dokument, do nižší kategorie patří např. filmové týdeníky.<sup>85</sup> U uměleckých dokumentů je však situace komplikovanější, protože umělecká rovina díla nepředstavuje významově rovinu nejdůležitější, spíše naopak. Dokument je primárně zprostředkováním ideologické teze, výchovným prostředkem a propagandou a až v další řadě uměním. Stylistická, umělecká rovina tedy odlišuje dokument od pouhého záznamu reality, ale tím její význam končí, protože pak je redukována na médium nesoucí informace.<sup>86</sup> Film jako takový pak mohl zastávat funkci uměleckou, zábavnou, výchovnou nebo propagandistickou. Propagandistická byla pochopitelně nejdůležitější.

Podobnost se sovětskými montážníky je tedy nejen v rovině filmového stylu, ale i v rovině propagandistické. Grierson své snahy popisoval jako studium společenských problémů a následné působení na lidi, aby se s nimi vyrovnali. Toto působení pak mělo být ideologicky ukotveno v demokratických principech a mělo by směřovat k míru, jak

---

83 ARISTARCO, cit. 30, s. 203.

84 ARISTARCO, cit. 30, s. 198.

85 ARISTARCO, cit. 30, s. 202.

86 ARISTARCO, cit. 30, s. 199.

vyplývá z citátu z úvodu této kapitoly.

Základní kritéria pro dokumentární film jsou životnost, tedy nikoliv inscenování děje, ale využití všedního života, dále využívání neherců a skutečných lokací při natáčení. Posledním kritériem je spontánnost, která souvisí s nepředvídatelností. Teprve film, který splní tato kritéria, je dokumentární.<sup>87</sup> Tato kritéria také směřují k opuštění ateliérů, v čemž vidí Aristarco zásadní přínos Griersona. Opuštění ateliérů totiž znamenalo definitivní konec divadelní estetiky ve filmu. S tím souvisel i nástup zvuku, který nebyl pro Griersona pouze doplněk němého filmu, ale nový stylistický prostředek, který umožnil vznik nového média.<sup>88</sup>

V teoretické práci Johna Griersona se spojuje snaha pojmenovat a definovat film, který je založený na snímání skutečnosti. Zároveň se však vymezuje vůči prostému záznamu reality jako dokumentárnímu filmu. Nástup zvukového filmu pak představuje pro Griersona jednoznačně pokrok a vznik nového média. Hlavní nedostatky jeho práce lze hledat spolu s Aristarcem v jeho zkoumání filmového stylu, kde nepřináší nic nového ve srovnání s ruskými montážníky nebo s Bélou Balázsem.

Béla Balázs se v jedné kapitole své knihy věnuje v krátkosti přímo armádnímu filmu. Zajímá ho pouze válečné zpravodajství a jeho výlučnost v kinematografii vidí ve dvou rovinách. Zdůrazňuje, že zpravodajství buržoazních zemí nevyužívá dostatečně potenciál filmu. Nabízí pouze záběry armád, kanónů, hořících měst a výbuchů. Jako výjimku uvádí francouzský film *Pour la paix du monde*,<sup>89</sup> který Balázs označuje za jeden z nejvýznamnějších dokumentů humanismu. Tématem filmu je ukázání válečných hrůz a k tomu tvůrci využili archivních záběrů vojáků, které válka připravila o obličej.<sup>90</sup>

Druhá rovina souvisí s procesem natáčení, kdy Balázs zmiňuje dva příklady. Jeden se týká opět filmu *Pour la paix du monde* a druhý se týká nejmenovaného sovětského filmu. Oba filmy končí seznamy jmen kameramanů, kteří padli při jejich natáčení. To podle Balázse obohacuje etické a politické filmy o rovinu umělecko-psychologickou.<sup>91</sup>

---

87 ARISTARCO, cit. 30, s. 202.

88 ARISTARCO, cit. 30, s. 201.

89 Film se autorovi práce nepodařilo objevit. Český název by mohl znít *Pro světový mír*.

90 BALÁZS, cit. 67, s. 175 – 177.

91 BALÁZS, cit. 67, s. 177.

## 5.2. Teorie zvukového filmu<sup>92</sup>

### 5.2.1. Pokrok nebo devalvace filmu?

Hlavní debata ohledně užití zvuku ve filmu probíhala přibližně v letech 1928 – 1933. Jednotlivé směry v rámci této debaty lze rozdělit následovně:

- pro zvukový film
  - synchronní zvuk ve filmu
    - reprezentace reality
  - nesynchronní zvuk ve filmu
    - synchronní zvuk přiblíží film divadlu
- proti zvukovému filmu
  - zvuk je regresem oproti uměleckému němému filmu

Béla Balazs pak zdůrazňoval, že odpůrci zvukového filmu nejsou a priori proti jakémukoliv zvuku ve filmu, ale odmítají dialogy.<sup>93</sup>

Právě argumenty odpůrců zvukového filmu, těch, kteří se v debatě o zvukovém filmu zmýlili, nás budou zajímat. Jiří Jeníček by totiž patřil patrně mezi ně.

Kritika zvukového filmu byla vedena z několika z různých pozic. Implicitně zvukový film odmítala již Germaine Dulacová, která se ve prospěch němého filmu vyjadřovala již několik let před prvními zvukovými filmy. Marcel L'Herbier a Leon Poirier, také nejprve zvukový film odmítali, ale následně oba natáčeli i za pomoci nového média.<sup>94</sup> Příkladem autorů, kteří se obávali o regresivní dopady na film při zavedení zvuku, byl Antonin Artaud.<sup>95</sup>

Specifickou kritiku zvuku pak představuje dílo sovětských montážníků Sergeje Ejzenštejna, Vselovoda Pudovkina a Giorgije Alexandrova, kteří se obávali o devalvace

---

92 Autor textu bude používat označení zvukový film jako terminologicky jednotící pro jeho alternativy typu: mluvený film, mluvicí film, talkies apod.

93 BALÁZS, cit. 67, s. 240 - 242.

94 STAM, cit. 30, s. 58.

95 Tamtéž.

významu montáže, základu filmového umění.<sup>96</sup> Tito však nebyli kritiky zvukového filmu jako takového, ale pouze synchronního využití zvuku ve filmu.

### 5.2.2. Situace v českém jazykovém prostředí

V porovnání s anglicky, německy a francouzsky mluvícím prostředím byla česká filmová teorie přelomu 30. let v otázce zvuku obohacena o téma problematiky národních kinematografií. Toto téma lze chápat ve dvou rovinách. Jednak šlo o problematiku uvádění mluvených filmů ve státě, který byl národnostně velmi nejednotný.<sup>97</sup> Dokladem toho jsou demonstrace při uvádění německých filmů.<sup>98</sup> Druhá rovina dané problematiky je v natáčení vícejazyčných kopií. Tyto kopie byly vyráběny u českých filmů navíc v německé a francouzské verzi. A také u některých amerických filmů byla vyrobena i česká verze.<sup>99</sup>

Zajímavou, ale, vzhledem k problematice této práce, marginální část úvah o zvukovém filmu tvoří výzkum Miloše Weingarta. Tento český jazykovědec se zajímal o větší propojení filmu s jazykovědou právě díky zvuku a možnostem vývoje jazyka a jeho archivace.<sup>100</sup>

V souvislosti se sovětskými montážníky se vyjadřuje podobně i Vladislav Vančura, který vidí rozdíl mezi mluveným a mluvícím filmem, podobně jako sověti mezi synchronním a nesynchronním. Mluvený film jen napodobuje divadlo a mluvící film hledá vlastní výrazové prostředky. Slovo je však podle Vančury nepochybně budoucností filmu.<sup>101</sup>

---

96 Tamtéž.

97 Viz kapitola 3.1. Politická situace po 1.sv.v.

98 WINGFIELDVÁ, Nancy M. Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930. In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 8, 1996, č. 4, s. 5 – 32. ISSN 0862397X.

99 KLIMEŠ, Ivan. Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. In *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 16, 2004, č. 2, s. 61. ISSN 0862397X.

100 SZCZEPANIK, ANDĚL, cit. 35, s. 45.

101 VANČURA, Vladislav. K diskusi o řeči ve filmu. In SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. 1. vyd. Praha : NFA, 2008. s. 227. ISBN 9788070041369.

### 5.2.3. Zvukový film jako nové médium

Dějiny filmových teorií pochopitelně reflektují nástup zvuku a diskuze s tím spojené. Zajímavé však je, že snad ve všech přehledech a sbornících je hlavní prostor vyhrazen hlasům podporujícím zvukový film, přestože texty proti zvukovému filmu byly jistě jen těžko přehlédnutelné. Tím spíše v prvních letech zvukového filmu, kdy byl význam pokroku devalvován technickou nedokonalostí. Příkladem toho můžou být články v dobovém tisku z let 1929 a 1930, kde se upozorňuje na výsměch publika při dialogích nebo neschopnost tvůrců.<sup>102</sup>

Postupem let však došlo k vyřešení technických obtíží a postupně nastalo to, co Otto Rádl napsal již v roce 1930. Zvukový film podle něj již není film, je to nové médium. Pro film pak toto nové médium není konkurentem ve smyslu, že by jej mělo zničit, ale může jej vytlačit v tržním prostředí.<sup>103</sup> Takový názor předznamenává následující roky, které v případě hraného filmu skončily naprostou dominancí zvukového filmu.

Progresivní přístup k novému médiu reprezentoval i Rudolf Arnheim, který se o film zajímal z recepčního hlediska, především z hlediska tvarové psychologie.<sup>104</sup> Hlediskem perceptivním předběhl teoretické úvahy o mnoho let a nepřímo doplnil i úvahy o dominanci zvukového filmu v tržním prostředí.

Pro teorii zvukového filmu tedy nalézáme tři hlavní hlediska, jejichž optikou lze zvukový film sledovat. Jde o hledisko technologické, ekonomické a perceptivní. Další hlediska týkající se spojení s jazykovědou, hudbou, ale i avantgardou lze z historického hlediska chápat jako marginální, ačkoliv dobově zajímavé. Zmíněná tři hlavní hlediska nám pomůžou pochopit i Jeníčkovu teorii zvuku ve filmu.

---

102 *The Audience Laughed*. 1930. Old Magazine Articles [online, citováno 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

<[http://www.oldmagazinearticles.com/Audience\\_Reaction\\_to\\_First\\_Sound\\_Movie\\_Reaction\\_to\\_First\\_Talkie\\_pdf](http://www.oldmagazinearticles.com/Audience_Reaction_to_First_Sound_Movie_Reaction_to_First_Talkie_pdf)>. *A British Jab At Our „Talkies“*. 1929. Old Magazine Articles [online, citováno 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

<[http://www.oldmagazinearticles.com/first\\_sound\\_movie\\_bad\\_film\\_review\\_1929\\_pdf](http://www.oldmagazinearticles.com/first_sound_movie_bad_film_review_1929_pdf)>.

103 RÁDL, Otto. Pro mluvený film. In SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. 1. vyd. Praha : NFA, 2008. s. 212. ISBN 9788070041369.

104 STAM, cit. 30, s. 59 – 60.

## 6. Československá armáda a film

### 6.1. *Instituce armádního filmu*

#### 6.1.1. Vertikálně integrovaná struktura

Instituci meziválečného armádního filmu v ČSR lze v době svého největšího rozmachu s nadsázkou popsat jako vertikálně integrovanou společnost. Ministerstvo národní obrany kontrolovalo jak produkci, tak i distribuci a částečně i uvádění filmů. Nadsázka v označení vertikálně integrované společnosti spočívá v absenci konkurenčního prostředí po ekonomické stránce a nemožnost vytvořit monopol. Konkurenční prostředí bylo v případě armádního filmu primárně v rovině politické.

Fakt, že se pravděpodobně jednalo o jedinou společnost, která se vertikálně integrovanému systému v meziválečném Československu podobala, udává základní strukturu této kapitoly, která se bude věnovat instituci armádního filmu, produkčnímu zázemí a distribuci a uvádění. Ve všech těchto oblastech je zásadní rok 1935, který započal nejvýznamnější růst v meziválečném armádním filmu. Toto datum přímo navazuje na roky 1933 a 1934, kdy bylo MNO přiděleno více peněz vzhledem k obavám o obranu Československa.<sup>105</sup>

#### 6.1.2. Organizační struktura

Armádní film neměl pevné místo v organizaci MNO již od jeho začátku. Počátky armádního filmu lze sledovat spolu s ustanovením 5. oddělení Hlavního štábu MNO jako propagačního v roce 1920.<sup>106</sup> Václav Šmidrkal ovšem datuje vznik Foto a kinematografického oddělení MNO již do roku 1919.<sup>107</sup> Zda jde o důvěryhodnou informaci

---

105 Viz kapitola 3.1. Politická situace po 1.sv.v.

106 Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2467, 2468 (karton 35).

107 ŠMIDRKAL, cit. 6, s. 21.

není jisté, protože např. o pár řádků dále datuje příchod Jiřího Jeníčka do armádního filmu až do roku 1931, ačkoliv podle archiválií byl Jeníček do armádního filmu zařazen již v roce 1929.<sup>108</sup> Šmidrkal se odkazuje na diplomovou práci Antona Filla *Armáda a film*.<sup>109</sup> Stejně tak není přesné označení Foto a kinematografické oddělení MNO, protože v titulcích dochovaných filmů se objevuje označení Fotooptický referát MNO.

Jisté je, že instituce armádního filmu vznikla pod MNO v rámci 5. oddělení Hlavního štábu. Částečně do jejího fungování zasahovali, ve 20. letech i zástupci 2. odboru MNO, které bylo vyčleněno jako výchovné. Takto organizačně ukotvena vydržela až do roku 1929, kdy byl tzv. kinoreferát přesunut z MNO pod Vojenský technický ústav. V tom samém roce byl do armádního filmu zařazen i Jiří Jeníček.<sup>110</sup> Podle úvodních titulků filmů však k přesunu výroby došlo již v průběhu roku 1926, kdy je část filmů uváděna v produkci MNO a část pod VTÚ.

Vojenský technický ústav, který spadl ve druhé polovině 20. let pod 4. odbor MNO byl v první polovině 30. let sloučen se 3. odborem leteckým a vznikl Vojenský technický a letecký ústav. Armádní filmy tedy vznikaly nově pod tímto odborem MNO.<sup>111</sup> V rámci něj patřila fotografická skupina pod druhé oddělení a filmová skupina pod třetí oddělení, jak vyplývá z archiválií z roku 1934.<sup>112</sup> Z archiválií také vyplývá, že armádní film získal větší důležitost po roce 1935, což mohlo souviset se schválením více peněz pro MNO jako takové.<sup>113</sup>

Přesun armádního filmu z Hlavního štábu pod VTÚ a poté pod VTLÚ a zvýšení důležitosti armádního filmu ukazuje jednak na uvolnění tvůrčích poměrů, které jsou podpořeny rostoucí spokojeností s výstupy armádního filmu.<sup>114</sup>

---

108      Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1929. Vojenský ústřední archiv, sign. 5411 (karton 184) 87 1/3, 87 1/3 2,3.

109      FILLO, cit. 13.

110      Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1929. Vojenský ústřední archiv, sign. 5411 (karton 184) 87 1/3, 87 1/3 2,3.

111      Organizace MNO 1919 – 1939. Vojenský ústřední archiv, Praha.

112      Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1934. Vojenský ústřední archiv, sign. 3855 (karton 108).

113      Viz. kapitola 3.1. Politická situace po 1. sv.v.

114      Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 18 5/2 2.

### 6.1.3. Hypotéza vzniku armádního filmu

Instituce armádního filmu byla založena v roce 1919 výnosem č. 625 věstníku MNO a byla pověřena všemi kinematografickými záležitostmi v oblasti vojenství a propagandy.<sup>115</sup> Tato formulace narušuje dosavadní vnímání armádního filmu ve 20. letech jako navazujícího na legionářské filmy. Při procházení archivních materiálů se nepodařilo objevit přímé odůvodnění vzniku tohoto oddělení, ale autor práce objevil množství materiálů, které poskytují vodítko k vypracování hypotézy o vzniku filmové jednotky pod MNO.

Dosavadní hypotézy o založení armádního filmu pocházejí od Václava Šmidrkala a Tomáše Lachmana. Šmidrkal se domnívá, že za vznikem armádního filmu stáli českoslovenští legionáři, kteří využívali filmu jako vhodného nástroje k dokumentování bojů a přesunů.<sup>116</sup> Autor práce se pokusí dokázat, že tato hypotetická námitka je vzhledem k založení armádního filmu irelevantní, protože dokumentační část tvorby byla upozaděna propagandistickou částí tvorby.

Námitku o návaznosti legionářského filmu a armádního filmu nepřímo formuluje i Tomáš Lachman ve své diplomové práci. Podle něj vznikl armádní film jednak jako důsledek využití filmu legionáři na východní frontě, a jednak jako důsledek zkušeností rakouské armády s filmem.<sup>117</sup> To by odpovídalo situaci zmíněné v kapitole 3.1. Politická situace po 1.sv.v., kdy se právě zástupci těchto dvou směrů v nově vzniklé armádě spolu museli domluvit, ale odporuje to propagandistickému úkolu zmíněnému ve výnosu č. 625.

Situace ohledně založení filmového oddělení pod MNO souvisí s několika historickými fakty. Jednak jde o zkušenosti francouzské armády s využitím armádního filmu v období první světové války (viz. kapitola 4.1. Válečný zpravodajský film), jednak jde o organizační strukturu a postavení armády v Československu, a jednak založení filmového oddělení souvisí se společenskou a politickou situací po konci první světové války.

Využití filmu ve službách armády, jak píše Paulo Virillio, se začalo rozvíjet již za první světové války:

„(...) za první světové války se začalo rozvíjet intenzivní využití filmových záběrů při

---

115 Za tuto informaci děkuji Tomáši Lachmanovi, který ji zmiňuje ve své diplomové práci.

116 ŠMIDRKAL, cit. 6, s. 21.

117 LACHMAN, cit. 12, s. 14.

leteckém průzkumu, jenž mohl jako jediný vojenským štábům přinést aktuální obraz bitvy v neustále se měnící krajině, kde se pod dělostřeleckou palbou jeden za druhým hroutily topografické body nutné pro organizaci boje (...)“<sup>118</sup>

Vznik a rozvoj filmového média je s technologickým rozvojem tradičně spojován, někdy i přímo s rozvojem vojenské techniky. Toto spojení dostává nový rozměr vzhledem k faktu, že bylo médium filmu přímo využíváno armádou již ve svých počátcích. Propojení filmu a armády za první světové války je nejčastěji připisováno Francouzům a Němcům. Německá UFA byla založena v roce 1917 a od svých začátků se těšila podpoře jak státu, tak i zbrojního průmyslu.<sup>119</sup> Mimo společnost UFA v Německu na poli propagace působila ještě státem řízená BuFA, o jejímž působení detailně informuje text Reinera Rothera ze sborníku *A Second Life*.<sup>120</sup>

Po skončení první světové války došlo k zásadní proměně politické mapy Evropy. Z dřívějších protivníků se stali partneři. Příkladem toho může být působení zahraničních generálů v československém generálním štábu, a jednak vznik Malé dohody. Oba tyto příklady byly uvedeny v kapitole 3.1. Politická situace po 1. sv.v. a oba ukazují, že mezi Francií a Československem (respektive zeměmi Malé dohody) vzniklo propojení na úrovni armádní spolupráce. Korespondence z archivu hlavního štábu MNO dokazuje, že tato spolupráce probíhala i na úrovni propagandistické. Zprávy o aktivitách spojených s volným časem vojáků (sport, kultura, výchova) byly vyhotovovány zároveň ve francouzském překladu.<sup>121</sup> Samotné ustanovení propagandistického oddělení pod MNO v roce 1920 je spojováno jednak s inspirací od spojenců (Velká Británie, Jugoslávie), a jednak s nebezpečím propagandy ze strany Německa a Maďarska.<sup>122</sup> V těchto archiváliích je zároveň zdůrazňována spolupráce s Rumunskem a Jugoslávií a potřeba propagandy zaměřené na civilní obyvatelstvo. Spolupráce Československa se zeměmi Malé dohody a s Francií byla tedy prokazatelně nejen na úrovni vojenské, ale také na úrovni propagační.

---

118 VIRILIO, cit. 1, s. 11.

119 Tamtéž, s. 24.

Ještě před založením UFA na armádních filmech pracoval Oskar Messter a to až do roku 1916, kdy byla založena jednotka vojenského filmu. MUHL-BENNINGHAUS, Wolfgang. Newsreel Images of the Military and War, 1914 – 1918. In ELSAESSER, Thomas (ed.). *A Second Life: German Cinema's First Decades*. 1. vyd. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996. s. 175 – 184. ISBN 9053561722.

120 ROTHER, cit. 60.

121 Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 51 (karton 9).

122 Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2467, 2468, 2469 (karton 35).

Důležitým prvkem byl onen požadavek na propagandu mimo Československo a s ním spojený požadavek na propagandu zaměřenou na civilní obyvatelstvo. Jednalo se samozřejmě o reakci na nebezpečí německé propagandy v Čechách a maďarské propagandy na Slovensku. Jak již bylo zmíněno v kapitole 3.1. Politická situace po 1. sv.v., tak právě tyto dva sousedi Československa představovali největší nebezpečí a hlavní argument pro budování silné armády. Význam tohoto nebezpečí pak zdůrazňuje i spolupráce s Rumunskem a Jugoslávií na propagandistické kampani v Maďarsku.<sup>123</sup>

Na základě znalosti dobového kontextu a archiválií je nyní možné formulovat hypotézu o vzniku armádního filmu. Zdá se, že armádní film vznikl pod ministerstvem národní obrany z důvodů mezinárodně-politických a propagandistických. Situace v poválečné střední Evropě představovala velké nebezpečí pro suverenitu Československa a tak na základě zkušeností spojeneckých armád došlo v rámci budování samostatné československé armády k ustanovení 5. oddělení MNO jako propagačního a v průběhu dalších let sloužícího jako základna pro armádní film. Primární motivace byla tedy propagandistická.

Tato hypotéza vychází jak ze znalosti dobového kontextu, tak ze znalosti archivních pramenů a nepodařilo se objevit prameny, které by dokazovaly něco jiného. Objevené prameny také vylučují, že by primární motivace založení armádního filmu byla např. instruktážní, dokumentační nebo dokonce estetická. Tato hlediska přicházejí až po propagandistickém využití filmů a je nutné takto na armádní film nahlížet. Minimálně do roku 1929, kdy byl přesunut z Hlavního štábu MNO k Vojenskému technickému a leteckému ústavu.<sup>124</sup>

#### 6.1.4. Personální obsazení

Nepochybně největší osobností armádního filmu mezi válkami byl Jiří Jeníček, ten však přišel do armádního filmu až v roce 1929.<sup>125</sup> Jiřímu Jeníčkovi se detailně věnuje sedmá

---

123     Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2467, 2468 (karton 35).

124     Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1929. Vojenský ústřední archiv, sign. 5411 (karton 184) – 87 1/3, 87 1/3 2,3.

125     NAVRÁTIL, cit. 14, s. 66.

Navrátil datuje nástup Jeníčka do armádního filmu až v půlce 30. let. To však odporuje archivním

kapitola.

V armádním filmu působili i další zajímavý tvůrci. Antonín Navrátil přirovnává meziválečný armádní film k Československému armádnímu filmu po roce 1951, o kterém se traduje, že byl líhní talentů.<sup>126</sup> To je přehnané tvrzení, ale přesto lze v meziválečném armádním filmu najít několik osobností, které se u filmu prosadili. Jedná se především o Vladimíra Novotného a Jiřího Lehovce. Antonín Navrátil k nim přidává ještě Jana Čuříka, nejedná se zde o slavného kameramana, ale o jeho otce.<sup>127</sup> Čuříkův otec byl voják z povolání a funkcionář organizace YMCA, která spolupracovala s vojenskými zátěšemi. Podle vzpomínek kameramana Čuříka, jeho otec neměl s filmem žádné zkušenosti, ale přesto se v průběhu 20. let dostal do role organizátora, respektive produkčního v rámci instituce armádního filmu. Na přelomu 20. a 30. let byl v této organizační úloze nahrazen Jiřím Jeníčkem.<sup>128</sup>

Nejvýznamnější osobností po Jiřím Jeníčkovi, která prošla armádním filmem, je Jiří Lehovec. Díky záznamu rozhovoru s ním si můžeme utvořit poměrně dobrý přehled jeho působení u vojáků. Jiří Lehovec se po dvou odkladech dostal do armády v roce 1936 a působil v Mladé Boleslavi jako řadový voják. Při jednom z vojenských cvičení si ho všiml generál na inspekci, který se chtěl ujistit, zda jde o toho samého Lehovce, který nedávno vystavoval své fotografie v Mánesu. Za další tři týdny byl Jiří Lehovec převelen do Prahy přímo do VTLÚ k Jiřímu Jeníčkovi.<sup>129</sup>

Jejich vztah se zpětně ukazuje jako velmi komplikovaný. Jiří Jeníček si Lehovce i Vladimíra Novotného velmi vážil, protože už v té době to byli poměrně zkušení praktici. Naopak Lehovec vzpomíná, jak Jeníčkem opovrhoval, protože kladl u fotografie i filmu

---

záznamům i vzpomínkám Jiřího Lehovce.

126 Tamtéž, s. 68.

127 Tamtéž.

128 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 21.11.1996. Národní filmový archiv, sign. 232 OS Jan Čuřík. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 1/1, s. 4.

Záznam rozhovoru s Janem Čuříkem obsahuje ještě další, bohužel neutříděné a parciální, informace o armádním filmu ve 20. a 30. letech. Jednak zmínku o tom, že se v armádním filmu používala kamera Kinoma, kterou si jeho otec půjčoval domů. Z těchto pravděpodobně nepovolených půjček se dochovaly fotosky zachycující jak rodinu Čuříků, tak i momentky z filmů armádního filmu (např. T. G. Masaryka). Tyto fotosky by se měly na základě rozhovoru nacházet v NFA. Jan Čuřík také vzpomíná na natáčení rumunského krále Karola II. na návštěvě v ČSR a celkově líčí atmosféru kolem armádního filmu jako velmi podnětnou a inspirující. Na přání svého otce se dostává do laboratoří Herafilmu, kde začíná jeho působení u filmu. K armádnímu filmu se pak sám Jan Čuřík dostává v 50. letech. Svědectví Jana Čuříka mohlo být bohatší, ale bohužel po prvním rozhovoru s Evou Struskovou umírá.

129 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 17.7.1994. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 10/12 – s. 3 – 4.

více důrazu na teorii než praxi. Lehovec a Novotný radili Jeníčkovi s nákupem vybavení a byly za tři roky svého působení u armádního filmu u všech významných projektů té doby. V roce 1938 Lehovec zastával v armádním filmu pozici laboranta, střihače a kameramana. Toho roku se také s Jeníčkem rozhádal kvůli další výstavě fotografií v Mánesu a upadl u něj v nemilost. Byl v té době sice už civilním zaměstnancem, ale vzpomíná, že tehdy prožil u Jeníčka „nejhorší vojnu“.<sup>130</sup> Ačkoliv je Lehovcova vzpomínka ztrpčena závěrem jeho působení u Jiřího Jeníčka, tak přeci jen uznává, že tehdy získal schopnost pořádku, organizace a důslednosti.<sup>131</sup> Působení Jiřího Lehovce v armádním filmu končí v roce 1938, kdy odchází na Barrandov.<sup>132</sup>

Další výraznou osobností éry Jiřího Jeníčka v armádním filmu byl zmíněný Vladimír Novotný. Ten přišel do armádního filmu až po Lehovcovi a měl působit na pozici kameramana a na pozici výtvarníka trikových záběrů a mezititulků.<sup>133</sup>

Mimo zmíněných osobností armádního filmu (převážně filmařů) se na vzniku armádních filmů podílel Čuříkův otec i několik dalších kariérních vojáků. Mezi nimi se asi nejčastěji objevují jména Studecký, Vyšín a Tušl a v jednom případě Brázda. Tito vojáci se podíleli na tvorbě na pozicích režisérů a kameramanů mezi lety 1921 a 1928, tedy před příchodem Jiřího Jeníčka.<sup>134</sup> Za vůdčí osobnosti lze považovat Vojtěcha Vyšína a Vladimíra Studeckého. Vyšín působil na pozici kameramana, ale zároveň organizoval práci v

---

130 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 17.7.1994. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 10/12 – s. 1.

131 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 17.7.1994. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 10/12 – s. 5.

Jiří Lehovec však armádnímu filmu vděčí za víc než za organizovanost práce. Díky armádnímu filmu měl možnost si po večerech zkoušet různé varianty sestřihu filmů, čímž získal cvik (Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 25.5.1993. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 7/12 – s. 2.) nebo možnost zapůjčení si nepovoleně kamery a natočení filmu *Umění mluvit* z výstavy pořádané ve Valdštejnském paláci. Film se bohužel ztratil. (Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 21. 10. a 4. 11. 1993. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 9/12 – s. 5.)

132 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 21. 10. a 4.11.1993. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 9/12 – s. 5.

133 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 10. 2. 1984. Národní filmový archiv, sign. 188 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedl Elmar Klos. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 1/1 – s. 12, 13.

134 Úvodní titulky filmů *Za Československý stát, První národní soutěž větroňů, Přehlídka baterie proti letadlům prezidentem republiky, Let kapitána polního pilota Hamšíka do států pobaltských, Přílet vítězů a Slavnostní odevzdání praporu pěšího pluku 46 v Lounech*.

armádním filmu před příchodem Vladimíra Studeckého.<sup>135</sup> Studecký byl na rozdíl od Vyšína již před účastí v armádním filmu libretista a režisér a dříve pracoval ve Slaviafilmu. S jeho příchodem se do armádního filmu dostává systém a koncepce.<sup>136</sup>

Další osobnosti spojované s armádním filmem lze vysledovat v období exilového MNO. Z titulků filmu *Cesta domů* můžeme vyčíst, že se na jeho realizaci podíleli kapitán Tiller (jako režisér), M. Novák, V. Kepák, K. Goldberger a Ken Cameron jako zástupce britské Crown Film Unit, který zajišťoval zvukovou stránku filmu.<sup>137</sup> Právě Cameron pak spolupracoval i na britských filmech Jiřího Weisse (např. *Before the Raid* z roku 1944). Weiss je zase osobností, kterou zmiňuje v souvislosti s exilovou tvorbou František Fajtl.<sup>138</sup> Ten dále píše o amatérském natáčení MUDr. Vítka u letců na letišti v Exeteru, dokumentaci bojů na východní frontě Jiřím Sehnalem a natáčení oslavy Velké říjnové socialistické revoluce kameramanem Pogorelovem.

#### 6.1.5. Armádní film v exilu

Ačkoliv se jako oficiální konec činnosti armádního filmu uvádí datum 15. března 1939, tak se nejedná o přesnou informaci.<sup>139</sup> Filmová skupina pod VTLÚ se skutečně mezi 15. březnem a 31. prosincem roku 1939 ocitla v likvidaci, ale podobně jako MNO byla následně obnovena v exilu. Dokladem toho je dochovaný zvukový film *Cesta domů* (1945), kde v úvodních titulcích můžeme číst, že za jeho produkci stojí exilové MNO a Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností v Londýně. Film vznikl ve spolupráci s London Symphonic Orchester a Britským ministerstvem informací, jejichž pracovníci zodpovídali

---

135 Význam osobnosti Vojtěcha Vyšína pro armádní film zdůrazňuje Jiří Lehovec v rozhovoru s Elmarem Klosem. Štábní kapitán Vojtěch Vyšín působil u armádního filmu ve 20. letech a podílel se na realizaci většinou instruktážních filmů. Význam jeho osobnosti pro armádní film dokládá Lehovec častými zmínkami v dobovém tisku. Podle těchto náznaků se zdá, že Vojtěch Vyšín byl co do produkční a organizační práce pro instituci armádního filmu důležitější než Vladimír Studecký, který měl zkušenosti s filmovou tvorbou. Tento potenciál se však nestačil plně prokázat, podle Lehovcových vzpomínek Vyšín spáchal sebevraždu.

Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 10. 2. 1984. Národní filmový archiv, sign. 188 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedl Elmar Klos. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 1/1 – s. 45.

136 LACHMAN, cit. 12, s. 15 – 16.

137 Ken Cameron měl v té době za sebou již několik desítek krátkých dokumentárních filmů a do své smrti v roce 2000 stihl na pozici zvukaře spolupracovat na takřka 150 filmech.

138 FAJTL, cit. 5.

139 NAVRÁTIL, cit. 14, s. 68.

za hudební a zvukovou stránku filmu.

Dalším dokladem natáčení v exilu je vzpomínka Františka Fajtla na natáčení československých letců za druhé světové války. Ten jednak uvádí, že jej oslovil přímo Jiří Weiss s požadavkem exilového ministerstva národní obrany na vznik propagačního dokumentárního a částečně hraného filmu o československých pilotech. Podle Fajtla byl zpracován scénář a proběhlo i natáčení, ale k dokončení filmu údajně nedošlo.<sup>140</sup> Doba údajného natáčení se však shoduje se vznikem Weissova filmu *Fighter Pilot* z roku 1943, takže je možné, že alespoň část natočeného materiálu byla zveřejněna.

Fajtl dále vzpomíná na natáčení u 310. čs. stíhací perutě. Mělo se jednat o amatérské natáčení (tedy pravděpodobně nezávislé na MNO). Popis natočeného materiálu se shoduje s popisem filmu *Čs. Letci ve Velké Británii*.<sup>141</sup>

Další Fajtlem zmíněné natáčení probíhalo na východní frontě. Dochovat se naopak měly v britských armádních muzeích záběry pořízené z letadel v bojích. Kamera byla umístěna na křídle a synchronně s palbou kulometů natáčela.<sup>142</sup>

Tato vzpomínky Františka Fajtla svědčí o nepřesnosti tvrzení, že natáčení za války probíhalo pouze díky britským filmařům. Z hlediska vztahu propagandy a státnosti Československa byla situace v období druhé světové války obdobná se situací přelomu 10. a 20. let. Hlavním úkolem bylo podpoření dojmu nepřetržité existence Československa z hlediska mezinárodního práva. Vrcholem těchto snah měl být patrně film *Cesta domů*, který sleduje československé vojáky při bojích na konci války a při postupu k Československu. V názvu zmiňovaná cesta domů tvoří hlavní dramatickou linii filmu, na kterou jsou na jedné straně napojeny záběry z bitev a na druhé zmínky o Lidicích, Benešovi, Baťovi a především explicitní nenávist k Němcům. Je zde vytvářen dojem sebejistého československého lidu, založeného na neohroženosti našich vojáků. Zároveň se ve filmu vytváří až možná přehnaně negativní obraz Němců. Podobně negativní propaganda nemá v předchozí tvorbě MNO od roku 1919 obdoby.

Před rokem 1951 musíme do instituce armádního filmu započítat i jeho obnovenou verzi po roce 1945. Snad jediným nebo jedním z mála výstupů je film *Pod praporem svobody* (1945). V něm je připomenuta okupace Československa nacisty, je v něm

---

140 FAJTL, cit. 5, s. 227 – 229.

141 *Vojenský historický ústav Praha*. 2012. Film „Čs. Letci ve Velké Británii“ [online, cit. 18.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.vhu.cz/exhibit/film-cs-letci-ve-velke-britanii/>>.

142 FAJTL, cit. 5, s. 230.

představena vybavenost naší armády a ve filmu se objevuje i zmínka o zestátnění průmyslu. Zdá se však, že v tomto období neměl armádní film jasné zadání ani jasnou cílovou skupinu, a proto již nic dalšího nevyprodukoval a brzy zanikl.

#### 6.1.6. Příbuzné instituce: Památník odboje, Čs. armáda na Rusi

Při pohledu do přehledové knihy Jiřího Havelky *Kronika našeho filmu* lze objevit mimo filmové tvorby MNO a VTÚ (respektive VTLÚ) i filmy s vojenskou tematikou jiných výrobců. Jedná se o výrobce Čs. Armáda na Rusi a Památník osvobození (pravděpodobně se jednalo o Památník odboje). Jedná se právě o legionářské filmy, které zmiňuje Václav Šmidrkal a Tomáš Lachman.<sup>143</sup>

Památník odboje vznikl jako samostatná jednotka, která sice byla závislá na MNO, ale byla zcela nezávislá na armádním filmu. V rámci Památníku odboje se nacházelo i fotografické oddělení, které mělo za úkol archivovat, restaurovat, promítat a půjčovat filmy natočené legionáři za války. Můžeme tedy najít přímou návaznost mezi legionářskými filmy a Čs. Armádou na Rusi, respektive Památníkem odboje, ale nikoliv mezi legionářskými filmy a 5. oddělením MNO, přestože MNO občas používalo archivní záběry legionářů.

Působení Čs. armády na Rusi jako výrobce filmů Havelka uvádí pouze v roce 1923.<sup>144</sup> Památník osvobození vyráběl filmy i v druhé polovině 30. let, jednalo se však pouze o recyklaci starších materiálů, jak z první světové války, tak i z 20. let. Havelka mezi těmito filmy uvádí i film *Za Československý stát*, který vznikl na přímou žádost prezidenta Masaryka. Jde však o omyl, protože tento film vznikl v 5. oddělení MNO a účast Památníku odboje byla pouze v zapůjčení archivních filmových materiálů z války.<sup>145</sup>

---

143 ŠMIDRKAL, cit. 6, s. 21.

LACHMAN, cit. 12, s. 14.

144 HAVELKA, cit. 14, s. 9.

145 Informace je uvedena v titulcích filmu *Za Československý stát*.

## 6.2. Produkční zázemí

### 6.2.1. Proces produkce

Ve třicátých letech došlo k rozvoji státních subvencí pro výrobu dokumentárních filmů v Československu. V roce 1934 byl založen Filmový poradní sbor (dále jen FPS), který schvaloval subvence pro tzv. kulturně-propagační dodatkové filmy, které vznikaly u soukromých výrobců.<sup>146</sup> Z dochovaných archiválií se zdá, že armádní film nepatřil mezi výrobce, kteří by o dotaci usilovali a zařadil se tak mezi další, kteří do filmů investovali pouze vlastní peníze.<sup>147</sup> Na základě tohoto se dá předpokládat, že představa o kulturně-propagačním dodatkovém filmu, respektive o propagandistickém filmu, se v případě MNO lišila od představy na jiných ministerstvech. Změna přišla v roce 1937 s potřebou zdůraznit brannou výchovu ve filmu. V tom roce se dokonce několik pracovníků oddělení branné výchovy hlavního štábu MNO stalo členy FPS a vydrželi tam až do roku 1939.<sup>148</sup> Příkladem armádního filmu, který v té době vznikl s podporou FPS, je *Naše armáda*, který byl s jeho pomocí financován za podpory ministerstva zahraničních věcí.<sup>149</sup>

Zajímavou otázkou je míra zásahu do tvorby v případě armádního filmu. Jisté je, že ve 30. letech byly přímo určeny typy filmů, které měly být natáčeny (instruktážní, propagandistický, pamětní). Na druhou stranu příchod Jiřího Jeníčka, uměleckého fotografa, svědčí o uvolnění tvůrčích možností. Zajímavá je v této souvislosti korespondence mezi zástupci armádního filmu a vojenskými důstojníky o míře zobrazování zbraní a zázemí v propagandistickém filmu. Filmaři na jedné straně argumentují, že ve vojenském filmu je potřeba ukázat něco zajímavého, aby byla propaganda úspěšná. Důstojníci armády naproti tomu argumentují ve smyslu obavy ze zneužití záběrů nepřítelem a preferují natáčení života ve vojenských zátiších.<sup>150</sup> Tento

---

146 Detailně o subvencích a FPS viz. ČESÁLKOVÁ, Lucie. Oběť ve státním zájmu. Kulturně – propagační dodatek a filmová politika 30. let. *Illuminace* 21, 2009, č. 2, s. 135 – 155. ISSN 0862-397X.

147 Příkladem soukromníka, který dodatkové filmy natáčel za vlastní peníze je společnost Baťa. Ladislav Kolda se začal účastnit schůzí FPS až v létě roku 1939, tedy až po emigraci Jana Antonína Baťi. Viz. ČERNÍK, Jan. *Obraz Andreje Hlinky jako historické postavy v dokumentárním a reportážním filmu druhé Československé republiky*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2011. s. 14 – 15.

148 HOFMAN, Petr. Česká meziválečná kinematografie ve fondech Vojenského historického archivu. *Illuminace* 5, 1993, č. 2, s. 93 – 108. ISSN 0862-397X.

149 LACHMAN, cit. 12, s. 32 – 33.

150 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv,

rozpor nám také demonstruje, že rozdělení Luka McKernana (zmíněné také v podkapitole 6.2.2.1. Typy filmů) na propagandu určenou pro domácí, neutrální nebo nepřátelské publikum, není tak jednoznačné, jak se na základě analýzy filmů může zdát. V případě armádního filmu se totiž jednalo o problematiku bezpečnosti státu, a tudíž se i v případě filmů určených pro domácí, či spojenecké publikum spekulovalo o míře odhalení se před kamerou.

Pokud bychom se McKernanova rozdělení drželi nadále, tak bychom jako příklad propagandistického filmu určeného pro neutrální, respektive spojenecké publikum mohli uvést film určený pro Jugoslávii. Jednalo se o film *Československá armáda* z roku 1925, jehož libreto je u požadavku na zahraniční propagandu přiloženo.<sup>151</sup>

Instituce armádního filmu se také zapojila do mezinárodních koprodukcí. Důvodem byl jednak nedostatek financí a jednak omezené distribuční možnosti. Koprodukce se zahraničními filmovými týdeníky budou zmíněny v podkapitole 6.2.3. Vojenské zpravodajství a týdeníky. Dalším příkladem koprodukce byla spolupráce s první česko-francouzskou filmovou společností Camara-films. Tato společnost se prezentovala tím, že spolupracuje s Vratislavem Innemannem, který točil s Karlem Lamačem.<sup>152</sup> Armádní film vedl korespondenci se společností Camara-film ohledně poskytnutí negativů a dokončení filmu *Naše vojsko*.<sup>153</sup> Nakonec k tomuto nedošlo a v roce 1935 Jiří Jeníček na pozici režiséra uvedl do distribuce film *Naši vojáci*. Je pravděpodobné, že vznikl za pomoci zmíněných negativů, o které měla zájem společnost Camara-films. Mezinárodní ambice spojené s filmem *Naši vojáci* však neskončili u úvah o koprodukci. Film byl totiž určen nejen pro české obyvatelstvo, ale především pro obyvatele zemí Malé dohody a měl navázat na film *Československá armáda* z roku 1925, který byl rovněž určen spojencům Československa. Ačkoliv se filmu dostalo uznání v Československu, tak pro propagaci v zahraničí nebyl vhodný a československá ambasáda jej vrátila již po interní projekci.<sup>154</sup>

Zásahy důstojníků a úředníků do produkčního procesu byly omezeny na fázi

---

sign. (karton 114) – 18 5/7 13.

151 Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1925. Vojenský ústřední archiv, sign. 128 (karton 66).

152 Jedná se o herce, který se narodil v roce 1899 a hrál vedlejší role v Lamačových filmech *Dobrý voják Švejk* (1926) a *Ducháček to zařídí* (1938).

153 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 18 5/8 2, 3.

154 Fond 3. sekce. Archiválie z roku 1937. Archiv ministerstva zahraničních věcí, sign. 400 76 (karton 395).

Citováno z diplomové práce Tomáše Lachmana.

předprodukční a fázi komentování dokončeného filmu. Fáze scénářistická se lišila u propagandistických a instruktážních filmů. U instruktážních filmů byl vývoj scénáře spíše záležitostí předpisů než tvůrčího procesu (více informací v podkapitole 6.2.2.1. Typy filmů). V případě filmů propagandistických byl tvůrčí proces volnější. Do scénářistické fáze ve 30. letech pak zasahoval především Jiří Jeníček, který upravoval hotové scénáře, vyškrtával scény nebo upravoval jejich pořadí.<sup>155</sup>

Produkční praxe v armádním filmu nám ukazuje na jednu stranu více svázaný model filmové výroby (určené typy filmů, v případě instruktážních filmů scénář apod.), na druhou stranu se však jedná o produkční proces do jisté míry nezávislý na FPS a schvalování lidí mimo danou výrobu. Vzhledem k obavám o státní bezpečnost a dochované korespondenci můžeme také revidovat náš pohled na propagandistické filmy a problematizovat rozdělení propagandistických filmů podle Luka McKernana.

## 6.2.2. Filmy

### 6.2.2.1. Typy filmů

Tvorba v armádním filmu, pokud byla skutečně určována propagandistickým účelem, byla do velké míry omezená jak ve 20. letech, tak ve 30. letech, které byly z tvůrčího hlediska svobodnější.

Paulo Virilio při snaze zobecnit praxi armádního filmu uvádí dva hlavní žánry. Jednak filmovou armádní službu, která představuje propagandu pro civilní obyvatelstvo, jednak obrazovou vojenskou službu, která představuje taktické a strategické materiály určené pro vojáky.<sup>156</sup> Jinou terminologií bychom mohli hovořit o propagandistických filmech a instruktážních filmech.

Václav Šmírdkal ve své knize rozlišuje tvorbu v Československém armádním filmu po roce 1951 na výcvikovou, dokumentární, hranou, periodickou a převzatou ze zahraničí.<sup>157</sup> Toto rozlišení do jisté míry odpovídá i rozlišení před rokem 1939.

V knize *A Second Life* je v případě armádního filmu v Německu před a během první

---

155 Viz. kapitola 6.2.4. Scénáře.

156 VIRILIO, cit. 1, s. 12.

157 ŠMÍDRKAL, cit. 6, s. 13 – 17.

světové války zmíněno rozdělení na tréninkové a popularizační filmy (do roku 1914) a po začátku první světové války na propagandistické, vzdělávací a orientační.<sup>158</sup>

Všechny tyto příklady dokazují, že využití filmů armádou bylo většinou spojeno se stejným záměrem. Dokonce i praxe v armádním filmu v Československu to dokazuje buď dochovanými filmy ze 20. let, nebo písemnými archiváliemi ze 30. let. Filmy ze 20. let jsou buď instruktážního typu (*Zkouška letadla A12 zatěžkáním nosného systému*, 1926 a *Telefon*, 1928), propagandistického typu (*Let kapitána polního pilota Hamšíka do států pobaltských*, 1926 a *Přílet vítězů - letců Mezinárodních závodů ekonomických letadel*, 1926), nebo na pomezí filmů propagandistických a pamětních (*Slavnost odevzdání praporu pěš. pluku 46 v Lounech*, 1926 a *Plachtění v Medláncích*, 1924).

Situace ve 30. letech je odvoditelná z příkazu, který exaktně rozděluje výrobu ve filmovém oddělení na filmy naučné, výcvikové a pamětní.<sup>159</sup> Tedy na model, který byl implicitně uplatňován již ve tvorbě 20. let, a který nijak nevybočuje z tvorby filmových jednotek jiných zemí za první světové války.

Alternativní přístup k rozdělení armádních filmů 20. let nabízí Tomáš Lachman. Podle něj lze ve 20. letech vysledovat 6 typů filmů: popularizačně-propagační, výcvikové, aktuality, tělovýchovné, lékařské a poslední volnou kategorií. Toto rozdělení více méně odpovídá rozdělení v katalogu *Seznam filmů*, který vydal VTLÚ v roce 1933.<sup>160</sup> Tam se nacházejí filmy, které bylo možné si zapůjčit a jsou rozděleny do následujících sedmi kategorií: výcvikové, vojensky poučné, aktuality, všeobecně poučné, tělovýchovné, hrané a lékařské. Tomáš Lachman se však na tento katalog neodkazuje.

Vzhledem k tomu, že příkaz o rozdělení filmů a katalog filmů pochází z roku 1933, dá se předpokládat, že tento rok byl pro produkci v armádním filmu zlomový a došlo ke konkretizování priorit, v jejichž čele stála opět propaganda, ale na rozdíl od 20. let jinak zacílená.

Propagandistické filmy lze pak na základě textu Luka McKernana, který se inspiroval britskou propagandou za první světové války, rozdělit na propagandu určenou

---

158 MUHL-BENNINGHAUS, cit. 119, s. 175.

Bohužel není toto rozdělení detailněji popsáno a tak je označení „orientační film“ nejasné.

159 Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1933. Vojenský ústřední archiv, sign. 3855 (karton 108).

160 Autor neuveden. *Seznam filmů*. 1. vyd. Praha : Nákladem ministerstva národní obrany, 1933. 107 s. ISBN neuvedeno.

pro domácí diváky, neutrální diváky nebo pro diváky z řad nepřátel.<sup>161</sup> Vzhledem k mezinárodní situaci ve 30. letech je zřejmé, že propagandistické filmy natáčené v rámci filmového oddělení v Československu byly určeny primárně pro domácí a neutrální diváky. Dokladem toho jsou zprávy o bojovném duchu filmů Jiřího Jeníčka a jejich úspěších v zahraničí.<sup>162</sup>

#### 6.2.2.2. Dvě tvůrčí období

Na základě předchozích kapitol lze tvorbu v armádním filmu rozdělit na dvě hlavní období. První období má trvání od roku 1919 do 1933, druhé od 1933 do 1939.

První období armádního filmu je charakteristické hledáním a zkoušením. Nezkušené nebo málo zkušené filmaři se pokoušeli o tvorbu propagandistických filmů, která vyvrcholila vznikem čtyř hraných filmů mezi lety 1927 – 1930.<sup>163</sup> Z těchto filmů jsou ze zpětného pohledu nejzajímavější filmy *Slavia L – Brox* a *Za Československý stát*. Geneze vzniku filmu *Za Československý stát* je detailně popsána Jiřím Rakem v časopisu *Iluminace*.<sup>164</sup> K popisu vzniku filmu je připojena i synopse, která je přiložena ke korespondenci v archivu.<sup>165</sup> Film *Za Československý stát* je zajímavý, protože jeho vznik inicioval přímo Tomáš Garrigue Masaryk a synopsi vypracoval Rudolf Medek. O režii filmu se postaral Vladimír Studecký a spojil v něm příběhy tří kamarádů s archivními záběry legionářů na východní frontě. Z uměleckého hlediska je film velmi naivní a i na dobu svého vzniku působí hodně amatérsky. Karel Smrž ho hodnotil jako diletantský po všech stránkách.<sup>166</sup>

Druhým zajímavým filmem je *Slavia L – Brox*, který vznikl ve spolupráci 5.

---

161 McKERNAN, cit. 68. s. 369.

162 NAVRÁTIL, cit. 14, s. 68.

163 Jednalo se o filmy *Slavia L – Brox* (1927), *Za Československý stát* (1928), *Horské volání SOS* (1929) a *Plukovník Švec* (1930).

164 RAK, Jiří. Úvodem k synopsi legionářského filmu. *Iluminace* 4, 1993, č. 1, s. 115 – 122. ISSN 0862-397X.

165 Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1928. Vojenský ústřední archiv, sign. 5362 (karton 95).

166 SMRŽ, Karel. K desetiletému jubileu republiky... *Studio* 1, 1928, č. 2, s. 52. ISSN neuvedeno.

SMRŽ, Karel. *Za Československý stát...* *Rozpravy Aventina* 4, 1928, č. 6, s. 61. ISSN neuvedeno.

Oba texty jsou citovány z publikace TABERY, Karel (ed.). *Filmová publicistika Karla Smrže. První část*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. 401 s. ISBN 80-244-0689-6.

oddělení MNO a Masarykovy letecké ligy.<sup>167</sup> Tento film, který má podtitul „Románek ze života letce“, je opět naivním propagačním filmem, který nepovedeně spojuje milostný a kriminální příběh. Zajímavé a pro druhou polovinu 20. let typické je, že propagace Československé armády je zde spojena s propagací československého průmyslu. Toto spojení se ukazuje i v dokumentárních filmech té doby: *Let kapitána polního pilota Hamšíka do států pobaltských* (1926), *Přílet vítězů* (1926). Po roce 1930 je produkce v armádním filmu v útlumu. Armáda se rozhodla ustoupit od výroby hraných filmů a specializovat se na filmy propagační a výcvikové.<sup>168</sup>

Období let 1933 – 1939 je výjimečné jednak působením Jiřího Jeníčka v armádním filmu,<sup>169</sup> a jednak změnou v propagandistických snahách. Propaganda ve 20. letech byla orientována na samozřejmost společného státu Čechů a Slováků, jak je vidět například ve filmu *Za Československý stát*, kde postavy již začátkem války hovoří o Československu, tedy ještě dříve než k rozhodnutí usilujícímu o jeho založení dospěli politici kolem Masaryka. Propaganda po roce 1933 je orientována naproti tomu proti nebezpečí zvenku, především z Německa. Nejlépe jí pak prezentují filmy *Naši vojáci*, *Československá armáda* (v domácí distribuci uváděn jako *Naše armáda*) a *Vojáci v horách*. Za všemi těmito filmy stál Jiří Jeníček a blíže se jim bude věnovat kapitola 7.2. Filmová tvorba Jiřího Jeníčka.

### 6.2.3. Vojenské zpravodajství a týdeníky

Specifický případ produkčních a koprodukčních snah představují pro armádní film filmové týdeníky. Armáda jednak nabízela projekce aktuálních týdeníků důstojníkům. Jednak se jistou dobu snažila natáčet vlastní týdeník, a jednak se snažili domluvit na dodání vlastních reportáží do zahraničních týdeníků v rámci koprodukčních snah.

Snaha o vytvoření vojenského týdeníku nebyla ve světě pochopitelně ojedinělá. Pravděpodobně první armádní týdeník na světě vznikl v Německu od roku 1914 a

---

167 Ta sloužila k popularizaci letectví mezi obyvateli Československa. Součástí této popularizace bylo i šíření modelářství, což může souviset s využitím jediné animované scény filmu, která zobrazuje havárii letadla a následný požár. Jedná se patrně o jeden z prvních pokusů o animaci v Československu. *Letiště Pardubice: web o historii pardubického letiště*. 2013. Masarykova letecká liga v Pardubicích [online, cit. 18. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.pavpec.info/ml.html>>.

168 LACHMAN, cit. 12, s. 21 – 23.

169 Působil tam již od roku 1929, ale nikoliv na vedoucí pozici.

jmenoval se *Eikowoche*. Jeho cíl byl samozřejmě propagandistický a konkrétně měl vytvářet pomyslnou spojnici mezi frontou a domovem, která evokuje obraz odvahy, radosti a dobré nálady. Po roce 1915 se však dočkal zásadní kritiky pro neaktuálnost a špatné zpracování (spousta reportáží byla inscenovaná) a jako vzorný příklad se v té době uváděly týdeníky protivníků (např. Velká Británie).<sup>170</sup>

Informace o vlastním týdeníku vyráběného v rámci armádního filmu v Československu jsou velmi útržkovité. Je jisté, že v rámci armádního filmu vznikl na přelomu 20. a 30. let týdeník s názvem *Vojenský zpravodaj*.<sup>171</sup> Vycházel s dvouměsíční periodicitou a byl promítán výhradně vojákům, takže o něm širší veřejnost takřka nevěděla. Do roku 1933 bylo natočeno jedenáct vydání.<sup>172</sup> Natáčení pokračovalo až do roku 1937.<sup>173</sup>

Ambice na vlastní týdeník byla pravděpodobně pro meziválečný armádní film přehnaná, ale jelikož týdeníky představovaly ve 30. letech zásadní platformu k distribuci informací, tak se jejich využití pro propagandistické účely nechtěli důstojníci Československé armády vzdát. V roce 1937 tedy došlo k vyjednávání mezi zástupci Československé armády a několika týdeníků ohledně zařazení reportáží z produkce armádního filmu do týdeníků *Aktualita*, *FOX*, *PDC*, *Paramount* a *UFA*. Mělo se jednat o zařazení scén z života armády jednou za tři týdny až měsíc. Korespondence obsahuje i rozvrh natáčení a scénář MNO.<sup>174</sup> Tato dohoda, ke které podle všeho došlo, navazovala na závazek zahraničních týdeníků zařazovat do vzdání svých žurnálů 20 – 30% tuzemských reportáží z celkové metráže.<sup>175</sup>

Zajímavé je sledovat dohodu MNO se zástupci zahraničních týdeníků ze dvou důvodů. Za prvé, k ní došlo jen dva roky poté, co zástupci armády projevovali obavy nad zneužitím záběrů nepřítelem. To by se snad dalo pochopit vzhledem k tomu, že MNO mělo kontrolovat podobu reportáží. Za druhé, společnost UFA nabízela Československé armádě dohodou prostor k propagaci ve svém týdeníku *Die Wöschenschau* necelé dva roky před obsazením Československa a postupnou likvidací armády. To představuje snad nejvíce paradoxní situaci vzhledem k mezinárodní politické situaci, která se týká armádního filmu

---

170 MUHL-BENNINGHAUS, cit. 116, s. 176 – 180.

171 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 18 5/6 2-6, 10, 11-14.

172 Seznam filmů, cit. 160, s. 55.

173 LACHMAN, cit. 12, s. 39, poznámka pod čarou č. 24.

174 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1934. Vojenský ústřední archiv, sign. (karton 112) 18 5/3 2, 18 5/3 7.

175 NAVRÁTIL, cit. 14, s. 76.

v Československu.

#### 6.2.4. Scénáře

Vztah scénáře a výsledného filmu je velkým tématem pro teoretiky a historiky scenáristiky hraného filmu. Jak je to však se vztahem scénáře a instruktážního nebo výcvikového filmu? Příkladem pro takovou úvahu může být film *Chemická válka*, jehož scénář se dochoval ve dvou vývojových verzích s velkým množstvím poznámek.<sup>176</sup> Film je rozdělen na dvě části: Ochrana proti bojovým chemickým látkám a Chemický útok. Ty jsou pak děleny na několik dílů, jejichž názvy vystihují i obsah filmu: Úvod, Ochrana jednotlivce, Ochrana hromadná, První pomoc při zasažení bojovými chemickými látkami, Chemický průzkum, Asanace, jeden díl bez názvu, Plynový poplach, Různé prostředky chemického útoku, Zamořování, Použití dýmu, Látky zápalné a ochrana proti nim, Použití bojových chemických látek při útoku praporu a Závěr. Formální stránka scénáře připomíná laboratorní protokol. Legenda je velmi primitivní a nerespektuje ani základní poznatky z hraného filmu (to však může být způsobeno i snahou o minimalismus stylu v instruktážní tvorbě). Ve scénáři jsou používány následující zkratky:

T<sub>1</sub> – titulok s příslušnou pořadovou číslicí

S<sub>1</sub> – scéna s příslušnou pořadovou číslicí

P – panoramatický záběr přijímací komorou

D – detail scény – blízký veliký obrázek

Tento minimalismus svědčí o tom, že scénáře instruktážních filmů byly vytvářeny lidmi bez filmových zkušeností a představovaly seznam nutných věcí k zobrazení a prostor k imaginaci byl minimální. O tom, že scénáře tvořili vojáci a nikoliv filmaři, svědčí i množství poznámek, škrtnů a doplnění v původní verzi scénáře *Chemická válka*.<sup>177</sup> Tyto

---

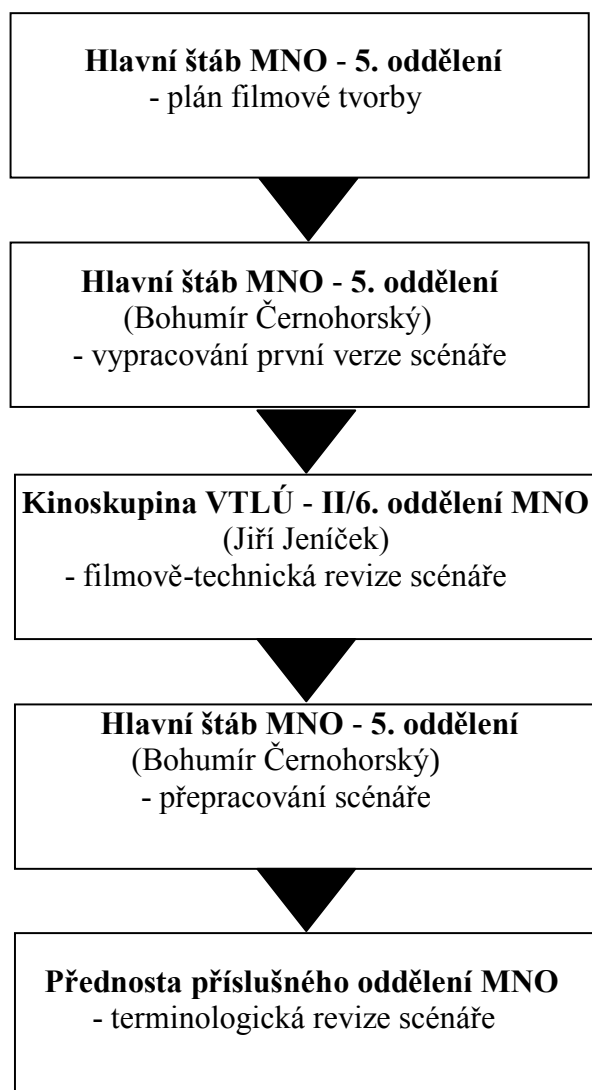
176      Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 444 (karton 394) – 18 5/2 6.

Autor práce sice neměl možnost vidět výsledný film, ale vzhledem k tomu, že tato podkapitola řeší výhradně scénáře instruktážních filmů, to není nutné.

177      Autorem scénáře byl major generálního štábu Bohumír Černožorský, který byl i autorem přepracované verze.

poznámky pocházejí od Jiřího Jeníčka a jsou zapracovány do druhé verze scénáře, která je obecně kratší a přehlednější. Druhá verze navíc obsahuje i plán možných lokací k natáčení, který je rozepsaný po jednotlivých dílech filmu, a celý scénář působí promyšleněji. K závěrečné verzi scénáře se na závěr vyjádřil i přednosta 1. oddělení MNO (nečitelný podpis). Jeho připomínky jsou pak převážně terminologického rázu, ale místy doporučuje i vyškrtnutí nebo přesun připravovaných scén. Vývoj scénáře v armádním filmu na příkladu filmu *Chemická válka* představuje zajímavý jev, kdy producent (představitel Hlavního štábu MNO) pouze určí žánr filmu, následně vybraný voják, který není filmař, vypracuje scénář, který je následně korigován Jiřím Jeníčkem. Zástupci armádního filmu (spadajícího pod VTLÚ) tedy v případě výcvikových filmů přicházejí ke scénáři až v jeho pokročilé podobě a jejich práce je ještě zpětně korigována profesionálními vojáky. Tento proces nám dotváří podobu produkčního procesu od námětu po hotový film. Samotná realizace filmu pak byla v režii filmařů a vojáci přebírali pouze pozice týkající se použitého vybavení nebo nákladů, ale i to probíhalo po dohodě se zástupci armádního filmu.

Schéma vývoje scénáře v období mezi lety 1937 - 1939 by mohlo vypadat následovně:



Film *Chemická válka* představoval i v období 1937 – 1939 náročný projekt na instruktážní film a je tedy dobré ho sledovat v kontextu dalších scénářů, které byly následně realizovány v armádním filmu. Jako příklad nám zde poslouží film *Polní proviantní výstroj a jeho [sic!] využití v intend. službě* z roku 1937 a trojice filmů z roku 1939 s tematikou výcviku v horách.<sup>178</sup>

V případě filmu z roku 1937 se nám dochoval jeho scénář ve finální podobě před natáčením. Scénář je oproti scénáři filmu *Chemická válka* více literární a jeho formální stránka podporuje dlouhé záběry. Legenda je zde vynechána a čtenář se orientuje pomocí poznámek v textu (Scéna, Titulek). Celkově je scénář méně strukturován, což opět evokuje tvorbu delších záběrů. Ve srovnání se scénářem *Chemické války* je velmi primitivní a působí až amatérsky. Scénář neobsahuje ani možné lokace natáčení. Přesto byl schválen a Václav Suchý (přednosta 5. oddělení MNO) za něj obdržel odměnu 700 korun (snížena ze slíbených 1000 korun).

Další tři filmové scénáře z roku 1939 jsou předlohou filmů *Lyžařský výcvik*, *Horolezecký výcvik vojáka* a *Horské dělostřelectvo v zimě v horách*.<sup>179</sup> Tyto tři filmy byly schváleny do výroby jako výcvikové, jak dokazuje přiložená korespondence. Uvažovalo se o jejich zpracování jako propagačních a zároveň výcvikových, ale vzhledem k nedávnému uvedení filmu *Vojáci v horách* byla potřeba propagandistické složky splněna. Korespondence týkající se třech scénářů obsahuje i posudek, ve kterém se dočteme i o dalších filmech, které nebyly k realizaci doporučeny. Jedná se o scénáře *Činnost zákopnických čet v horách* a *Činnost kanonové a horské houfnicové baterie při zaujetí palebného postavení*. Oba tyto scénáře jsou odmítnuty z hlediska obsahového (minimální cílová skupina, duplicita témat), přestože scénář *Činnost zákopnických čet v horách* byl filmově vyhovující. Dva ze tří schválených scénářů oproti tomu nevyhovují po filmové stránce a hodnotitel plk. děl. J. Trejbal (přednosta 3. odboru VTLÚ) doporučuje jejich přepracování po vzoru scénáře filmu *Lyžařský výcvik*.

Každý ze tří dochovaných scénářů je zpracován po formální stránce odlišně. Nejvíce vychvalovaný *Lyžařský výcvik* je podle hodnotitele „dokonalý z hlediska formy i

---

178 Scénáře i s korespondencí se dochovaly v následujících fondech:

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 218 (karton 198) – 14 7/3.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 444 (karton 394) – 18 5/2 7.

179 Ukázky scénářů se nacházejí v přílohách. Konkrétně jde o přílohy č. 2, 3, 4.

obsahu“. Scénář je skutečně nejlépe strukturován a nabízí rozdělení do jednotlivých obrazů, v rámci kterých autor rozlišuje text vypravěče a obrazovou část. V té se pak dále pokouší o rozepsání jednotlivých scén a místy i velikostí záběrů nebo švenků. Obrazy také přímo obsahují místo natáčení. Po formální stránce je tento scénář snad ještě lepší než druhá verze scénáře filmu *Chemická válka*. Nejhuře zpracován je ze tří scénářů bez pochyb scénář *Horolezecký výcvik vojáka*, který není takřka vůbec strukturován a v rámci kterého se ztrácí rozdíl mezi vypravěčskou částí a částí obrazovou. Třetí scénář pak představuje pro armádní film netypickou dvousloupcovou formu, ale tu naprosto nevyužívá, když do levého sloupce zařazuje pouze informace o místě natáčení a do pravého sloupce text komentáře i popis záběru. Hodnotitel tento scénář ocenil po stránce obsahové, ale neobvyklé formální úpravy si nevšimnul.

Scénáře před rokem 1937 autor práce nehodnotí, protože se k nim buď nedostal, nebo jejich úroveň byla na úrovni scénáře *Polní proviantní výstroj a jeho [sic!] využití v intend. službě*. Jedná se např. o scénář k filmu *Za Československý stát*, který představuje klasické libreto, které je více literární než technické a nemůže nám takřka nic sdělit o procesu produkce v dané době.

Detailním pohledem na scénáře k armádním filmům mezi lety 1937 – 1939 se nám odhalila předprodukční část procesu natáčení výcvikových filmů. Ve fázi vývoje scénáře se mimo jiné rozhodovalo také o typu filmu, který se natáčí (propagační, výcvikový nebo hybridní), rozhodovalo se o komentáři a o náplni záběrů. Proces natáčení pak musel být problematizován špatnou strukturací scénářů, které jen zřídka nabízely vodítko k rozzáběrování scény. Toto všechno bylo způsobeno působením jak profesionálních vojáků, tak filmařů na vývoji scénáře.

### 6.3. Distribuce a uvádění

#### 6.3.1. Projekce ve vojenských zátiších a kasárnách<sup>180</sup>

Projekce ve vojenských zátiších představovala ve druhé polovině 30. let hlavní odbytiště výcvikových filmů a částečně i odbytiště pro filmy propagační a pamětní. Zároveň tato síť, která byla určená pouze pro vojáky, sloužila k uvádění dalších filmů, týdeníků a přednášek s nimi spojených. Podobně jako můžeme sledovat v dalších oblastech s MNO spojených, i kina ve vojenských zátiších a kasárnách se dočkala zvýšení důležitosti v období po roce 1933, respektive 1935. O důležitosti kin svědčí dochovaný příkaz, který nejenže uvádí nutnost budování kin, ale prezentuje i ideál využití projekcí v průmyslu, ke kterému by se měla vojenská zátiší přiblížit.<sup>181</sup> Kina měla sloužit pro výcvikové, vzdělávací a rekreační účely a žádost o jejich výstavbu pocházela především od zástupců letectva. Konkrétní požadavek byl na výstavbu dalších 50 kin, z nichž v té době bylo v provozu již sedm.

O významu kinosálů ve vojenských zátiších svědčí i drobnost jako např. centrální schvalování nákupu plátna do vojenského kina v Mladé Boleslavi.<sup>182</sup> Je to také důkazem toho, že zástupci Hlavního štábu MNO zasahovali do chodu kinosálů v kasárnách. Tyto zásahy pak nebyly pouze ve věcech vybavenosti, ale zároveň se týkaly programování kin ve vojenských zátiších.<sup>183</sup>

O nedostatečném počtu kin v kasárnách pak svědčí dochovaná korespondence týkající se přesunu kompletního vybavení kina (včetně 446 sklápěcích sedaček) z vojenského zátiší v Šahách do Tábora. Díky těmto archiváliím se nám také dochoval seznam vybavení typického vojenského kina.<sup>184</sup>

---

180 Vojenské zátiší sloužilo k rekreaci a vzdělávání vojáků. K jejich fungování VONDRÁŠEK, Václav. *Výchovná práce v československé armádě po roce 1918*. 1. vyd. Praha : Magnet-Press, 1993. s. 70 – 75. ISBN 80-85469-34-0.

181 Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1936. Vojenský ústřední archiv, sign. 2852 (karton 144).  
Příkladem využití filmu v průmyslu je v Československu společnost Baťa a mediální vizionářství jejího šéfa Jan Antonína Bati.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy*. 1. vyd. Brno : Host, 2009. 526 s. ISBN 978-80-7294-316-6.

182 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 446 (karton 394) – 18 5/4.

183 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 18 5/6 2-6, 10,11-14.

184 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 446 (karton 394) – 18 5/4 2-4.

Ve druhé polovině 30. let vznikaly při vojenských zátiších vojenské filmové poradny. Z dochovaných archiválií nevyplývá jejich účel, ale je zřejmé, že jejich vedením byli pověřeni profesionální vojáci, kteří se této činnosti věnovali ve svém volném čase. Příkladem toho je žádost o zpětné vyplacení 500 korun mjr. pěch. Leopoldu Raušovi, který vykonával funkci filmového poradce ve vojenském zátiší v Terezíně. Korespondence z června roku 1939 se okrajově týká i likvidace vojenské filmové poradny a všech písemností.<sup>185</sup> To může být i důvod, proč se o poradnách nedochovalo více informací. Podle jiných archiválií se však zdá, že jejich úkolem nebylo primárně vytváření programu kin ve vojenských zátiších. Podle archiválií z roku 1939 o projekci filmu *Motorové vozidlo* žádá přímo plukovník a nikoliv filmový poradce.<sup>186</sup> Mohlo se však také jednat o výjimku.

Vojenská zátiší a jejich filmová sekce představovala koncem 30. let již poměrně komplexní organizace, které sice byli řízené centrálně, ale i na místní úrovni se již profesionalizovali filmoví poradci z řad vojáků.

### 6.3.2. Projekce mimo vojenská zátiší a veřejné projekce

Před vytvořením kompletní sítě kin ve vojenských zátiších a v průběhu jejího budování, byly pořádány projekce pro vojáky i ve veřejných kinosálech. Nejčastěji k tomu bylo využíváno kino Bajkal.<sup>187</sup> Zvlášť byly organizovány projekce pro důstojníky.<sup>188</sup> Jak na projekcích pro řadové vojáky, tak pro důstojníky byly promítány především filmové týdeníky, zahraniční filmy a filmy z produkce Československé armády.

Zahraniční filmy, které byly centrálně z Hlavního štábu MNO doporučovány k projekci, jsou např. *Sovětské manévry* (SSSR), *Dvojí život na mažinotově linii* (Francie),

---

Kopie archiválií je přiložena v přílohách jako Příloha č. 1. Na rozdíl od filmů, které v armádním filmu vznikaly, byla kina ve vojenských zátiších zvuková a tak se dá předpokládat, že sloužila k projekci i jiných filmů než z produkce Československé armády.

185     Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 437 (karton 394) – 14 7/2 14.

186     Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 443 (karton 394) – 18 5/2 5.

187     Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 3293 (karton 191) – 665/38.  
Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1938. Vojenský ústřední archiv, sign. 3293 (karton 191) – 665/38.

188     Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 445 (karton 394) – 18 5/3.

*Serenade* (Německo) a nejmenované švédské filmy.<sup>189</sup> Už podle názvů je jasné, že se jednalo o filmy s vojenskou tematikou, samozřejmě s výjimkou filmu *Serenade*.<sup>190</sup> Mezi doporučenými nebo nařízenými projekcemi je i příklad projekce filmu *Der Verrater*, který byl jinak v Československu zakázaný.<sup>191</sup> To nám dokazuje výlučné postavení Hlavního štábu MNO jako distribučního kanálu. V případě těchto projekcí bylo kino Bajkal uzavřeno pouze pro vojáky.

Projekce pro důstojníky byly organizovány oddělením školství a výchovy Hlavního štábu MNO. Do roku 1939 se konaly nepravidelně a teprve v březnu 1939 byl na základě oběžníku vyhlášen pravidelný čas projekcí na páteční dopoledne.<sup>192</sup> Tyto projekce byly určeny k představení nejnovějších týdeníků všem důstojníkům hlavního štábu a měly se konat v promítací síni Hlavního štábu MNO.

Představitelé oddělení školství a výchovy Hlavního štábu MNO organizovali, nebo zasahovali do organizace projekcí pro veřejnost. Příkladem toho je rozhodnutí o výchově k brannosti filmem z roku 1935.<sup>193</sup> Toto rozhodnutí navazuje na natáčení dne brannosti Jiřím Jeníčkem v roce 1934 a je pravděpodobné, že natočené záběry byly použity v rámci výchovy k brannosti.<sup>194</sup> S výchovou k brannosti souvisela i organizace přednášek. Tyto přednášky opět byly organizovány centrálně a jednu z nich měl u příležitosti projekce filmu *Naši vojáci* proslovit Josef Ludvík Fischer.<sup>195</sup> Tyto projekce včetně přednášky ukazují příklad aplikace propagandistických filmů zaměřených na domácí publikum v době, kdy narůstalo nebezpečí ze strany Německa.<sup>196</sup> Opět se nám zde opakuje rok 1935, který byl z hlediska armádního filmu mezi válkami klíčový jak v oblasti institucionální,

189 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 4157 (karton 146).

Návštěva filmu *Sovětské manévry* je v tomto příkazu zakázána, protože byl již promítán.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 4159 (karton 146) – 18 5/3, 18 5/3 2.

Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 3293 (karton 191) – 665/38.

190 Jedná se o adaptaci knihy *Viola Tricolor* od Theodora Storma.

STORM, Theodor. *Viola Tricolora*. Berlín : Bibliothek Deutscher Klassiker, 1979. ISBN neuvedeno.

191 Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1938. Vojenský ústřední archiv, sign. 3293 (karton 191) – 665/38.

192 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 445 (karton 394) – 18 5/3.

193 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 32 4/1 56.

194 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1934. Vojenský ústřední archiv, sign. 35 (karton 114) – 18 5/6 10.

195 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 32 4/1 111.

196 K rozdělení propagandistických filmů viz. McKERNAN, cit. 68, s. 369.

produkční, tak i distribuční.

### 6.3.3. Úspěchy v zahraničí

Z hlediska dějin československého dokumentárního filmu je armádní film spíše okrajovým fenoménem, pokud je vůbec zmiňován. Toto postavení je však neopodstatněné, protože armádní film pod vedením Jiřího Jeníčka dosáhl na několik mezinárodních úspěchů.

Jednak šlo o vítězství na filmové přehlídce při Světové pařížské výstavě, a jednak o distribuci filmů v kinech ve Francii, Velké Británii, země Malé dohody, Rusko a Švédsko. Ačkoliv filmy nedosahují po estetické stránce úrovně filmů Alexandra Hackenschmieda nebo Karla Plicky, tak jim už jen díky mezinárodnímu úspěchu a dobovému významu patří místo v dějinách československého dokumentu. Zahraniční distribuci kompletně obstarávalo MNO, přestože domácí distribuce byla často svěřena společnosti Moldavia.<sup>197</sup>

Mezinárodní úspěch ve druhé polovině 30. let vyvolává otázku možné protekce. Filmy, kterým se dostalo onoho mezinárodního úspěchu, byly nepochybně aktuální a obsahově zajímavé, přesto se neubráníme spekulacím, že jejich úspěch byl založen spíše na mezinárodní politické situaci a solidaritě zemí Malé dohody a Francie než na estetických či obsahových kvalitách. Tyto kvality však v souvislosti s filmem *Naše armáda* snad nikdo nepopírá.

---

197      Fond *Hlavní štáb – oddělení branné výchovy*. Archiválie ze dne 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. (karton 331) 18 5/8 6.

## 7. Jiří Jeníček – Teorie a praxe dokumentárního filmu

### 7.1. Životopisná data

Osobnost Jiřího Jeníčka je dnes spojená především s uměleckou fotografií a jen málokdo na něj vzpomíná jako na profesionálního vojáka nebo filmaře praktika nebo jednoho z prvních českých teoretiků dokumentárního filmu. Přesto jsou tyto úzce spojené oblasti stejnou měrou spjaté s jeho životem a to především v období před rokem 1948.

Stručné životopisy Jiřího Jeníčka najdeme v knihách Anny Fárové, sborníkových příspěvcích Jany Hádkové a Petra Hofmana nebo diplomových pracích Tomáše Lachmana a Barbory Kundračíkové.<sup>198</sup> Všechny vycházejí z kvalifikační listiny nalezené ve VHA, pozůstalosti nebo vzpomínek Jiřího Lehovce.<sup>199</sup> Protože se jednotlivé verze života Jiřího Jeníčka vzájemně liší, pokusí se zde autor práce opravit chyby jeho předchůdců a nastíní základní životopisná data, která se vážou na Jeníčkovu působení v armádě nebo u filmu.

Jiří Jeníček se narodil v Berouně v roce 1895 a zemřel v roce 1963. Jeho působení v armádě začíná v roce 1916, kdy se dostává dokonce na frontu a v roce 1918 se stává profesionálním vojákem. Fotografií se začíná věnovat v roce 1924 a k filmu se dostává právě přes fotografii, což poznamenává i jeho pozdější teoretické úvahy. V roce 1929 je přeložen k armádnímu filmu a v roce 1931 se stává přednostou filmové skupiny VTLÚ. V té době dochází v armádním filmu k úpadku tvorby po stránce kvantitativní. Obrat nastává mezi lety 1933 a 1935 kdy se armádnímu filmu dostává většího významu a více financí. Vrcholu dosáhl armádní film v období mezi lety 1937 – 1939, kdy natáčí většinu svých filmů i Jiří Jeníček. Mezi nejvíce výrazné patří *Naši Vojáci* a *Naše armáda*.<sup>200</sup> Ty pak

---

198 FÁROVÁ, cit. 15.

HÁDKOVÁ, cit. 11.

HOFMAN, cit. 11.

LACHMAN, cit. 12.

KUNDRAČÍKOVÁ, cit. 15.

199 *Kvalifikační listina – Jiří Jeníček (1895 - 1963)*. Vojenský ústřední archiv, nesignováno.

Anna Fárová se na pozůstalost odkazuje ve své knize o Jiřím Jeníčkovi.

Jedná se především o rozhovory s Jiřím Lehovcem. Informace k armádnímu filmu jsou i v rozhovorech s Elmarem Klosem nebo Janem Čuříkem, ale na ty se autoři takřka neodkazují. Všechny tyto rozhovory i jejich přepisy jsou uloženy v Národním filmovém archivu v Praze.

200 *Naše armáda*, v mezinárodní distribuci uváděn jako Československá armáda (1937), *Naši vojáci* (1935), Mimo tyto filmy natočil Jiří Jeníček ještě, *T.G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci*

představovali pro propagaci Československé armády úspěch, protože se prosadili i v zahraniční distribuci.

Působení Jeníčka u armádního filmu skončilo s likvidací Československé armády v roce 1939 a okupaci podle Jiřího Lehovce strávil v barrandovských laboratořích jako účetní. V armádě působil ještě v letech 1945 – 1948, ale k filmu se po roce 1945 již nevrátil.

Filmově teoretické práci se věnoval Jeníček v návaznosti na zkušenosti z praxe. Část jeho textů najdeme v dobovém tisku, ale nejdůležitější jsou samostatné publikace nebo sborníky textů k teorii fotografie a filmu.<sup>201</sup>

## **7.2. Filmová tvorba Jiřího Jeníčka**

Filmová tvorba Jiřího Jeníčka je kompletně spjata s armádním filmem 30. let. Jeníček zasahoval do tvorby filmů od vývoje scénáře až po postprodukční fázi. Zapojoval se také do diskuze o využití filmu k propagaci a výchově k brannosti.<sup>202</sup> Své filmy realizoval v letech 1935 – 1939. Do roku 1937 působil převážně v roli produkčního a dramaturga.

Protože se představitelé 5. oddělení MNO vzdali tvorby hraných filmů již začátkem 30. let, tak se Jeníček dostal pouze k tvorbě filmů dokumentárních (výcvikových a propagačních).<sup>203</sup> To ostatně souviselo i s jeho zkušenostmi s fotografií. Největší tvůrčí omezení Jiřího Jeníčka bylo v technice, kterou armádní film používal. Až do poloviny 30. let se tam natáčely pouze němé filmy a poté do roku 1939 se filmy synchronizovaly s komentářem až v postprodukci.<sup>204</sup> Vojenská zátíží navíc také dlouho nenabízela možnost zvukové filmové projekce. Jiří Lehovec tvrdil, že kvalitní filmové vybavení doporučoval k nákupu Jeníčkovi až on a Vladimír Novotný v období po roce 1936.<sup>205</sup>

---

(1936), *Armádní letecký den 1936* (1937), *V nový život* (1938) a *Vojáci v horách* (1938).

201 Ty jsou citovány v poznámce pod čarou č. 17.

202 Tato diskuze probíhala v *Důstojnických listech* v rozmezí let 1932 – 1933. Informace je přejata z textu Petra Hofmana. HOFMAN, cit. 11, s. 59 – 60.

203 Tomáš Lachman toto rozhodnutí připisuje samotnému Jiřímu Jeníčkovi, ale bohužel navrhuje zdroj. LACHMAN, cit. 12, s. 25.

204 Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 444 (karton 394) – 18 5/2 7.

205 Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 10. 2. 1984. Národní filmový archiv, sign. 188 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedl Elmar Klos. Informace pocházejí z dílu rozhovoru 1/1 – s. 47.

Filmová propagační tvorba Jiřího Jeníčka měla za úkol vytvářet a udržovat vztah a důvěru lidí k armádě.<sup>206</sup> Na rozdíl od filmů vytvořených před rokem 1930 působí Jeníčkovy filmy mnohem profesionálnějším dojmem a můžeme sledovat, že armádní film prošel vývojem jak po stránce filmařské, tak obsahové (ideologické). Propaganda už není prvoplánová, trapně patetická, nacionalistická nebo dokonce lživá, ale pracuje se specifiky Československé armády, výchovou k brannosti a tématy demokracie a míru. Taková propaganda je pak určena v případě filmu *Naši vojáci* spojencům v rámci Malé dohody, a v případě filmů *Naše armáda* a *Vojáci v horách* převážně mezinárodnímu a neutrálnímu publiku. Zacílení filmů *T. G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci*, *Armádní letecký den 1936* a *V nový život* je pak především na domácí publikum.

Okolnosti vzniku filmu *Naši vojáci* a jeho distribuce jsou již zmíněny v kapitole 6.3. Distribuce a uvádění. Tento film se zdál být podle velvyslanectví v Bělehradě nevhodný pro propagaci Československé armády kvůli své přílišné popisnosti a detailnosti. Struktura filmu se snaží vytvořit dojem výchovy k brannosti od dětství až po dospělost a ukázat všechny prvky života v armádě. Mladí muži na táboře sportují a dovádějí a pevný režim je připravuje na službu v armádě. Do té se dostávají při odvodu. Vojáci se nejen připravují na boj a ochranu míru, ale záběry toho, jak pomáhají dětem nezaměstnaných, podporuje i obraz pozitivní sociální role armády ve společnosti.<sup>207</sup> Tyto záběry jsou důkazem sounáležitosti armády a civilního obyvatelstva, tedy něčeho, co bylo na přelomu 10. a 20. let utopíí a v polovině 30. let to například v souvislosti se záběry více jak stotisícového davu ve filmu *Armádní letecký den 1936* působí úplně přirozeně.

Logická struktura snímku *Naši vojáci* (cvičení, práce, zábava, boj) je narušena inscenovanou scénkou, která má demonstrovat důležitost dodržování předpisů. Scénka má dvě části: jeden voják na stráži je nedbalý, což způsobí, že ho narušitel zraní a zapálí armádní sklad, druhý voják na stráži je pozorný a narušitele polapí, aniž by se něco stalo. Pro diváka, který si není vědom snahy nebo nutnosti o propojení výcvikového a propagačního účelu u některých z armádních filmů, to může působit matoucím dojmem. Autor se inscenovanou částí snažil zdůraznit důležitost pravidel, ale tato část filmu byla pravděpodobně důvodem pro zamítnutí projekce filmu v zemích Malé dohody.

Ve filmu *Naši vojáci* jsou dále představeny jednotlivé sekce armády, takže divák

---

206 LACHMAN, cit. 12, s. 26.

207 Právě obraz pozitivní sociální role armády vidí Tomáš Lachman jako zásadní i pro Jeníčkův poslední film *V nový život*. Tamtéž, s. 35.

může sledovat cvičení dělostřelců, trénink jezdecký nebo práci ženijního vojska. Závěr filmu opět podporuje jednotu obyvatel Československa a jejich ochránců titulkem „Československo má svou armádu rádo“ a ukázkou davů na dnech brannosti.

Nevhodnost filmu *Naši vojáci* pro propagaci v zahraničí vyvolala reakci dokonce u mimoarmádních činitelů. Jindřich Elbl vyvolal diskuzi ohledně potřeby kvalitního propagandistického filmu a Jiří Jeníček začal v souvislosti s tím připravovat scénář a rozpočet filmu *Naše armáda*. Že šlo o projekt celostátního významu, ukazuje i fakt, že za finanční dotaci FPS se přimluvalo i Ministerstvo zahraničních věcí.<sup>208</sup> Tvůrci obdrželi od FPS dotaci a film vznikl.

*Naše armáda*, respektive *Československá armáda* je propagační film, který má ukázat sílu vojska v Československu, ochotu se bránit a soudržnost státu. Financování a distribuci obstaralo MNO a na realizaci VTLÚ pod vedením Jiřího Jeníčka na pozici scénáristy a režiséra. Kameramanem byl Vladimír Novotný, střihačem Jiří Lehovec a hudbu složil E. F. Burian (Jeníček u filmu poprvé použil synchronizovanou hudbu). Zvuková stránka filmu byla realizována v AB Barrandov Františkem Šindelářem a Josefem Zorou. Z hlediska personálního obsazení nebylo na žádném dalším armádním filmu před rokem 1951 přítomno tolik kvalitních tvůrců najednou.

Ve filmu je zdůrazňována demokratičnost Československa a touha po míru. Tyto titulky jsou zasazovány mezi záběry pochodujících vojáků. Československá armáda působí ve filmu skutečně mohutným dojmem a z hlediska propagandistického jistě může některého z poučených diváků napadnout srovnání s filmy Leni Riefenstahlové s tím rozdílem, že pozornost není v důsledku obrácena k postavě vůdce národa, který je jednotícím prvkem, ale k jednotě národů a jejich touze po demokracii. Můžeme jen domýšlet, kam by Jiří Jeníček posunul filmovou propagandu, kdyby dostal více prostoru.

V *Naší armádě*, na rozdíl od *Našich vojáků*, absentují výcvikové pasáže a celý film představuje spíše manifest. Film je také podstatně kratší (má cca 15 minut oproti cca 60 minutám *Našich vojáků*). Pokud *Naši vojáci* operovali se strukturou filmu, která měla odpovídat výchově k brannosti a života v armádě, tak *Naše armáda* je koncentrátem ideologie československé propagandy a působivého filmového zpracování. Oproti propagandistickým tendencím armádního filmu 20. let (jednota Čechů a Slováků), které byli v mezinárodním měřítku na svou dobu snad pochopitelné, ale ne zcela funkční, se

---

208 LACHMAN, cit. 12, s. 32.

*Naše armáda* obrací ke všem demokratickým státům v Evropě. To možná představuje i jeden z důvodů, proč film uspěl v zahraničí a byl distribuován nejen v zemích tradičních spojenců, ale i v Rusku a Švédsku.<sup>209</sup>

Na *Naši armádu* navázal Jiří Jeníček ještě dvěma filmy, z nichž známější je film *Vojáci v horách*, který byl v roce 1947 doplněn publikací fotosek k filmu. Tomáš Lachman ho označuje za akční dokument, ale film představuje spíše návrat k modelu výcvikového filmu, tentokrát spojeného s působivou kamerou a horským prostředím. Na filmu se opět podílela trojice Jiří Jeníček, Vladimír Novotný a Jiří Lehovec, tentokrát s hudbou Jiřího Srnky. Zvuk byl opět zpracován v ateliérech Barrandova. Film je stejně jako všechny filmy Jiřího Jeníčka němý, pouze s hudebním doprovodem (podobně jako film *Naše armáda*). Informace jsou sdělovány divákovi především vizuálně. Titulky oddělují jednotlivé činnosti vojáků v horách a vysvětlují postup záchranné operace. Film často ukazuje ve velkých celcích vojáky jen jako černé tečky, které se pohybují v bílém prostoru. Dojem osamocení jednotlivců je však nabouráván v průběhu celého filmu a kolektivní duch vrcholí závěrečným titulkem „Jeden za všechny, všichni za jednoho. Všichni za Československo“. V jednom filmu se nám opět spojuje výcvik a propaganda, tedy podobný model jako v případě filmu *Naši vojáci*. Na základě archiválií je zřejmé, že tento model se MNO osvědčil z hlediska ekonomického a jen výjimečně od něj ustupovali k čistě výcvikovému nebo čistě propagandistickému filmu.<sup>210</sup>

Knih *Vojáci v horách*, kterou Jiří Jeníček publikoval v roce 1947, představuje fotoromán, kde se spojují fotografie a stručné popisky, které dohromady vypráví příběh. Ten se na rozdíl od filmu trochu liší. Jiří Jeníček si pravděpodobně uvědomil, že pohybově bohatý lyžařský výcvik je jen těžko převoditelný do fotografií. Příběh v knize je založen na práci s detaily, polodetaily a polocelky, zatímco ve filmu se využívá převážně celků a velkých celků. Struktura vyprávění je podobná, snad i oddělená podobnými mezititulky (kapitolami). Příprava, výcvik, průzkum – to se objevuje i ve filmu, ale v knize se klade více důrazu, než ve filmu, na přípravu na lyžování a menší epizody ze života vojáků v horách. Hlavní zápletka se opět týká záchrany jednotlivce a v závěrečné části je tempo knihy stejné jako tempo filmu. Jiří Jeníček nezpomaluje příběh zbytečnými detaily a

---

209      Fond *Hlavní štáb – oddělení branné výchovy*. Archiválie ze dne 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. (karton 331) 18 5/8 6.

210      Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 444 (karton 394) – 18 5/2 7.

směřuje přímočaře k záchraně jednotlivce kolektivem. Nálada podpory kolektivu, která je ve filmu umocněna závěrečným titulkem „Jeden za všechny (...) všichni za Československo“ v knize chybí v explicitní podobě. Zcela pochopitelně pak absentuje onen apel na důležitost správného postupu při záchraně a výcvikový modus filmu. Ten by zákazníci v roce 1947 pravděpodobně nezajímal při nákupu umělecky orientované publikace.

Dalším filmům, u kterých Jiří Jeníček působil na pozici režiséra, se zde autor práce nebude věnovat tak detailně.<sup>211</sup> Propagandistický film *Armádní letecký den 1936* byl již zmíněn v souvislosti se zachycením armádní akce, které se zúčastnilo velké množství civilního obyvatelstva. Film tedy tvoří propagandu zaměřenou primárně na domácí obyvatelstvo, když utváří dojem vzájemné podpory. Podle Lachmana Jeníček zcela rezignoval na osobité filmové vidění a omezil se na dokumentární zachycení vojenské letecké přehlídky konané dne 7. 6. 1936. Přestože se jedná o propagační snímek, tak i v *Armádním leteckém dni* můžeme sledovat postupy vycházející z předpisů a nařízení armády. Lachman ve filmu sleduje jasnou strukturu rozdělenou na tři okruhy: informační, dovednostní a bojový. Taková struktura je patrná i ve filmech *Naši vojáci* nebo *Vojáci v horách*, ale pokaždé s jinou mírou důrazu na předpisovost. Ta je určována cílovou skupinou. *Armádní letecký den* se také vyznačuje stupňováním dramatickosti a podobně jako ve *Vojácích v horách* zde můžeme v rámci propagandy vysledovat dramatickou linii. Výrazným prvkem a významnou výjimkou je zobrazování ministra národní obrany a armádních důstojníků.<sup>212</sup> Tyto záběry silně kontrastují s jinak obvyklou anonymitou osob v Jeníčkových filmech.

Jeníčkův předchozí film, který je věnovaný prezidentu T. G. Masarykovi, představuje návrat do období před rokem 1930 v armádním filmu. Jde o bilanční a stříhový snímek ukazující vztah prezidenta a armády, tedy to, co přineslo na přelomu 10. a 20. let důvěru v budování vlastní armády. Film *T. G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci* prezentuje Masaryka při různých vojenských událostech v průběhu 20. a začátkem 30. let. Podle popisu filmu Tomášem Lachmanem se však zdá, že nebyly využity všechny záznamy Masaryka dochované v armádním filmu. Záběry z filmu *Přehlídka baterie proti*

---

211 Je to především z důvodu, že autor práce neměl možnost filmy vidět. Jmenovitě se jedná o filmy *Armádní letecký den 1936*, *T. G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci* a *V nový život*. Informace o těchto filmech autor práce čerpá z diplomové práce Tomáše Lachmana.

212 LACHMAN, sit. 12, s. 30 – 31.

*letadlům prezidentem republiky* (1924) pravděpodobně vůbec využity nebyly a Jeníčkův sestřih vychází z filmů z období let 1928 – 1933. Tomáš Lachman označuje film o Masarykovi za více než důstojnou rozlučku s abdikovavším prezidentem.<sup>213</sup> A je nutné dodat, že tato rozlučka nebyla pouze s T. G. Masarykem jako prezidentem, ale hlavně jako s vrchním velitelem armády, který i přes svůj pacifismus zaujal k armádě pragmatický postoj.

Posledním Jeníčkovým filmem je snímek *V nový život* z roku 1938. Tomáš Lachman v tomto filmu vidí jako výrazný motiv návaznost na zdůraznění pozitivní sociální role armády ve filmu *Naši vojáci*. Tvůrci ve filmu ukazují, jak armáda zasahuje do života lidí tím, že v zájmu budování funkční infrastruktury je nucena vyžadovat ústupky civilních obyvatel. Tyto ústupky jsou však vykoupeny vojáky nově vybudovanou obcí, která nabízí nové životní možnosti i starousedlíkům.<sup>214</sup> Tímto filmem se završuje jednak Jeníčkovu režijní působení u armádního filmu, a jednak snaha o zdůrazňování symbiózy armády a civilního obyvatelstva. Jedná se také o jediný film, ve kterém Jeníček využil možnosti audio komentáře, jehož autorem byl Josef Knap a vypravěčem Vladimír Šmeral.

V Jeníčkově tvorbě sledujeme několik opakujících se motivů. Jedná se především o žánr dokumentárního filmu, syntézu propagandy a instruktáže a dlouhodobé odmítání zvukového filmu. Abychom tyto prvky skutečně pochopili, musíme se detailně zaměřit na Jeníčkovu teoretickou tvorbu, ale i z filmařské praxe Jiřího Jeníčka můžeme vyvodit několik důležitých poznatků.

Využití dokumentárního filmu k propagandistickým účelům na úkor filmu hraného se nám z dnešního pohledu může zdát samozřejmé, ale v době začátku 30. let tomu tak v armádním filmu nebylo. Ve druhé polovině 20. let vznikly čtyři hrané filmy z produkce MNO, ale žádný z nich nezaznamenal výraznější úspěch. Na začátku 30. let se tedy představitelé MNO museli rozhodovat jak dále a jistě jim v tom pomohl i Jiří Jeníček, který i v rámci fotografie tíhnul spíše k dokumentování než inscenování. Jeníčкова teoretická práce je jedna věc, ale pro jeho praxi hrála důležitou roli spíše potřeba propagandy a instruktáže než osobní přesvědčení. Teorie tedy byla v případě využití dokumentu k propagandě až v návaznosti na produkční podmínky.

Produkční podmínky také patrně ovlivnily využívání zvuku ve filmech Jiřího Jeníčka. Nikdy nezodpovězenou otázkou zůstane, zda by Jeníček trval na koncentraci

---

213 LACHMAN, cit. 12, s. 29 – 30.

214 Tamtéž, s. 27.

informace do vizuální složky filmu, kdyby měl k dispozici zvukový film už od začátku svého působení v armádním filmu. Jeho teoretické poznatky nám tento problém také nejsou sto objasnit. Jen těžko by se to však shodovalo s faktem, že armáda začala využívat synchronizovaný zvuk po roce 1936, tedy v návaznosti na začátek působení Jiřího Lehovce a Vladimíra Novotného. Lehovec dokonce v záznamu rozhovoru vzpomínal, že nákup pořádné techniky doporučovali spolu s Novotným až oni. Ústupek zvukovému filmu znamenal u Jeníčka cestu od zcela němých filmů (*Naši vojáci*), přes filmy se synchronizovaným hudebním doprovodem (*Naše armáda*, *Vojáci v horách*) až po poslední film se synchronizovaným čteným komentářem (*V nový život*).

Dokonce ani snaha o syntézu propagandistického a instruktážního filmu pravděpodobně nevychází čistě z teorie, ale je motivována ekonomickými podmínkami produkce v armádním filmu, kdy tato syntéza představovala úsporu.

Na základě výzkumu v archivech se tedy zdá, že produkční praxe v armádním filmu ovlivňovala Jeníčkovu teoretickou práci než naopak. Tomáš Lachman pak vztah teorie a praxe vidí u Jeníčka spíše jako ověřování si teoretických poznatků, které praxi předcházely.<sup>215</sup>

### **7.3. Teoretická tvorba Jiřího Jeníčka**

Jeníčkova teoretická tvorba byla přímo napojena na jeho praktické zkušenosti, jak se ukazuje už v jeho textech do *Důstojnických listů*, *Hlasu národní obrany* a *Vojenských rozhledů* o propagační roli filmu. Jiří Jeníček mimo hlavní proud filmové teorie zasáhl i do úvah o filmovém dokumentu a o zvukovém filmu. Své texty dále publikoval v periodických *Přítomnost*, *Kinorevue* a *Fotografický obzor*.<sup>216</sup>

Jeho teoretická tvorba rozhodně nepředstavuje systematickou a komplexní filmovou teorii, jako známe z té doby např. od Bély Balázse, ale i tak jde o zajímavý pohled na alternativu k tehdejší filmové teorii, především proto, že se v ní ukazuje právě onen vztah teorie a praxe.

Pojednání *Krátký film* z roku 1940 navazuje přímo na jeho zkušenosti z praxe.

---

215 Tamtéž, s. 25.

216 Tamtéž, s. 24.

Kniha je rozdělena na pět statí, jak je sám Jeníček označuje a představuje soubor zajímavých, ale nesetříděných poznatků o filmu. První čtyři kapitoly nejsou jednoznačně tematicky vymezené a objevují se v nich Jeníčkovy snahy o terminologické vymezení krátkého filmu (tzn. dokumentárního filmu), názory na problematiku produkce a uvádění filmů, problematizace zvukového filmu a národního filmu. Jeníček se také věnuje estetickému vymezení krátkého filmu a jeho dramatičnosti nebo obsazení neherci. Poslední kapitola pak se zkratce popisuje praxi produkce a distribuce krátkých filmů (tehdy označovaných jako dodatkové filmy) ve druhé polovině 30. let a zmiňuje se o potřebě vzniku filmové školy. Právě ono nepřehledné množství témat bylo důvodem k označení Jeníčkových snah o teorii filmu jako nesystematických.<sup>217</sup> Autor této práce se domnívá, že jistý systém lze v textu nalézt a ono opakování je spíše stylistickým prvkem, který zdůrazňuje Jeníčkovy hlavní myšlenky. Mezi ty by jistě patřil vztah filmu a reality, synchronizace zvuku ve filmu, národního filmu a stylistických prostředků krátkého filmu. Vedlejší témata pak jsou vztah krátkého filmu a dlouhého hraného filmu nebo krátkého filmu a avantgardy.

Jak už bylo zmíněno, tak Jeníček začíná své pojednání terminologickým vymezením. Označení krátký film je pro Jeníčka zástupné pro filmy informativní, propagační, vědecké, folkloristické, kulturní, studijní, přírodopisné aj. Podmínkou je také metráž mezi 300m a 500m. Uvedené typy filmů jsou pro Jeníčka však pouze náměty krátkého filmu, jeho skutečná podstata spočívá ve stylistických prostředcích.<sup>218</sup> Negativní vymezení krátkého filmu podle Jeníčka je následující:

„krátký film není aktualitou,  
není reportáží,  
není poučným snímkem,  
není ani přírodním snímkem.“<sup>219</sup>

Než se dostaneme k pozitivnímu vymezení krátkého filmu, je nutné prozkoumat vymezení negativní. Krátký film není aktualitou a není reportáží. Podle Jeníčka je od nich diametrálně odlišný. Ačkoliv oba formáty prezentují myšlenku shrnutelnou třeba jen do

---

217 HÁDKOVÁ, cit. 11, s. 53.

218 JENÍČEK, *Krátký film*, s. 5.

219 Tamtéž, s. 17.

jedné věty, tak k tomu potřebují různé prostředky. Aktualita a reportáž preferují komentář (mluvený nebo titulkový) a tak jim stačí jen několik desítek metrů. Tento postup je však pro krátký film nepřipustný a nefunkční. Reportáž a aktualita jsou také aktuální, zatímco krátký film je nadčasový.

Krátký film není poučným snímkem. Poučným snímkem je myšlen film školní (jak jej Jeníček dále převážně označuje) nebo film výcvikový, instruktážní apod. Rozpor s krátkým filmem je především v místě uvádění. Kina jsou pro Jeníčka místem odpočinku a tak, i když krátký film třeba i detailně prezentuje postup výroby, nesmí být nudný a popisný. Jako kvalitní školské filmy pak Jeníček uvádí filmy z produkce německé společnosti UFA.<sup>220</sup>

Krátký film není ani přírodním filmem (přírodopisným filmem), protože tehdejší přírodní filmy jsou pro Jeníčka pouze souborem kamerových jízd a panoramat. Jeníček, kterému jde o hlubší náhled do tématu filmu, akcentuje dramatickosti i u záběrů neživé hmoty, jak sám označuje přírodu a výtvořiny člověka, krom zvířat. To souvisí i s jeho následným pozitivním vymezením krátkého filmu.

„Čím tedy krátký film je? Je dramatickým útvarem.“<sup>221</sup>

Podle Jeníčka je krátký film dramatickým útvarem a obraz je jádrem jeho dramatické kompozice. Jde tedy o uměleckou formu dramatickou a vizuální. Tato kompozice pak má vždy strukturu expozice – kolize – krize.<sup>222</sup> Podobná struktura se nám opakovala i v Jeníčkových filmech, kdy expozici nahradili obecné informace, kolizi cvičení nebo prezentace dovedností a krizi boj. Ve *Vojácích v horách* sledujeme vojáky se připravovat, na průzkumu v terénu a při záchraně svého kolegy. Dramatická struktura se opakuje vždy a vždy se věnuje dramatizaci skutečného života. To je zásadní změna oproti dlouhému hranému filmu, který prvoplánově inscenuje a pro Jeníčka není ničím jiným než promítaným divadlem a reprodukováným dialogem.<sup>223</sup> Jiří Jeníček se domnívá, že dramatickosti závisí na něčem jiném než herecké akci. V extrémním případě uvažuje o dramatickosti krátkého filmu bez herců, který by vycházel z námětů přírodopisných filmů

---

220 Tamtéž, s. 15 – 16.

221 Tamtéž, s. 17.

222 Tamtéž, s. 20.

223 Tamtéž, s. 18.

nebo filmů věnovaným budovám a městům.<sup>224</sup> Podstata dramatickosti, jak již bylo uvedeno, spočívá ve stylistických prostředcích, které tvůrci využívají.

Jeníček nepovažuje za tvůrce filmu jednotlivce, ale chápe film spíše jako architekturu, jako kolektivní dílo (doslova jako davový výtvar), kde výsledek závisí na práci všech.<sup>225</sup> Z toho pak Jeníček vychází při dělení hlavních stylistických prostředků krátkého filmu, kterými jsou obraz, hudba a komentář. Jak už bylo řečeno ve srovnání s reportáží, tak námět krátkého filmu může představovat třeba jen jednu větu, ale její zpracování do podoby filmu musí být provedeno všemi stylistickými prostředky rovnocenně. Ty pak divákovy evokují různé stupně vztahu se skutečností prostřednictvím více smyslů. Obraz pojí diváka přímo s realitou a je proto nejdůležitější. Hudba je iluzí reality a dotváří celkový dojem. Komentář, v případě Jeníčka většinou titulkový (jedinou výjimkou je film *V nový život*), je pak je poezií (někdy poezií v próze), která spojuje modus informační a lyrický. Jednotlivé složky jsou neoddělitelné<sup>226</sup> Těžištěm krátkého filmu je nepochybně obrazová složka, která v kombinaci s neherci vytváří dojem reality. Právě obsazení neherců bylo pro Jeníčka jedním z výchozích bodů pro úvahy o zvukovém filmu. Obsazení neherců a dialogy nejdou dohromady a mohly by působit komicky.<sup>227</sup>

Ve svém starším článku *O metodice a projekci výcvikového filmu* z roku 1935 Jiří Jeníček uvažoval o škodlivosti rozštěpení smyslového vnímání. Výcvikový film měl podle něj rezignovat na snahy o hledání styčných ploch s literaturou, dramatem nebo hudbou. Komentář měl být dále obstarán pouze formou titulků, aby divák zaměstnával pouze jeden smysl a nebyl vyrušován.<sup>228</sup> Setkáváme se zde se dvěma odlišnými přístupy ke zvukovému filmu v rozmezí pěti let. V průběhu těchto pěti let Jeníček mimo jiné režíroval i všechny své filmy a přivedl do armádního filmu několik profesionálních filmařů. Jeníček nikdy neslevil ze svého odmítavého přístupu ke zvukovému filmu, což dokazuje i názor z

---

224 Tamtéž, s. 21 – 22.

225 Tamtéž, s. 7.

„Film je opravdu jedno z umění, jehož výsledná hodnota je závislá i na spolupracovnících na pohled nejnedůležitějších a nejnezávažnějších.“

226 Tamtéž, s. 11.

227 Nezapomínejme, že dalšími body úvah o zvukovém filmu jsou technické možnosti armádního filmu nebo fotografická praxe.

228 JENÍČEK, Jiří. *O metodice a projekci výcvikového filmu*. *Vojenský kalendář na rok 1935*, 8, 1935, s. 24 – 26. ISSN neuvedeno.

Tento článek je dále zajímavý i vzhledem ke komplexnímu přístupu k výcvikovému filmu od jeho stylistických kvalit až po distribuci, projekci a navazující diskuzi. Jeníček nechápal výcvikový film povrchně jako jednorázovou záležitost, která ozvláštní výcvik jako takový. Pro Jeníčka bylo důležité i to, aby byl film distribuován (v případě armádního filmu) v různých jednotkách, jichž se ani netýká, protože to povzbuzovalo kolektivního ducha a sounáležitost v rámci vyššího celku.

*Krátkého filmu*, že zvuk vrátil film zpět k divadelní řeči.<sup>229</sup> Ve stejném pojednání však nacházíme i názory, že hudba k filmu patří a má vznikat spolu s filmem a být s ním synchronizována. Změnil tedy Jiří Jeníček názor na zvukový film pod tíhou praxe a argumentace Jiřího Lehovce a Vladimíra Novotného? Nebo snad důvod prvotního odmítání hudby a jejího následného přijetí byl důsledkem změny ekonomických podmínek v armádním filmu?

Jiří Jeníček se nepochybně potýkal v armádním filmu s omezením po stránce ekonomické a technické. Zároveň v textu *Krátký film* stále zastává odmítavé stanovisko pro synchronizaci s jakoukoliv hudbou a trvá na vzniku filmové a původní hudby.<sup>230</sup> Zdá se tedy, že Jeníček byl i přes zdánlivou změnu názoru konzistentní, protože „hledání styčných ploch s hudbou“ a „vytvoření hudby, která jako iluze dotváří dojem reality filmu“ jsou rozdílné věci. Film byl v pojetí Jiřího Jeníčka sice kolektivním, ale komplexním dílem, a tak jednotlivé složky nebyly oddělitelné. Z praxe víme, že Jeníček ve filmu *V nový život* použil i mluvený komentář a i zde se nabízí otázka konzistence jeho přesvědčení. Z jeho pozdějšího textu víme, že komentář byl pro něj u filmu nepostradatelný (přestože byl třeba minimální), protože nabízel kontakt s jazykem, který byl lidem blízký. A v době konce 30. let bylo jistě každé mluvené české slovo důležitější a výraznější než každé české slovo psané.

Tím se otevírá téma českého národního filmu, který Jiří Jeníček postrádal, a spolu s Šaldou o národnostním umění říká:

„Národnost v umění není v ničem analytickém a popisném, není ani logickou ani psychologickou formulí, nýbrž vnitřním teplem, odvahou a silou.“<sup>231</sup>

V případě filmu pak Jeníček píše, že nestačí natočit holinky nebo lidovou písničku, aby se jednalo o národnostní film. Národnost spočívá v obraze a nikoliv v dialogích. Spočívá tedy opět ve vizualitě, která je i klíčem k dramatičnosti. Vztah vizuality a národnosti je podle Jeníčka v něčem hlubším, snad v tzv. vidivosti, která je nutná pro pochopení vizuálního umění. Vizualita je tedy stále středobodem média krátkého filmu. Vizualita je prostředkem

---

229 JENÍČEK, *Krátký film*, s. 23.

230 Tamtéž, s. 13.

Jako odrazující příklad uvádí Smetanovu Vltavu, která se v té době prý přidávala ke každému lyrickému dokumentárnímu filmu.

231 Tamtéž, s. 26. Původně se jedná o citát F. X. Šaldy.

dramatičnosti, národnosti a dokonce i nadčasovosti. Opakem pro nadčasovost je aktuálnost, kterou Jeníček přisuzuje komentáři, a chápe jí jako ne příliš žádoucí atribut krátkého filmu.

V *Krátkém filmu* se Jeníček věnuje ještě dvěma dalším otázkám a těmi jsou dějiny krátkého filmu a vztah k praxi. Dějiny krátkého filmu v Československu jsou na konci 30. let teprve v začátcích a Jeníček jako své předchůdce na tomto poli vidí především Karla Plicku, Alexandra Hackenschmieda a Otakara Vávru. Právě Vávruv film *Listopad* (1935) pak Jeníček vidí jako vrchol tvorby v rámci média krátkého filmu v Československu. Je paradoxní, že preferuje autory (Vávra a Hackenschmied), kteří byly spojováni s avantgardou, ačkoliv sám Jeníček viděl avantgardu jako filmařsky dlouhodobě neproduktivní.<sup>232</sup> Je škoda, že toto tvrzení není doplněno hlubší argumentací a tak si můžeme jen domýšlet, zda se jednalo o problematiku vztahu s realitou, přenositelnosti stylistických postupů, nebo diváckou otažitost. Tak lze alespoň uvažovat v souvislosti s dalšími názory Jeníčka na film. I přes svůj odmítavý postoj k avantgardě však Jeníček chápe krátký film jako svého druhu průkopnický. To se pak týká především otázky produkční a distribuční a nikoliv estetické.

Jako praktik se zkušeností s pozicí produkčního, scénáristy i režiséra si byl Jiří Jeníček vědom důležitosti peněz při výrobě filmu. Peníze jsou podmínkou pro časové možnosti tvůrců a ty zase pro uvážlivou práci. V důsledku jsou tedy peníze podmínkou pro tvorbu kvalitního filmu.<sup>233</sup> V poslední páté stati pojednání *Krátký film* se Jeníček věnuje rozpočtům filmů a jejich financování, následně toto porovnává s distribucí a uvádění filmů a na základě čísel dochází k tomu, že si na sebe krátké filmy nemohou vydělat, pokud se nezmění podmínky jejich distribuce.<sup>234</sup> Jeníček tvořil ve státní instituci a měl zkušenosti i s podporou FPS, takže do této problematiky jistě pronikl. Jako možné řešení pak navrhuje založení filmové akademie. V rámci školy zaměřené na výuku filmové praxe a teorie by mohli vznikat krátké filmy, tak potřebné pro rozvoj kinematografie jako celku, s mnohem menšími náklady. Zároveň by nemuselo dojít k poklesu kvality, protože studenti by byli vedeni zkušenými teoretiky a praktiky. Takové řešení, jistě neotřelé, by si zasloužilo detailní průzkum. Autor práce se však obává, že Jeníčkovy důvody nebyly při zakládání FAMU o několik let později akceptovány, pokud vůbec pronikly mezi veřejnost.

---

232 Tamtéž, s. 25.

233 Tamtéž, s. 8.

234 Tamtéž, s. 27 – 31.

Další Jeníčkova kniha, *Úvahy o fotografii*, je již převážně věnována teorii a praxi fotografie. Teorie filmu zde dostává prostor explicitně ve srovnání s fotografií nebo implicitně při řešení technických a stylistických problémů otázek.

Příklad filmu, jako média, které tříští vnímání diváka, využívá Jeníček jako názorný příklad důležitosti vizuální informace u fotografie a filmu. Vizuální informace je podle Jeníčka ukryta pod povrchem a dostáváme se k ní prostřednictvím vidivosti, což je forma recepce vizuální informace obrácená k uměleckému dílu.<sup>235</sup> V případě filmu bychom mohli koukání vztahovat k reportážím a vidivost ke krátkému filmu, kterému se Jeníček věnoval.

Rozdíl mezi fotografií a filmem jako noetickým uměním vidí Jeníček ve dvou základních věcech. Jednak film na rozdíl od fotografie, která využívá pouze části obrazové, pracuje s částí obrazovou, kinetickou a akustickou. Jednak je rozdíl v záběru, jak je chápán ve fotografii a jak ve filmu. Ve fotografii je záběr konečným a souhrnným soudem fotografa-autora o fotografovaném předmětu. U filmu představuje záběr neukončený díl, jež získává koncepci až v souvislosti s dalšími záběry ve filmové scéně, která tvoří elementární stavební část filmu.<sup>236</sup> V těchto dvou zmínkách se nám jasně ukazuje, že v roce 1947 již Jiří Jeníček neproblematicky spojuje film, díky jeho akustické části, se zvukem. Také se potvrzuje odmítavý postoj k chápání filmu jako autorského díla, díky rozdělení média filmu na tři části a dále díky chápání filmu jako složeniny elementárních částí.<sup>237</sup>

Nepřímo se k filmu vztahuje i kapitola věnovaná tématu a námětu. Stejně jako u krátkého filmu Jeníček přisuzuje fotografii námět s rozsahem jedné věty. V jeho následném chápání námětu se však zrcadlí v české jazykové oblasti ne příliš častá filosofická tradice a to tradice analytické filosofie. Konkrétně jde patrně o filosofii jazyka vycházející z textů Gottloba Fregeho,<sup>238</sup> který přiřazoval slovům část smyslovou a část významovou (v pozdější tradici známé u Bertranda Russela jako konotát a denotát nebo u Rudolfa Carnapa jako intenze a extenze). Pro Jeníčka znamená námět filmu nebo fotografie pouze slovo

---

235 JENÍČEK, *Úvahy o fotografii*, s. 14 – 15.

236 Tamtéž, s. 23.

237 Jeníček využívá srovnání s architekturou, které mu posloužilo i v publikaci *Krátký film*. Obecně jsou v jeho pozdějších textech často patrná srovnání s jinými druhy umění. Oproti jeho postoji v textu *O metodice a projekci výcvikového filmu* z roku 1935 je tedy patrný daleko smířlivější postoj, který se nesnaží o revoluční přístup k filmu, ale o hlubší náhled do jeho specifik.

238 FREGE, Gottlob. O smyslu a významu. In FREGE, Gottlob. *Logická zkoumání; Základy aritmetiky*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2011. s. 17 – 42. ISBN 978-80-7298-319-3.

Gottlob Frege (1848 - 1925) byl německý matematik, logik a filosof, který je většinou považován za nepřímého zakladatele analytické filosofie.

(slova), kterým obsah dodává autor, který dílo tvoří (u fotografie jednotlivce, u filmu skupina autorů). Toto dodání obsahu odpovídá Fregeho smyslu (konotát, intenze) a následná realizace fotografie je zase na základě významu (denotátu, extenze – objekty ve skutečném světě) srozumitelná pro všechny. Ačkoliv se v textu Jeníček nikdy přímo neobrací ke Gottlobu Fregemu, tak minimálně jednou odkazuje na Bertranda Russella, kterého lze zařadit do stejné filosofické tradice.<sup>239</sup> Od Russella pak Jeníček přebírá chápání předmětů v čistě fyzikalistickém smyslu, což opět podporuje interpretaci Jeníčkových teorií v tradici analytické filosofie. Fyzikalistické chápání fotografovaných předmětů je zmiňováno v souvislosti se snímky z chrámu sv. Víta, u nichž Jeníček rezignuje na duchovní rozměr a přistupuje k nim z hlediska operujícího s existencí hmotného fotografovaného předmětu a primitivní recepční teorií.

Další teoreticko-historická kniha Jiřího Jeníčka se jmenuje *Fotografie jako zření světa a života*. Jedná se už výlučně o knihu o fotografii, kde má film místo pouze v dějinném přehledu nebo ve výčtech vedle dalších umění. Film má podle Jeníčka výrazný podíl na vývoji fotografie a tak jistě nikoho nepřekvapí, že se v textu setkáváme se jmény bratří Lumiérů, Davida Warka Griffitha, Alexandera Hackenschmieda, Jiřího Lehovce nebo Lubomíra Linharta, kteří ovlivnili nejen dějiny filmu, ale i fotografie.

Jeníčkova teoretická tvorba týkající se filmu je podobně skromná jako jeho tvorba praktická. Snažení v obou dvou těchto oblastech se vyznačovalo touhou jít hlavou proti zdi, jak sám Jeníček proklamuje v souvislosti s jeho knihou *Úvahy o fotografii*.<sup>240</sup> Jeho filmy i texty mají zároveň společný didaktický tón a důraz na noetické kvality před kvalitami výtvarnými (to neznamena, že výtvarné kvality chybí).

Teoretické texty Jiřího Jeníčka, ačkoliv často detailní a technické, budí dojem manifestů - čtivých a úderných. Zajímavé jsou pak tyto texty po stránce jazykové, když Jeníček občas využívá terminologie přírodních věd (např.: elementární část). Podobně inspirovaná terminologie byla blízká i Janu Kučerovi v jeho *Filmové poetice*.<sup>241</sup> Jiří Jeníček jde však dál a občasné přírodovědné termíny jsou podpořeny ještě vlivem analytické filosofie a fyzikalistického chápáním světa. Tato východiska, v západní filosofické tradici neoddělitelně spojená, nám nabízejí netradiční pohled na filmové

---

239 JENÍČEK, *Úvahy o fotografii*, s. 28.

Bertrand Russell (1872 - 1970) byl britský filosof, logik a matematik, nositel Nobelovy ceny za literaturu, jehož význam není možné ve zkratce vystihnout z důvodu obrovské publikační činnosti.

240 JENÍČEK, *Úvahy o fotografii*, s. 5.

241 KUČERA, Jan. *Filmová poetika*. Strojopis. 223 s.

teoretická pojednání Jiřího Jeníčka.

### 7.3.1. Jiří Jeníček v kontextu dobové teorie filmu

Chápání Jiřího Jeníčka v dobovém teoretickém kontextu není snadné. K některým otázkám se dostává příliš pozdě (zvukový film), než aby na něj mohl někdo další reagovat, v jiných je zas velmi soliterní (krátký film). Za velmi originální, snad i ve světovém kontextu, lze pak označit jeho nápad na zřízení filmové školy, která by vychovávala pomocí praktické tvorby krátkých filmů.

Jeníček se zařazuje po Griersonovi mezi další teoretiky, kteří své úvahy o dokumentárním filmu začínají terminologickou pasáží. Jeníčkovu označení se v souvislosti s dokumentárním filmem neujalo tak, jak zamýšlel. Podobnost můžeme sledovat snad s dramaturgickým plánem studia Krátkého filmu, ačkoliv doložení vlivu Jeníčka na název studia je takřka nemožné.

Podobnost s Griersonem a počátky teorie dokumentárního filmu je patrná i v rozlišení uměleckých forem dokumentu na jedné straně, a na straně druhé týdeníků (aktualit, reportáží). Grierson se však rozchází v chápání důležitosti stylistické stránky filmu. Pro Jeníčka je primární, ale pro Griersona představuje až nejnižší prioritu za ideologií a propagandou. Jeníček samozřejmě propagandistickou rovinu neignoruje, ale má pro něj daleko menší význam, než tomu bylo u Griersona nebo u sovětských montážníků. V ideologické rovině je pak Jeníček blíže Griersonovi, protože v jeho filmech jsou obsaženy ideje míru a demokracie na rozdíl od revolučních myšlenek sovětů. Griersonem řešená problematika exteriérů a interiérů není v době, kdy Jeníček píše své texty již aktuální.

Patrně nejčtenější jsou Jeníčkovy poznatky ke zvukovému filmu. Jak již bylo zmíněno, tak dobu, kdy byla tato problematika přednostně reflektována, nestihl. V rámci kategorií z podkapitoly 5.2.1. Pokrok nebo devalvace filmu? bychom Jeníčka zařadili hned do dvou kategorií. Jeníček se v textu *O metodice a projekci výcvikového filmu* vyjadřuje proti zvuku ve filmu jako regresivnímu prvku. Naopak v *Krátkém filmu a Úvahách o fotografii* zastává pozici sympatizující se synchronním zvukem, který má sloužit k reprezentaci reality. Jak bylo argumentováno v kapitole 7.3. Teoretická tvorba Jiřího

Jeníčka, tak hudba a později i mluvené slovo bylo pro Jeníčka přijatelné, pouze pokud splňovalo kritérium původnosti a sloužilo jako iluzivní doplněk k realistickému obrazu.

Vzhledem k českému jazykovému prostředí můžeme u Jeníčka sledovat změnu ve vstřícnosti k mluvenému slovu ve filmu s blížící se válkou. Jde však čistě o interpretaci založenou na znalostech politické situace a kontextu filmové teorie. Jeníček se takto sám nikdy nevyjádřil, pouze se v jeho posledním filmu můžeme setkat s mluveným komentářem.

Ke světové filmové teorii tedy Jeníček nepřináší mnoho nového, snad až na filosofická východiska jeho teorií, a právě v tomto kontextu by se měly Jeníčkovy texty revizionisticky vyhodnotit. To je však téma na jinou práci.

## 8. Závěr

Předložená práce je jednou z prvních, která se snaží popsat fungování armádního filmu v Československu před rokem 1951. Součástí práce je i kapitola, která se snaží zařadit filmovou praktickou i teoretickou tvorbu režiséra a fotografa Jiřího Jeníčka do dobového kontextu.

Struktura práce vychází z postupů naznačených v metodologické a ideové kapitole věnované historii filmu a dějinám filmových teorií. Naznačení dobového kontextu je doplněno o poznatky z archivního výzkumu a svědectví orální historie. Na základě těchto východisek jsou pak navrženy hypotézy nebo pravděpodobné scénáře událostí. V takto strukturované práci autor textu postupuje od vylíčení obecného politicko-společenského kontextu, přes filmový kontext, až po detaily spojené s tvorbou v armádním filmu.

Cílem práce bylo popsat fungování armádního filmu. To se povedlo pouze částečně. Období mezi lety 1919 – 1933 není bohužel tak bohaté na archiválie jako období pozdější, a tudíž je fungování armádního filmu v tomto období stále spíše založeno na vzpomínkách pamětníků než na dobových dokladech. Právě dochované archiválie z období let 1933 – 1939 pomohly k odhalení mechanismů fungujících v armádním filmu těsně před druhou světovou válkou. Díky nim se podařilo naznačit schéma vývoje scénáře v předprodukční fázi a naznačit rozdělení výroby v armádním filmu mezi hlavní štáb MNO a filmovou skupinu VTLÚ. V tomto ohledu byl cíl práce splněn. V rámci snah navrhnout hypotézu se autor práce pokusil falzifikovat hypotézu jeho předchůdců, kteří sledovali přímou návaznost legionářských filmů za první světové války a armádního filmu po válce. Tato návaznost byla vyvrácena a hypotéza vzniku byla upravena s ohledem na mezinárodní politickou situaci a vojensko-politické vztahy. Nová hypotéza vychází z předpokladů inspirace v dalších zemích (Německo, Francie, Velká Británie) a z předpokladů budování systematické propagandy nového Československa.

Cíle vytyčené v souvislosti s tvorbou Jiřího Jeníčka pomohly určit charakter filmů v armádním filmu a proměny jejich struktury, která se ukázala jako promyšlená a v pozdějších letech i funkční. V Jeníčkově se spojují praktické zkušenosti a snahy o formulování teoretických východisek dokumentárního filmu. Ačkoliv jsou některé Jeníčkovy poznatky zajímavé, tak pokud nebudou detailně zkoumány optikou analytické filosofické tradice, tak nadále zůstanou jen jedněmi z mnoha, minimálně v celosvětovém

měřítku.

Mimo naplnění cílů vytyčených v úvodu se podařilo také objevit několik dosud neznámých skutečností spojených s armádním filmem nebo alespoň otevření témat pro další výzkum.

Mezi hlavní přínosy práce patří popis institucionálních proměn armádního filmu a akcentace přelomových let 1933 – 1935 právě pro armádní film. V tomto období došlo ke změnám ve financování armády, ale nikdo z předcházejících badatelů tento fakt nespojoval s armádním filmem. Ten v té době začal fungovat jako vertikálně integrovaná společnost, která měla dohled na produkční, distribuční i uváděcí fázi filmu. Období přelomu let je pak vymezeno změnami produkčních podmínek a nikoliv, jak tomu bylo dříve, působením Jiřího Jeníčka.

Podařilo se také popsat schéma vývoje filmového scénáře v armádním filmu po roce 1937 na konkrétních případech. Předprodukční fáze byla v té době silně ovlivňována Hlavním štábem MNO a filmaři do ní zasahovali pouze v roli dramaturgů.

Z hlediska otevření témat je tato práce přínosná především v oblastech spojených se sledováním kontinuity armádního filmu až do exilu v Londýně a do období třetí republiky. Tato období jsou spojena např. s Jiřím Weissem a zasloužila by si více pozornosti. Dalším otevřeným tématem je propaganda v období před druhou světovou válkou. Autorovi práce se podařilo revidovat přístup k propagandě Luka McKernana díky poznatkům z archiválií, kdy jeho rozdělení lze chápat pouze jako vodítko k dalšímu výzkumu. Dále spjatost propagandy a instruktáže v armádním filmu, využití filmu jinými ministerstvy nebo vztah FPS a státních institucí otevírají možnost k dalšímu výzkumu v oblasti propagandy ČSR v období první republiky.

Armádní film v letech 1919 – 1939 představuje měnící se strukturu, která přímo souvisí s československou propagandou a zatím příliš nereflektovanou filmovou tvorbou teoretickou i praktickou. Autor této práce doufá, že se mu podařilo objasnit některé z nejasností nebo nepřesností, a že jeho text bude představovat výchozí bod pro další výzkum v těchto oblastech.

## 9. Literatura a prameny

### Sekundární literatura

#### Monografie

ARISTARCO, Guido. *Dějiny filmových teorií*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1968. 363 s. ISBN neuvedeno.

BALÁZS, Béla. *Film: vývoj a podstata nového umenia*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, 1958. 382 s. ISBN neuvedeno.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství AMU, 2008. 406 s. ISBN 9788073311438.

DAWKINS, Richard. *Boží blud: přináší náboženství útěchu, nebo bolest?*. 1. vyd. Praha : Academia, 2009. ISBN 9788020016980.

FÁROVÁ, Anna. *Jiří Jeníček*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. 16 s. + 63 s. (fotografie). ISBN neuvedeno.

HAVELKA, Jiří. *Kronika našeho filmu 1898 – 1965*. Praha : Filmový ústav, 1967. 253 s. ISBN neuvedeno.

JANČÍK, Drahomír. *Třetí říše a rozpad Malé dohody - Hospodářství a diplomacie v Podunají v letech 1936-1939*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1999. 270 s. ISBN 9788071847007.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl 1, Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. 1. vyd. Praha : Libri, 2000. s. 163. ISBN 8072770276.

KÁRNÍK, Zdeněk. *Malé dějiny československé (1867 – 1939)*. 1. vyd. Praha : Dokořán, 2008. 502 s. ISBN 9788073631468.

KUČERA, Jan. *Filmová poetika*. Strojopis. 223 s.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. 1. vyd. Malden, Massachusetts : Blackwell Publishing, 2005. 381 s. 063120654X.

KUHN, Thomas Samuel. *Struktura vědeckých revolucí*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1997. 206 s. ISBN 8086005542.

McGLADE, Fred. *History of the British Army Film and Photographic Unit in the Second World War*. 1. vyd. Tulsa : Helion Pub, 2010. 224 s. ISBN 978-1906033941.

NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži : 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha : Nakladatelství AMU, 2002. 285 s. ISBN 8073319098.

PEROUTKA, Ferdinand. *Budování státu: československá politika v letech popřevratových 1. Rok 1918*. 1. vyd. Praha : Fr. Borový, 1933. s. 137 – 142.

POPPER, Karl Raimund. *Bída historicismu*. 2. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000. 134 s. ISBN 8086005801.

POPPER, Karl Raimund. *Logika vědeckého zkoumání*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 1997. 617 s. ISBN 80-86005-45-3.

POPPER, Karl Raimund. *Otevřená společnost a její nepřátelé. I, Platónovo zařikávání*. 2. vyd. Praha : Oikoymenh, 2011. 391 s. ISBN 978-80-7298-272-1.

QUINE, Willard Van Orman. *Od stimulu k vědě*. 1. vyd. Praha : Filosofia, 2002. 151 s. ISBN 8070071575.

ROSENBERG, Alexander. *The Atheist's Guide to Reality: Enjoying Life without Illusions*. 1. vyd. New York City : W. W. Norton & Company, 2012. 368 s. ISBN 978-0393344110.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy*. 1. vyd. Brno : Host, 2009. 526 s. ISBN 978-80-7294-316-6.

ŠMIDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: československý armádní film 1951 – 1999*. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 2009, 195 s. ISBN 978-80-206-1022-5.

VIRILIO, Paul. *Válka a film: Logistika vnímání*. 1. vyd. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2007. s. 11. ISBN 9788086818382.

VONDRÁŠEK, Václav. *Výchovná práce v československé armádě po roce 1918*. 1. vyd. Praha : Magnet-Press, 1993. 187 s. ISBN 80-85469-34-0.

WHITE, Hayden. *Metahistorie: historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. 1. vyd. Brno : Host, 2011. 608 s. ISBN 978-80-7294-376-0.

## **Sboníky**

FAJTL, František. Filmování u československých letců ve 2. světové válce. In. *Filmový sborník historický 3*. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1992. s. 227-230. ISBN 8070040238.

FREGE, Gottlob. O smyslu a významu. In FREGE, Gottlob. *Logická zkoumání; Základy aritmetiky*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2011. s. 17 – 42. ISBN 978-80-7298-319-3.

HÁDKOVÁ, Jana. Režisér Jiří Jeníček. In. KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obráz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I*. 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. s. 45 - 55. ISBN neuvedeno.

HOFMAN, Petr. Propagace armády v tvorbě Jiřího Jeníčka. In. KLUČINA, Petr,

- HOFMAN, Petr. (eds.) *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I*. 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. s. 56 - 64. ISBN neuvedeno.
- KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I*. 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. 84 s. ISBN neuvedeno.
- KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa II*. 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. 60 s. ISBN neuvedeno.
- KLIMEŠ, Ivan. Armáda a film v tisku a kulturních časopisech první republiky, In. KLUČINA, Petr, HOFMAN, Petr. (eds.) *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I*. 1. vyd. Praha : Historický ústav Čs. armády, Český filmový ústav, 1992. s. 12 – 22. ISBN neuvedeno.
- LYOTARD, Jean – Francois. Postmoderní situace. In. *O postmodernismu*. 1. vyd. Praha : Filosofie, 1993. 206 s. ISBN 80-7007-047-1.
- MUHL-BENNINGHAUS, Wolfgang. Newsreel Images of the Military and War, 1914 – 1918. In ELSAESSER, Thomas (ed.). *A Second Life: German Cinema's First Decades*. 1. vyd. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996. s. 175 – 184. ISBN 9053561722.
- QUINE, Willard Van Orman. Dvě dogmata empirismu. In PEREGRIN, Jaroslav, SOUSEDÍK, Stanislav (eds.). *Co je analytický výrok?*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1995. s. 79 - 99. ISBN neuvedeno.
- RÁDL, Otto. Pro mluvený film. In SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. 1. vyd. Praha : NFA, 2008. s. 212. ISBN 9788070041369.

ROTHER, Rainer. Learning from the Enemy: German Film Propaganda in World War I. In ELSAESSER, Thomas (ed.). *A Second Life: German Cinema's First Decades*. 1. vyd. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996. s. 185 – 191. ISBN 9053561722.

SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Herrmann & synové, 2004. s. 11. ISBN 80-239-4107-0 (v knize neuvedeno).

SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. 1. vyd. Praha : NFA, 2008. 430 s. ISBN 9788070041369.

TABERY, Karel (ed.). *Filmová publicistika Karla Smrže. První část*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. 401 s. ISBN 80-244-0689-6.

VANČURA, Vladislav. K diskusi o řeči ve filmu. In SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. 1. vyd. Praha : NFA, 2008. s. 227. ISBN 9788070041369.

Encyklopedické a slovníkové publikace

Kolektiv autorů. *Český hraný film III. 1945 – 1960*. 1. vyd. Praha : NFA, 2001. 479 s. ISBN 8070041021.

### **Seriálové publikace**

CUNNINGHAM, Douglas. Imaging/Imagining Air Force Identity: "Hap" Arnold, Warner Bros., and the Formation of the USAAF First Motion Picture Unit. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 5, 2005, č. 1, s. 95 – 124. ISSN 1532-3978.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Oběť ve státním zájmu. Kulturně – propagační dodatek a filmová

politika 30. let. *Illuminace* 21, 2009, č. 2, s. 135 – 155. ISSN 0862-397X.

*Důstojnické listy*. ISSN neuvedeno.

HOFMAN, Petr. Česká meziválečná kinematografie ve fondech Vojenského historického archivu. *Illuminace* 5, 1993, č. 2, s. 93 – 108. ISSN 0862-397X.

JENÍČEK, Jiří. O metodice a projekci výcvikového filmu. *Vojenský kalendář na rok 1935*, 8, 1935, s. 24 – 26. ISSN neuvedeno.

KLIMEŠ, Ivan. Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. In *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 16, 2004, č. 2, s. 61. ISSN 0862397X.

McKERNAN, Luke. Propaganda, patriotism and profit: Charles Urban and British official war films in America during the First World War. *Film History* 14, 2002, č. 3-4, s. 369 – 389. ISSN 0892-2160.

RAK, Jiří. Úvodem k synopsi legionářského filmu. *Illuminace* 4, 1993, č. 1, s. 115 – 122. ISSN 0862-397X.

SMRŽ, Karel. K desetiletému jubileu republiky... *Studio* 1, 1928, č. 2, s. 52. ISSN neuvedeno.

SMRŽ, Karel. Za Československý stát... *Rozpravy Aventina* 4, 1928, č. 6, s. 61. ISSN neuvedeno.

UHLÍŘ, Jan B. Nerovný zápas – Berlín a rozklad Malé dohody. *Historický obzor: časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie* 11, 2000, č. 3-4, s. 90. ISSN 12106097.

WINGFIELDOVÁ, Nancy M. Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930. In *Illuminace: časopis pro teorii, historii a*

estetiku filmu 8, 1996, č. 4, s. 5 – 32. ISSN 0862397X.

### **Diplomové a disertační práce**

ČERNÍK, Jan. *Obraz Andreje Hlinky jako historické postavy v dokumentárním a reportážním filmu druhé Československé republiky*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2011. s. 14 – 15.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Film před tabulí : idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. 1. vyd. Praha : Národohospodářský ústav Josefa Hlávky, 2010. s. 12. ISBN 978-80-86729-57-2.

FILLO, Anton. *Armáda a film*. Disertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava, Bratislava : Vlastním nákladem, 1999.

KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora. *Jiří Jeníček: Teorie aktualizované fotografie*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova Univerzita, 2009.

LACHMAN, Tomáš. *Česká kinematografie proti fašismu*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UK Praha. Praha : Univerzita Karlova, 2000.

### **Elektronické zdroje**

*Army Film and Photographic Unit*. Rok publikace neuveden. [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.afpu.co.uk/>>.

KUKLÍK, Jan. The Recognition of Czechoslovak Government in Exile and Its International Status 1939-1942. *Prague Papers on the History of International Relations* 1, 1997, s. 173 - 175. Dostupné z WWW: <<http://usd.ff.cuni.cz/?q=system/files/kuklik.pdf>>.

*Letiště Pardubice: web o historii pardubického letiště*. 2013. Masarykova letecká liga v Pardubicích [online, cit. 18.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.pavpec.info/mlt.html>>.

ŠRÁMEK, Pavel. *Politická situace v Evropě 1918 – 1938 a ČSR* [online]. Československá armáda [citováno 15.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://armada.vojenstvi.cz/predvlečna/studie/5.htm>>.

*The 16th Battalion Durham Light Infantry 1940-46*. Rok publikace neuveden. No 2 Army Film and Photo Section (PR)> An Introduction [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: < <http://16dli.awardspace.com/page123.html>>.

## PRAMENY

### Knižní prameny

JENÍČEK, Jiří. *Fotografie jako zření světa a života*. 1. vyd. Praha : Československé filmové nakladatelství, 1947. 283 s. ISBN neuvedeno.

JENÍČEK, Jiří. *Krátký film*. 1. vyd. Praha : Nakladatel Václav Petr, 1940. 31 s. ISBN neuvedeno.

JENÍČEK, Jiří. *Úvahy o fotografii*. 1. vyd. Praha : Československé filmové nakladatelství, 1947. 301 s. ISBN neuvedeno.

JENÍČEK, Jiří. *Vojáci v horách*. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1947. nestránkováno. ISBN neuvedeno.

Organizace MNO 1919 – 1939. Vojenský ústřední archiv, Praha.

Seznam filmů. 1. vyd. Praha : Nákladem ministerstva národní obrany, 1933. 107 s. ISBN neuvedeno.

STORM, Theodor. *Viola Tricolora*. Berlín : Bibliothek Deutscher Klassiker, 1979. ISBN neuvedeno.

### **Elektronické prameny**

*A British Jab At Our „Talkies“*. 1929. Old Magazine Articles [online, citováno 17.3.2013]. Dostupné z WWW: <[http://www.oldmagazinearticles.com/first\\_sound\\_movie\\_bad\\_film\\_review\\_1929\\_pdf](http://www.oldmagazinearticles.com/first_sound_movie_bad_film_review_1929_pdf)>

*Aerofiles*. Rok publikace neuveden. The USAAF's Famed Fort Roach [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.aerofiles.com/fmpu.html>>.

*Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky*. Rok publikace neuveden. Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna. Národní shromáždění republiky Československé 1929 – 1935: Tisky. Kapitola 19. Ministerstvo veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <[http://www.psp.cz/eknih/1929ns/ps/tisky/t0640\\_47.htm](http://www.psp.cz/eknih/1929ns/ps/tisky/t0640_47.htm)>.

*The Audience Laughed*. 1930. Old Magazine Articles [online, citováno 17.3.2013]. Dostupné z WWW: <[http://www.oldmagazinearticles.com/Audience\\_Reaction\\_to\\_First\\_Sound\\_Movie\\_Reaction\\_to\\_First\\_Talkie\\_pdf](http://www.oldmagazinearticles.com/Audience_Reaction_to_First_Sound_Movie_Reaction_to_First_Talkie_pdf)>.

Vojenský historický ústav Praha. 2012. Film „Čs. Letci ve Velké Británii“ [online, cit. 18.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.vhu.cz/exhibit/film-cs-letci-ve-velke-britanii/>>.

You tube. 2012. The Last Bomb [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=g0UvOg94XKk>>.

You tube. 2010. Flak Training for Pilots in WW 2 [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=PIYVwqHM488>>.

You tube. 2012. Canadian Army Newsreel - Czechs Keep Lid on Dunkirk [online, citováno 16.3.2013]. Dostupné z WWW: <[http://www.youtube.com/watch?v=x-RQ5JC8zQI&feature=share&list=PLqEat\\_8XLQQanQO41MJivu5Su-goyL0F5](http://www.youtube.com/watch?v=x-RQ5JC8zQI&feature=share&list=PLqEat_8XLQQanQO41MJivu5Su-goyL0F5)>.

## **Archivy a fondy**

Vojenský ústřední archiv

*Fond Vojenská kancelář prezidenta republiky*

*Fond Hlavní štáb – organizační oddělení*

*Fond Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*

*Fond Hlavní štáb – oddělení branné výchovy*

Národní filmový archiv

*Fond Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*

*Oddělení filmových historiků*

Archiv ministerstva zahraničních věcí

Fond 3. sekce

## Archivní prameny

Fond 3. sekce. Archiválie z roku 1937. Archiv ministerstva zahraničních věcí, sign. 400 76 (karton 395).

Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 3293 (karton 191) – 665/38.

Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1938. Vojenský ústřední archiv, sign. 3293 (karton 191) – 665/38.

Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1925. Vojenský ústřední archiv, sign. 128 (karton 66).

Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1928. Vojenský ústřední archiv, sign. 5362 (karton 95).

Fond *Vojenská kancelář prezidenta republiky*. Archiválie z roku 1936. Vojenský ústřední archiv, sign. 2852 (karton 144).

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 51 (karton 9).

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2467 (karton 35).

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2468 (karton 35).

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1920. Vojenský ústřední archiv, sign. 2469 (karton 35).

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1929. Vojenský ústřední archiv, sign. 5411 (karton 184) 87 1/3, 87 1/3 2,3.

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1933. Vojenský ústřední archiv, sign. 3855 (karton 108).

Fond *Hlavní štáb – organizační oddělení*. Archiválie z roku 1934. Vojenský ústřední archiv, sign. 3855 (karton 108).

Fond *Hlavní štáb – oddělení branné výchovy*. Archiválie ze dne 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. (karton 331) 18 5/8 6.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1934. Vojenský ústřední archiv, sign. (karton 112) 18 5/3 2, 18 5/3 7.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1934. Vojenský ústřední archiv, sign. 35 (karton 114) – 18 5/6 10.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. (karton 114) – 18 5/7 13.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 32 4/1 111.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 18 5/8 2, 3.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 18 5/6 2-6, 10,11-14.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1935. Vojenský ústřední archiv, sign. 103, 104 (karton 127) – 32 4/1 56.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 4159 (karton 146) – 18 5/3, 18 5/3 2.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 4157 (karton 146).

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1937. Vojenský ústřední archiv, sign. 218 (karton 198) – 14 7/3.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 444 (karton 394) – 18 5/2 6.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 18 5/2 2.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 445 (karton 394) – 18 5/3.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 446 (karton 394) – 18 5/4.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 446 (karton 394) – 18 5/4 2-4.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 443 (karton 394) – 18 5/2 5.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední archiv, sign. 444 (karton 394) – 18 5/2 7.

Fond *Hlavní štáb – oddělení školství a výchovy*. Archiválie z roku 1939. Vojenský ústřední

archiv, sign. 437 (karton 394) – 14 7/2 14.

*Kvalifikační listina – Jiří Jeníček (1895 - 1963).* Vojenský ústřední archiv, nesignováno.

### **Sbírky orální historie**

Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 10.2.1984. Národní filmový archiv, sign. 188 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedl Elmar Klos.

Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 25.5.1993 . Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková.

Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 21.10. a 4.11.1993. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková.

Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 17.7.1994. Národní filmový archiv, sign. 192 OS Jiří Lehovec. Rozhovor vedla Eva Strusková.

Fond *Orální historie – sbírka zvukových dokumentů*. Rozhovor ze dne 21.11.1996. Národní filmový archiv, sign. 232 OS Jan Čuřík. Rozhovor vedla Eva Strusková.

### **Filmy**

#### **Produkce MNO**

*Zkouška letadla A12 zatěžkáním nosného systému* (1926)

*Let kapitána polního pilota Hamšíka do států pobaltských* (1926)

*Přílet vítězů - letců Mezinárodních závodů ekonomických letadel* (1926)

*Slavnost odevzdání praporu pěš. pluku 46 v Lounech* (1926)

*Plachtění v Medláncích* (1924)

*Československá armáda* (1925)  
*Slavia L – Brox* (1927)  
*Za Československý stát* (1928)  
*Telefon* (1928)  
*Horské volání SOS* (1929)  
*Plukovník Švec* (1930)  
*Naši vojáci* (1935)  
*T.G. Masaryk jako vrchní velitel čs. branné moci* (1936)  
*Armádní letecký den 1936* (1937)  
*Naše armáda (Československá armáda, 1937)*  
*V nový život* (1938)  
*Vojáci v horách* (1938)  
*Pod praporem svobody* (1945)

### **Týdeník z produkce MNO**

*Vojenský zpravodaj*

### **Produkce MNO – nedatované filmy**

*Chemická válka*  
*Polní proviantní výstroj a jeho využití v intend. službě*  
*Lyžařský výcvik*  
*Horolezecký výcvik vojáka*  
*Horské dělostřelectvo v zimě v horách*

### **Produkce MNO - nerealizované scénáře**

*Činnost zákopnických čet v horách*  
*Činnost kanonové a horské houfnicové baterie při zaujetí palebného postavení*

## **Ostatní**

*Dobryj voják Švejk* (1926)

*Listopad* (1935)

*Ducháček to zařídí* (1938)

*Fighter Pilot* (1943)

*Before the Raid* (1944)

*Křižovatka smrti* (1948)

*Výstraha* (1949)

*O lidech před pultem a za ním I. - III.* (1957 – 1958)

*Zlepšovák* (1960)

*Čs. Letci ve Velké Británii* (nedatováno)

## **Týdeníky**

*Eikwoche*

*Aktualita*

*FOX*

*PDC*

*Paramount*

*Die Wochenschau*

## **Zahraniční nedatované filmy**

*Sovětské manévry* (SSSR)

*Dvojitý život na mašinotově linii* (Francie)

*Serenade* (Německo)

*Der Verräter* (Německo)

*Pour la paix du monde* (Francie)

## **10. Přílohy**

Přílohy obsahují seznam vybavení kina ve vojenském zátíží, ukázkou scénářů armádních filmů a projektový plakát prezentovaný na poster fóru v rámci konference SIECE 2012 v Brně.

Dělostřelecký pluk 305.  
Vojenské zátěží.

S e z n a m

kinozařízení od hranič. praporu 8. Krupina.

|                                               |        |
|-----------------------------------------------|--------|
| Bedna plechová se 7 kotouči .....             | 1 kus  |
| Beska rozvodná mramorová .....                | 2 kusy |
| Dia rameno .....                              | 1 kus  |
| Dia přístroj .....                            | 1 "    |
| Lampa oblouková /zrcadlová/ .....             | 1 "    |
| Motorek k pohonu stroje 1/10 HP .....         | 1 "    |
| Motorek universální .....                     | 1 "    |
| Přístroj měřicí .....                         | 1 "    |
| Převíječ filmů .....                          | 1 "    |
| Zvonek elektrický .....                       | 1 "    |
| Rámečky na diapositiv .....                   | 50 "   |
| Reostat regulační .....                       | 2 "    |
| Rtuťový usměrňovač /špatný/ .....             | 1 "    |
| Skříňka dvoustěnná k převíjení filmů .....    | 1 "    |
| Bubny ohnivzdorné .....                       | 2 "    |
| Lapač poruch při kino stroji .....            | 1 "    |
| Cívky volné .....                             | 2 "    |
| Diapositiv vyš. vel. ....                     | 5 "    |
| Zesilovač "Foneta" .....                      | 1 "    |
| Adapter special .....                         | 1 "    |
| Reproduktor UE I .....                        | 1 "    |
| Elektromotor .....                            | 1 "    |
| Automat požární .....                         | 1 "    |
| Dvojokno promítací a okna pozorovací .....    | 3 "    |
| Projekční plátno /nepotřebné/ .....           | 1 "    |
| Tlumič světla .....                           | 1 "    |
| Elektrická kamna .....                        | 1 "    |
| Skříňka na gramofonové desky .....            | 1 "    |
| Rampy k osvětlení jeviště .....               | 3 "    |
| Kamna ventilační s motorem /nepotřebná/ ..... | 1 "    |
| Křesla sklápěcí .....                         | 446 "  |
| Bočnice jevištní dvojité .....                | 2 "    |
| Ventilátor nástěnný elektrický .....          | 2 "    |

Dělostřelecký pluk 305.

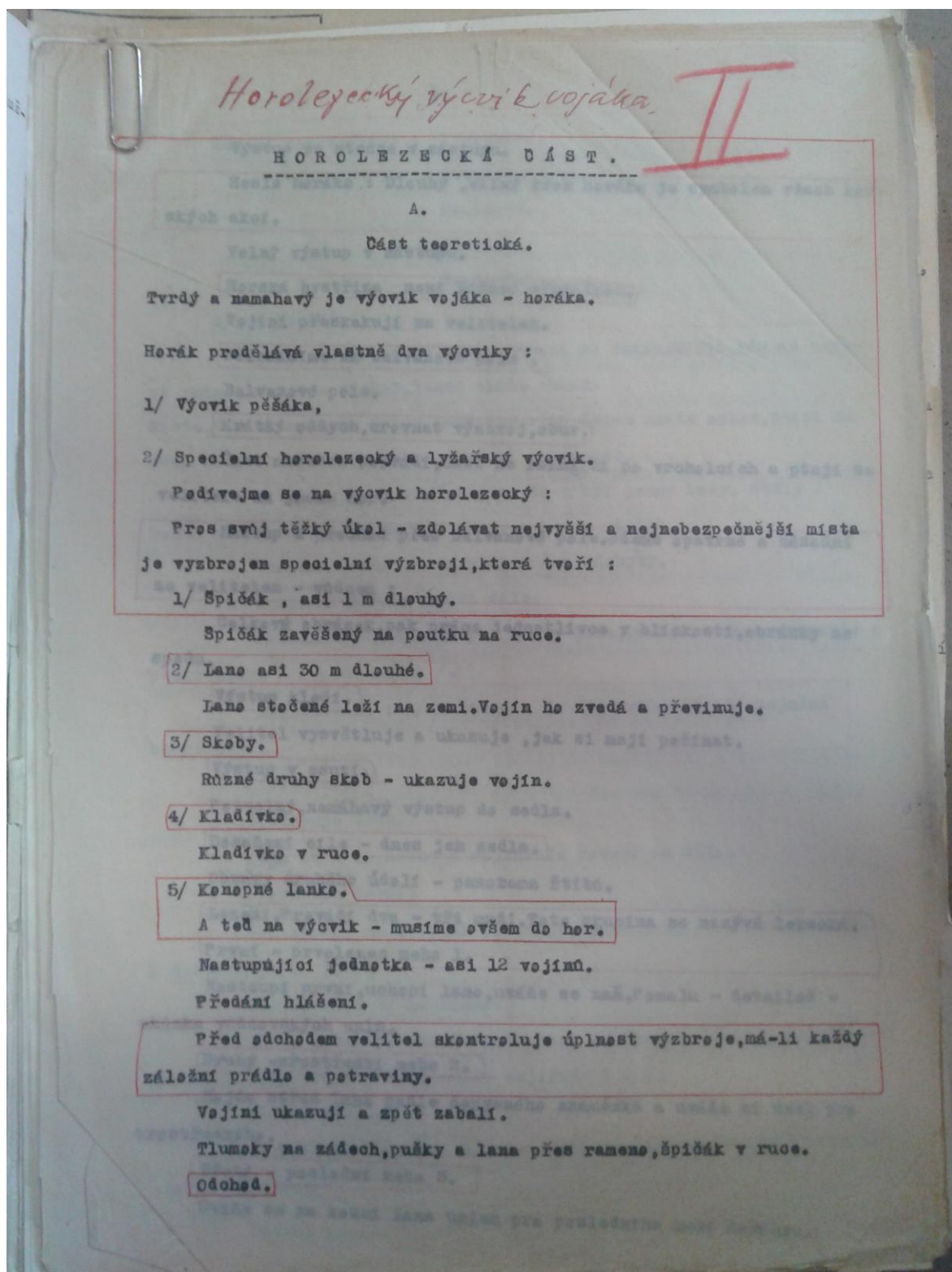
Vojenské zátěží.

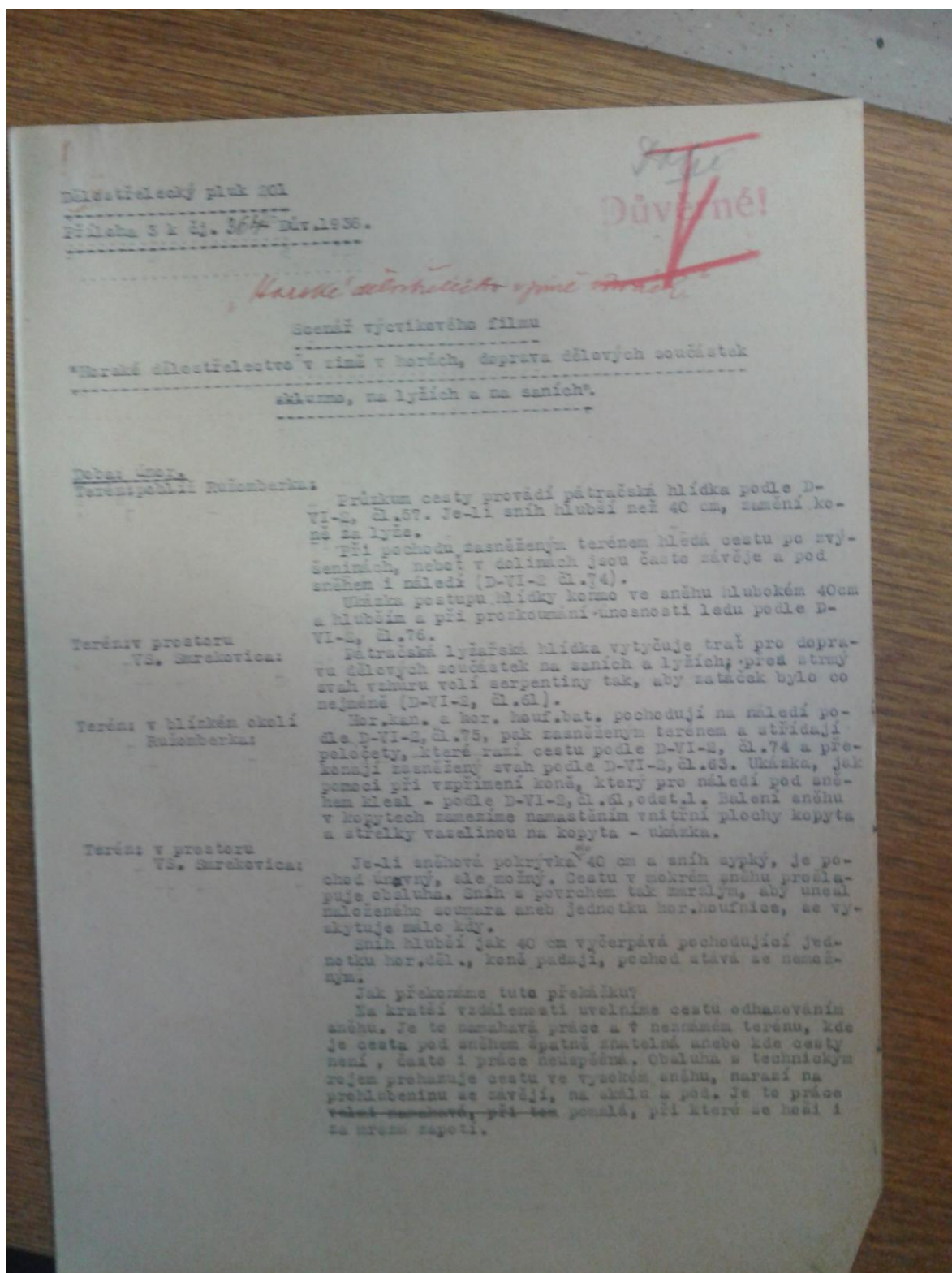
Předseda:

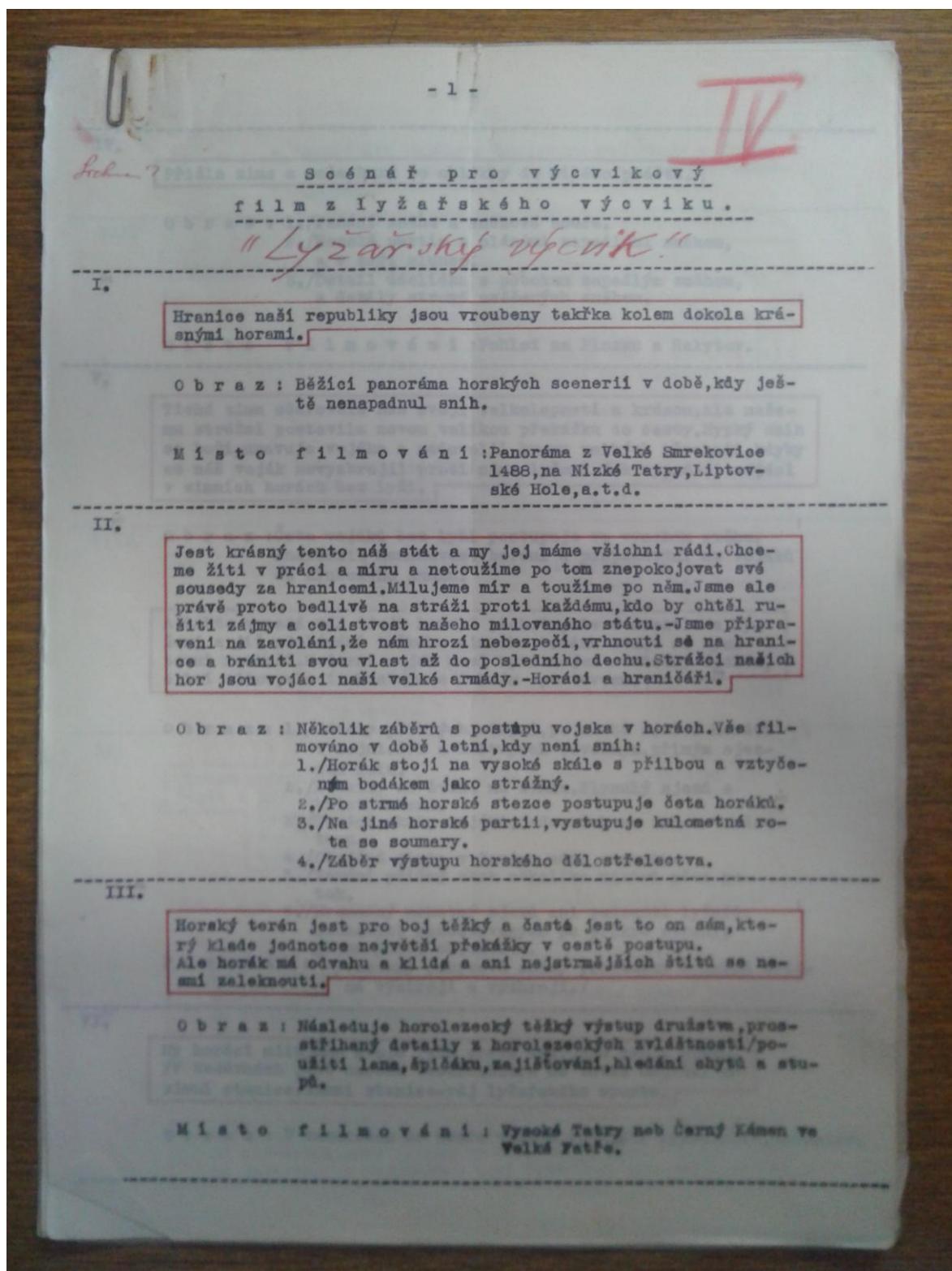
*[Signature]*

Správc zátěží:

*[Signature]*







# JIRÍ JENÍČEK: THEORY AND PRACTICE OF DOCUMENTARY FILM

Department of Theatre, Film and Media Studies, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

author: Bc. Jan Černík, supervisor: Mgr. Petr Bílek, Ph.D.



## Introduction

ARMY FILM IS MORE AND MORE OFTEN THE MAIN THING OF CZECHOSLOVAKIAN FILM HISTORY RESEARCH. UNFORTUNATELY, THE MAJORITY OF THE PRESENT DAY RESEARCH IS DATED AFTER 1951 AND PERIOD FROM 1916 UNTILL 1936 IS MARGINALIZED, ESPECIALLY EARLY YEARS OF ARMY FILM IN 20'S AND ITS BIGGEST SUCCESS IN 30'S. FEEL US A LOT OF IMPORTANT THINGS LIKE COMBAT FILMS, FILMS OF REPRESENTATIVES OF STATE IN FILM, IMPORTANCE OF SOUND FOR EDUCATIONAL FILMS, SUCCESS OF CZECHOSLOVAKIAN DOCUMENTARY FILM AND REASONS FOR CREATIVITY OF FILM UNIT UNDER THE MINISTRY OF NATIONAL DEFENSE.

## Goals and methods

SUBSUMPTION \* F ARMY FILM T° THE HISTORY \* F CZECHOSLAVAKIAN DOCUMENTARY FILM UNDER  
 THE INFLUENCE \* F NEW FILM HISTORY

## Related topics

BEGINNING OF DOCUMENTARY FILM THEORY IN CZECHOSLOVAKIA  
ANALYSE FILM FROM 1916 UNTILL 1938 - PRODUCTION, DISTRIBUTION AND GENERS

## Bibliography

FRANKOVA ANNA JUL JENIČEK. I. VYD. PLÁŇHA 1962.

ЖЕНЦЕВ, ИЛ. УВАЖЬ • П'Т'ГАНЕ ВЛ 1947. ПД.

POZNÁMKA: JAK PŘEDLOŽENÉ JAVO ZÁKON SÚČASŤA A ŽIVOTA V R. 1947. ND.

JEŇIČEV, JIM VŤAČI V HŤAČACH VŤ. 1947. ND

JEŇECŤEV, JIL KLASOV FILM V. 1940. PD.

RECEIVED: 15 JULY 2010; REVISED: 15 JULY 2010; ACCEPTED: 15 JULY 2010.

OPRAVA VĚSTĚNÍ V KATEMATICKÉMEZIALGEBRĚ ČESKOSLAVENSKÉHO ÚSTAVU MATEMATIKY, 1992.

OPRAZ VJENSKEN" PRISTEDI U KATEGORIJI MEZUNARODNIH CESKY SLZENSKY USTAV CESKY SLZENSKY ANIMADY, 1992.

[illegible]

## Next steps

ARMY FILM REFERENCES IN NEWSPAPERS AND MAGAZINES

COMPARATIVES OF JENICEV'S 1970'S 30'S 1970'S STYLE AND FILMS DIRECTED BY JIN JENICEV

BEGINNING "F DOCUMENTARY FILM THEORIES

STYLISTIC ANALYSES AND CHARACTERIZATION OF JIN JENGEE'S FILMS AND MUSIC

SOURCES, LITERATURE AND "RACIAL HISTORY RECORDS CONCERNING JAPANESE"

RESEARCH OF TECHNICAL POSSIBILITIES OF FILM PERFORMANCE IN DARKNESS

## Archives

THE NATIONAL FILM ARCHIVE IN PRAGUE

THE MILITARY HISTORY INSTITUTE IN PRAGUE

THE NATIONAL ARCHIVE