

vedl oddělení kresleného filmu (66504) s osmi kresliči (mj. Emanuel Kaněra, Zdeněk Müller) a pododdělením trik-filmu (vedoucí Ladislav Zástěra).<sup>26</sup>

Ve Zlíně našla možnost práce v oboru řada filmařů, kteří už v Praze neměli příležitost uplatnit své schopnosti. Zlínská výroba se tak stala zvláště po převedení pražských ateliérů Host do svazku Prag-filmu místem, kde, byť v žánrově redukovaném rozsahu, udržela česká filmová tvorba svou kontinuitu i v období německé okupace.

Jak jsme viděli na dokladu o personální situaci v kudlovských ateliérech na přelomu let 1941-42, vrátil se do Zlína po likvidaci výroby hraných filmů FAB v Hostivaři jak původní zlínský štáb (dramaturg E. Klos, vedoucí produkce L. Kolda, účetní Vlastimil Harnach, střihač Josef Dobřichovský, zvukový mistr František Pilát, animátor Emil Poupera a další), tak také řada pracovníků angažovaných teprve v Praze (zvukový mistr František Černý, zvukový mechanik Vilém Morýs, mladí filmaři Bořivoj Zeman, Jiří Kolaja, Karel Baroch a jiní).

Z Prahy z Hostivaře se také převážejí mobilní technické aparatury, v průběhu roku 1939 v ateliéru Host nově instalované.

Roku 1940 vydává Bapoz (Baťovy pomocné závody), jak se po roce 1939 označuje zlínský ateliér, sérii tří dokumentů, jež natočil Hackenschmied po odpojení od Baťovy obchodní výpravy roku 1937. (Tímto datem bývá také indická trilogie v některých statistikách označována).

Domníváme se, že správnější je považovat za dobu vzniku filmů Chudí lidé, Řeka života a smrti a Vzpomínka na ráj rok jejich definitivní redakce a střihu, tedy 1940, protože kupř. ve své akustické složce vznikaly teprve v tomto roce a nesou známky data svého vzniku. Shrňme genezi filmů z indické cesty: V lednu až březnu 1937 natočil Alexander Hackenschmied v Indii a na Ceylonu asi 2500 m filmu. V lednu 1939 opouští

Hackenschmied Československo, když předešlý půlrok věnoval natáčení Krize. Na začátku roku 1940 vydává Elmar Klos film Vzpomínka na ráj, později se objevují Chudí lidé a Řeka života a smrti. Nebyla to první edice Hackenschmiedova indického materiálu: předcházely jí filmy Baťa letí kolem světa a Guma, z nichž první je naplněním původního účelu kameramannovy cesty, druhý zase účelovým školním filmem, a nevydaná původní verze filmu Přístav v srdci Evropy (1938, resp. 1946).

Vedle Klosovy organizace natočeného materiálu (neboť šlo o více než samotný střih: Klos sestavil trilogii podle vlastního záměru, je tedy i spoluscenáristou) je důležitou složkou výsledného tvaru filmů jejich textová část. Autorem doprovodního textu filmu Řeka života a smrti byl František Halas, slovní doprovod druhých dvou napsal K.M. Walló.

Vzpomínka na ráj (1940) stojí v určitém protikladu ke zbývajícím dvěma filmům. V souhlase s titulem je primitivní život Cejlonců ukázán s nádechem nostalgie a obdivu k jejich dosavadní nedotčenosti civilizací a každodennímu styku s exotickou přírodou. Denní činnost domorodců - shazování kokosových ořechů s palem, práce a hry se slony v řece, roztloukání zrna či sběr šťávy gumovníku (sekvence použita Novotným nejdříve v Gumě, později v naučném filmu Dvakrát kaučuk, vydaném 1942 a znovu 1946) - to vše působilo na okouzleného Evropana dojmem kraje zapomenutého dětství lidstva. Patos tomuto volnému vyprávění o divokých krajínách a jejich snědých obyvatelích dodávaly i úvodní a závěrečné záběry s opakujičím se motivem moře. Film Chudí lidé (1940) se liší od idyličnosti záběrů cejlonského dokumentu a uvádí nás do ostrých sociálních protikladů indického města. Hackenschmieda spíše než paláce zaujaly přeplněné ulice, v nichž si může vybírat z bohatství dějů a tváří jejich obyvatel. Zaujat pozoruje domorodého hrnčíře pohánějícího svůj jednoduchý kruh ručně, krámky bizarního

tržiště, kde prodavači nabízejí lehké obutí. Bostřih navazuje detailem bosých nohou tanečníků uprostřed ulice. (Text: Kupte si moje střevíce! /Ach ne, to není pro lid chudý,/ jen boháč střevíce si koupí. / A sami chodí po ulici bosi). Dějové bohatství činí z této v podstatě etnografické reportáže dramatickou podívanou, jejíž napětí neklesá ani v závěrečné sekvenci o životě rybářské vesnice. Hackenschmied však nezůstával u dokumentování sociální nerovnováhy, ale svou suverenní kamerou kompoval viděné skutečnosti až do kaligrafických obrazů, a stavěl je tak do určitého odstupu, ponechával si básnický nadhled. Po celkovém záběru tržiště, po dokladech chudoby kamera vyjme krásné obličeje několika Indů. Po ukázce námahy rybářské práce autor tuto skutečnost zrelativní v záběru nekončícího oceánu...

V ocenění vyváženého pohledu, k němuž Hackenschmied ve své indické trilogii dospěl, bychom mohli pokračovat. Nutnější bude si všimnout podílu Klosova a autorů slovního doprovodu. Scénáře všech tří filmů vznikly až druhotně, na základě sestřiženého materiálu. Zatímco se Řeka života a smrti soustředila na vyprávění o mystériích na břehu řeky Gangu a na výklad náboženských obyčejů, zbývající dva snímky interpretovaly indickou, resp. cejlonskou skutečnost protikladným způsobem, jež vždy vyjádřily svým názvem. Obě interpretace - romantická i útočně kritická - byly k původnímu vyváženému pohledu Hackenschmiedovu přiloženy dodatečně.

K filosofickému nadhledu Hackenschmiedova vyprávění a jeho formálnímu klidu přidal slovní doprovod přebytečný druhotný popis. Rýmovaný nadnesený komentář a jeho deklamace zastaraly za třicet let od vzniku filmu mnohem více než kameramanův pohled. Zbytečnost slovního doprovodu v užité míře

je společná všem třem filmům. Komentář Františka Halase (Řeka života a smrti) svou literární úrovní převyšuje druhé dva texty. Text Vzpomínky na ráj považuje Antonín Navrátil právem za "sladkobolné veršotepectví".<sup>27</sup> Kupondivu však na stejném místě obhajuje ( a cituje) Wallóův stejně vetvý rýmovaný doprovod k filmu Chudí lidé. Navrátil mohl označit tento film jako nejlepší z trilogie pro jeho vystižení sociálních problémů Indie, nemůžeme však přijmout způsob jeho argumentace: Nejvážnějším dokladem ceny filmu je ostře odmítavé stanovisko J.A.Bati k Wallóovu textu. "Slovní doprovod představuje naprostou komunistickou agitaci nejhoršího druhu", píše Baťa a A. Navrátil se s ním (v názvu subkapitoly) ztotožňuje, chápe ovšem Baťův odsudek jako faktické ocenění filmu. Baťa jistě nemohl přijmout levicový názor autora veršů už citovaných, Wallóovo skloňování adjektiva z titulu filmu ("Bohaté moře chudým svým dětem, / rybáři dělníci chudého díla") bylo značně odlehle optimistickým baťovským představám. Proto však ještě nebudeme považovat film Chudí lidé za "komunistický". Shodou okolností vyjádřil Baťa správně poměr Hackenschmiedovy bohaté fotografie a Wallóova nevalného textu; s jeho zjednodušujícím odmítnutím textu pomocí ideologické nálepky už nemůžeme souhlasit, natož<sup>je</sup> rozvíjet zmíněným způsobem. "Komunistická agitka" - dle názoru Baťova a Navrátilova - Chudí lidé získala Národní filmovou cenu za nejlepší film 1940 a zástupci FAB byli přijati Háchou.<sup>28</sup> E.Klos se mylí, když uvádí rok udělení ceny 1939.<sup>29</sup> Film Řeka života a smrti ze všech tří jediný potřeboval komentář k dplnění obrazového vyprávění o poutním městě Banarés. Verše Halasovy nadto předčí rýmovaný doprovod zbývajících snímků. Dobový ohlas o filmu říká "technicky dokonalé, básnický text a výborná hudba".<sup>30</sup>



Všechny tři filmy - Vzpomínka na ráj, Chudí lidé i Řeka života a smrti - měly svou zkrácenou školní verzi vydanou Jaroslavem Novotným pod názvem (ve stejném pořadí) Ceylon, Indické obrázky a Indické obrázky II.

Indická trilogie kameramana A.Hackenschmieda a organizátora E.Klose, který materiály sestříhal na hotovou původní hudbu způsobem typickým právě pro Hackenschmieda, je výrazným dílem zlínského dokumentarismu.

Těžiště výroby krátkých filmů Bapozu se v prvních válečných letech přesouvá od reklam k instrukčnímu filmu. Přesun není jen kvantitativní, dochází také ke snížení úrovně reklamních filmů, v nichž znovu převládne tradiční inscenování hereckých výstupů nad objevenými postupy, které zaváděly do reklamy stříhově rytmizovaný exteriérový snímek a hudební parodii. Ve "vlastním" dokumentu, nenesoucím reklamní či instruktážní účel, se v tomto období projevuje dvojí směr: První reprezentují tradiční žánry, jako jsou reportáž místopisná, a to synchronní (Zrození města) nebo diachronní (Zlín), národopisný (Kubaňa), naučný (Od révy k vínu) či kulturněhistorický film (Řekněme to filmem). Novinkou ve zlínské produkci jsou však osobité autorské pohledy, vynikající právě naléhavostí sebevyjádření svých tvůrců, snímky, které se příčí obvyklému typovému zařazení (Chvála révy, Človíčkové).

Reklama na ortopedické vložky Dobrý vedoucí (1939) byla jedním z filmů, které byly na Kudlově svěřeny dřívějšímu režisérovi Osvobozeného divadla Jindřichu Honzlovi. Stejně herecké obsazení - Karla Högera a Vladimíra Lerause - užila i nová reklama na zlinolit Čtyři lidé - jedna řeč (1939), kterou natočil Elmar Klos. Módní dřeváky propagoval miniaturní muzikál Osm kroků v taktu (1940) se schematickou fabulí o mrzoutovi, jehož nakonec přesvědčí Baťovy dřeváčky o radosti života natolik, že sám začne po vzoru

sousedek z pavlače, dětí, listoneše etc. stepovat.

Film natočil jako svou první režijní práci Karel Baroch za spolupráce Klose a Kořaji.

Mezi reklamami tohoto období se nepodařilo vybrat snímek, který by svou kvalitou rozšiřoval oblasti jednou už ve Zlíně objevené. Mezi instrukčními filmy můžeme pro bohatství užitých technik a přitom přehledný, logicky stavěný výklad ukázat na filmu Naše nohy (1940) možnosti, kterých k názorné filmové instruktáži využívali kudlovští filmaři. Film Fr. Görtlera, jenž se v tomto období soustředil na tvorbu instruktáží, vychovává baťovské pedikéry odborným výkladem ortopeda o anatomii chodidla, doprovázeným v obraze modelem klenby chodidla, pohyblivými kresbami, rentgenovými snímky a makrofotografií. Téma, které se v baťovské filmografii několikrát vrací, se Görtlerovi podařilo díky novým technickým možnostem ztvárnit bez obvyklého ostrého švu mezi fotografií předmětu in natura a jeho zjednodušením ve schématu.

Obdobné výrazové prostředky, v tomto případě zvláště makrofotografii, užil i rozměrný (třídílný) instruktážní film Oprava punčoch (1940). Zachovala se jen ukázka jeho natáčení v historickém přehledu zlínského filmování Řekneme to filmem. O výrobě dalších instrukčních filmů, které často zůstávaly určeny jednotlivým provozům závodu a nedostávaly se ani k odborným filmařským kruhům v podobě filmografických statistik, svědčí účtářský výkaz s tituly instrukčních snímků, vyrobených studiemi v roce 1940: Lemovačka, Výroba kopyt, Našívání francouzské lemůvky, Kroužkování, Obšívání, Šití kaplí, Výroba gumové obuvi, Cvikání ram.špic, Přecvikání, Kosení, Obšívání a šití nártů.<sup>31</sup>

Ve filmu Jak vzniká kopyto (1940), který dobová terminologie označuje jako informativní<sup>32</sup> - rozuměj naučný s reklamním podtextem, snadno rozeznáme původní instruktáž o výrobě kopyt, zmíněnou v předešlém odstavci. Stejně zaměřená měla i Brána jakosti (1940), seznámení s obuvnickými zkušebnami a

laboratořemi.

Gürtlerův dokument o výstavbě Sezimova Ústí Zrození města nebyl jen reportáží o budování dalšího satelitního pracoviště a sídliště jeho dělníků, ve značné míře si všímal moderních organizačních a technologických postupů stavbařů. Gürtlerovo zaměření k instrukčnímu výkladu tu podstatně ovlivnilo tvář dokumentu. Podobně se snažil o vysvětlení provozu závodu a jeho propojení na struktury města film Zlín (1941), započatý režisérem J. Lehovcem, dokončený Bořivojem Zemanem.<sup>33</sup>

Poslední z této trojice filmů, zpracovávajících tradiční témata se snahou poniknout spíše k organizačním základům než vystihnout emotivním způsobem životní puls, je pro naše zkoumání nejcennější. Antologii zlínského filmovnictví Řekneme to filmem z archivního materiálu sestavil, doplnil a vydal v roce 1941 Bořivoj Zeman. (Titul filmu se někdy chybně cituje jako Řekněme to filmem <sup>34,35</sup>). I když je v podtitulu motivováno vydání snímku jako informace o úkolech filmu v obchodě a průmyslu, ve skutečnosti jde o průřez nejzajímavějšími archivními materiály kudlovského studia a seznámení se stavem ~~e informací~~ a jeho vybavení v době vydání Zemanova dokumentu. Dnes jsou pro filmovou historii nejcennější ukázky z natáčení klasických zlínských reklam, ~~portréty postav zakladatelské generace zlínských reklam,~~ portréty postav zakladatelské generace zlínské filmové výroby a konečně úryvky z filmů, které se v některých případech jinde neuchovaly.

V prvních letech protektorátu se vedle dosavadní účelové tvorby zlínských filmařů v rostoucí míře objevují krátké filmy bez obsahového sepětí s koncernem Baťa. Souvisí to s povinností ( od června 1939) uvádět v programu každého kinematografického představení také krátký film.<sup>36</sup> To povzbudilo jejich dosud málo výnosnou tvorbu.



Zkušený tvůrce školních filmů Jaroslav Novotný natočil národopisný dokument Kubaňa (1940). Poutavý námět o slováckých výrobcích tradiční malované keramiky zůstal při realizaci zatížen, zbytky Novotného dosavadní metody, učitelky všestranným popisem a vykladačstvím. V době svého vzniku film získal diváckou přitažlivost poukazem na pevné lidové tradice českého venkova. Byl na podzim 1940 odměněn Českým uznáním Českomoravského filmového ústředí.<sup>37</sup>

Podobně naučným způsobem ukazoval jednotlivé fáze vinařské práce Görtlerův film Od révy k vínu. Snímek vznikl na základě objednávky bzeneckého vinařského družstva.

Částečně ze stejných materiálů sestavil svůj film Chvála révy Elmar Klos. Stejně téma mohl zpracovat bez omezení, které Görtlerovi kladlo zadání objednavatele, navíc toto paralelní natáčení značně zlevňovalo náklady filmu. Klosův pohled odkrýval poetické okamžiky zrodu opojného nápoje a hledal společné obyčeje při jeho pití, které spojují vesničany od Bzence s pijáky vína ve staropražské vinárně. Klos Chválou révy nejen oslavil české vinařství ve starodávném obřadu výroby, ale i v pití vína zdůraznil jeho národní prvky.

Film ve svém scénáři ignoroval chronologii vinařské práce a ukázal jen několik typických výjevů, vždy fotograficky podivuhodně bohatých. Exteriéry jsou točeny u Bzence. Kamera často v hlubokém podhledu objevuje krásu pracovních záběrů ve vinohradě či atmosféru podvečerního svozu sklizně. Úvodním pražským pijáckým motivům je paralelou zpěv krojovaných vesničanů v moravskoslováckém sklepe na závěr filmu.

Klosův poetický fejeton Chvála révy se vynikal svou úrovní běžné domácí tvorbě a patří k mimořádným filmům zlínského studia v meziválečném období. Byl uveden a oceněn na



## II. filmových žnících v létě 1941.

Tematickou i realizační novinkou mezi dosavadní zlínskou produkcí se stal film Človíčkove (1940). Ukazuje život v bašovské mateřské školce z hlediska dětí, s jejichž viděním světa se pokouší ztotožnit jak kamera, tak i stylizovaný komentář, střídaný dětskými písničkami v podání Kühnova dětského sboru. Kamera filmu se pohybuje na úrovni dětských tvářiček a děti se před ní chovají zcela spontánně. V detailních záběrech sledujeme zaujetí malých dětí pro jejich zajímavou činnost: hry a pokusy s loutkami, plastelinou, skládkami, dřevěnými stavebnicemi. Film je ve své druhé rovině vlastně účinnou ukázkou vtipné pracovní výchovy, kterou učitelé zlínských škol všech stupňů prosazovali.

Na filmu Človíčkove, poctěném Čestným uznáním Filmových žnících 1940, spolupracovali kameramansky J. Novotný a J. Míček, podle některých pramenů též B. Košťál<sup>38</sup> a P. Hrdlička<sup>39,40</sup>. Podobně se různí informace o režisérovi: Uvádí se buď E. Klos<sup>41</sup> nebo K. Baroch.<sup>42</sup>

Vysvětlení podává Elmar Klos. Človíčkove se nejprve točili v produkci Novotného jako jeden z filmů o zlínském školství. Pro závalu na filmovém materiálu se musely určité záběry natáčet znovu. Nové natáčení, které změnilo charakter filmu, už kameramansky vedl Košťál. Film režíroval Klos, Baroch přišel až v době jeho dokončování a napsal k filmu dětské texty. V titulcích byl Klosem uveden proto, aby se formálně kryl jeho zaměstnanecký poměr.<sup>43</sup>

Vedle dvou fejetonů - filmů Chvála révy a Človíčkove - ovlivnily úroveň zlínské dokumentární tvorby z počátku okupace dva naučné filmy pražských autorů Františka Sádka a Jiřího Lehovce.

Film "Oči to nevidí" (1941) režiséra dr. Františka Sádka, jenž ve zlínském ateliéru natáčel jen jako externí spolupracovník,<sup>44</sup> vycházel z námětu J. Novotného ke školnímu filmu.

Režisér však zasadil poučení o optických zákonech do rámcového hraného příběhu a žánrově se původnímu východisku vzdálil. O Sádkově naturelu svědčí skutečnost, že inscenovaný příběh, obsahující znamenitou sekvenci snu nepřipraveného studenta (hrál ho výrazný mladokomik Josef Kemr), předčil svou režijní jistotou ústřední pasáž o optice, traktovanou sice obrazově pestrým způsobem, z pedagogického hlediska však metodicky i obsahově nepřijatelným. Text filmu, bohatý zvláště v dialogu studenta s profesorem, psal František Halas. Film získal na II.filmových žních cenu předsedy kulturní rady.<sup>45</sup>

V Jiřím Lehovcovi přišel do Kudlova výrazný autorský typ, jehož dva filmy, natočené v produkci Bapozu a se štábem zlínských spolupracovníků, patří ke špičkám československé dokumentaristiky.

Lehovec začínal svou filmařskou dráhu jako kritik, člen film-foto skupiny Levé fronty v Praze. Praktické filmové zkušenosti získal ve druhé polovině třicátých let za své prezenční služby, kterou strávil jako spolupracovník filmové skupiny Jiřího Jeníčka při Vojenském technickém a leteckém ústavu. Na sklonku první republiky přichází do kulturního oddělení společnosti A-B, kde dostává po odchodu Jiřího Weisse do emigrace příležitost k prvním samostatným režii.<sup>46</sup>

Po 15.březnu 1939 došlo k převzetí společnosti A-B Němci a Lehovec uvítal možnost pracovat u FAB ve Zlíně. Natočil zde dva filmy (Věrná hvězda, Rytmus), které tvoří jeden z vrcholů jeho tvorby, třetí už sám nedokončil (Zlín). S dramaturgií Bapozu připravil Lehovec dva scénáře: Botič-potok chudých, psaný v době pobytu Zlínských v Hostivaři, kudy potok tekl, a Smrtící zvuk, na němž spolupracoval vedle Klose ještě Fr.Pilát. K natáčení filmu o Botiči, zamýšleného jako sociálněkritický protiklad oslavných snímků o velkých řekách, už nikdy nedošlo, krátký film Smrtící zvuk

natočil až několik let po skončení války režisér M. Vošáhlik.<sup>47</sup>

Přesto, že zde dosáhl obou tvůrčích úspěchů, podle vzpomínek Elmara Klose si Jiří Lehovec nezvykl na kolektivní způsob práce ve Zlíně. Vyhovoval mu osobní, autorský rukopis, a tak když měl spolupracovat s Bořivojem Zemanem na zakázkovém filmu Zlín, jehož výroba se opožďovala, raději ze Zlína odešel.<sup>48</sup> Jako samostatný producent natáčel ještě ve zbývajících válečných letech v ateliéru na Kudlově několik méně výrazných zakázkových snímků.

Film Věrná hvězda (1940) je básnický pohled na osud žárovky. Obsahuje ukázky jejího využití i technologii její výroby, autor však vypráví i tyto "naučné" partie stylizovaným, estetizujícím způsobem, emotivním zladěním všech filmových prostředků. Lehovec je mistrem nálady. Dynamicky snímanými obrázky z pouti (J. Tuzar, J. Míček) s ryčnou hudbou (J. Srnka) navodí v úvodní scéně "popravy" žárovky (kamera směřuje z postavení žárovky proti obdélníku lidských obličejů s hlavními pušek) základní atmosféru, charakterizovanou ve zvukové rovině hlukem lidského světa postaveným proti tichému tklivému popěvku antropomorfizované žárovky, atmosféru, jejíž stísněnost nás neopouští po celý film.

Lehovec dovede ozvláštnit i informativní záběry o tvaru bžaněk - na temném pozadí nechává otáčet a postupně nasvětlovat a zářit bizarní vlákna starých žárovek, které zvolna připlouvají a pohybem svých spirál vytvářejí abstraktní obrazce, jež jakoby tančí v rytmu hudby...

V této scéně zřetelně poznáváme rukopis tvůrce Rytmu, jemuž je východiskem tmavý, neosvětlený prostor, kde jsou postupně a plynule odhalovány překvapivé křivky známých předmětů pomocí citlivé práce se světlem.

Film Rytmus (1941) šel po této linii ještě důsledněji a svým ohlasem u dobové kritiky překonal úspěch Věrné hvězdy. I on vlastně vycházel z naučných cílů a vypočítal způsoby,



jimiž je možno vizualizovat hudbu: křivkami oscilografu, pohyblivými liniemi kresleného filmu, detailem hrajícího nástroje, tancem či filmovým střihem. Prokládáním těchto sekvencí a jejich vazbou pomocí znamenitého hudebního leitmotivu vznikl tvar, který už byl velmi vzdálen původnímu naučnému cíli.

Výrazové prostředky užívané v Rytmu navázaly na zkušenosti Věrné hvězdy: z černé plochy plátna vystupují ostré bílé linie, spjaté s hudebním doprovodem. Decentním ztlumením a omezením komentáře, jenž je pokud možno suplován hudebním motivem, se v době deklamujícího kulturního filmu Lehoucovy snímky výrazně lišily od ostatní produkce.

"Rytmus se stal hlubokým estetickým zážitkem pro celou generaci diváků, kritiků i tvůrců",

napsal o filmu historik Antonín Navrátil.<sup>49</sup>

Zásluhu na tom měly zvláště dvě sekvence: Animace bílých linek, které se pohybovaly a vlnily v rytmu hudby, a taneční číslo bílých baletek v náznakové kulise Fr. Tröstra, snímané chvílemi v úplném nadhledu. Tyto dvě části filmu připadaly dobovým divákům, nezvyklým na obdobné ateliérové experimenty v české kinematografii, jako "absolutní film"<sup>50</sup> či "abstraktní film".<sup>51</sup>

Sekvence pohybu bílých vlnovek ukazuje, jak daleko ve Zlíně postoupila technika pohyblivého grafu, jíž se na Kudlově věnovali Stanislav Šulc a Ladislav Zástěra ještě před převzetím FAB do německých rukou. I když v animaci linek rozeznáme příklad Oskara Fischingera, technická dokonalost pohybu je na svou dobu překvapující.

Se třicetiletým odstupem se nám zdá tvar Rytmu méně vyvážený, než kupř. kompozice Věrné hvězdy. Na všechny jeho scény udržují jednotu výrazových prostředků, méně výrazné části v několikerém opakování připadají přebytečné. Podobně

nepotřebným zbytkem původně naučné konstrukce Rytmu je závěrečné shrnutí všech vizuálních podob hudebního rytmu.

Oba filmy se v době svého vzniku dočkaly i oficiálních poct: Věrná hvězda získala v září 1940 druhou Národní filmovou cenu za krátký film<sup>52</sup> a Rytmus nejprve na II. filmových žních cenu Sdružení filmových novinářů (tj. 3.cenu)<sup>53</sup> a později dokonce 1.národní cenu 1941 za krátký film.<sup>54</sup>

V obou filmech dosáhlo úsilí pracovníků FABu za protektorátu svého vrcholu. Jiří Lehovec se prokázal jako umělec, jemuž se "sdělování faktů a exaktní výklad nerozlučně pojí s krásnem."<sup>55</sup> Film Rytmus stojí až na hranici dokumentární tvorby a některými postupy předznamenává budoucí doménu kudlovského studia - kombinovaný film užívající vedle hraných částí také animaci.

Rok 1940 se stal ve Zlíně nejen produkčně silným obdobím a útočištěm řady tvůrců, ale i rokem prvního pořádání veřejné přehlídky české filmové tvorby za uplynulý rok. První "Filmové žně" uspořádalo zlínské studio z pověření Českomoravského filmového ústředí ve dnech 3. až 7.července 1940. První zprávy o uspořádání tohoto festivalu české tvorby, spojeného se sjezdem filmařů, se objevují teprve měsíc před samotnou akcí.<sup>56</sup> "Důvod, proč byly Žně umístěny do Zlína, byl taktický: z Filmových žní se měla stát významná česká kulturní manifestace a tato podoba nebyla na Moravě, mimo přímý dohled úřadu reichsprotektora, tak nápadná."<sup>57</sup> Původním účelem Žní měla být především propagace českého filmu, nikoli soutěž<sup>58</sup>, nakonec však porota seřadila do žebříčku všech 9 zúčastněných dlouhometrážních filmů a odměnila je cenami, krátké filmy (12) podělila čestnými diplomy.<sup>59</sup> Za nejlepší krátký film byla prohlášena Lehovcova Věrná hvězda.<sup>60</sup> Zlínské studio se přehlídky zúčastnilo ještě filmy Řeka života a smrti, Človíčky a Kubaňa.

Z hlediska zlínského bylo pořádání Žní i výraznou kulturní manifestací tohoto dříve provinčního města. Účastníkům festivalu se mohl Zlín pochlubit svým už 5.výtvarným salónem, pořádaným ve všech patrech Studijního ústavu, i novým kinem Baťa s kapacitou 2100 diváků, v němž se festivalová promítání konala.

Filmové žně přivedly do Zlína na tři sta filmových pracovníků a měly dvojí efekt: Navenek se staly národní manifestací, při níž byly bouřlivě aklamovány filmy jako To byl český muzikant či Muzikantská Liduška<sup>61</sup>, současně umožnily tajnou schůzku členů Čs. filmové společnosti s některými činiteli organizačně hospodářskými.<sup>62</sup>

II.filmové žně se uskutečnily ve Zlíně mezi 29.červencem a 2.srpnem 1941 a bylo na nich uvedeno sedm.celovečerních filmů (Hlavní cenu získal Noční motýl) a znovu dvanáct krátkých snímků, z toho čtyři domácí, zlínské provenience: Bourec morušový (nejvyšší ocenění), Rytmus (3.cena v pořadí krátkých filmů), Oči to nevidí (4) a Chvála révy (11.). Jako zástupce říšského protektora se II.žní účastnil dr. Zankl, ale přesto se za jeho zády uskutečnila pracovní schůzka pražských a domácích filmařů, na níž byl ustaven ilegální výbor pověřený připravit plán zestátnění kinematografie.<sup>63</sup>

Druhých žní se už zúčastnilo na 700 pražských filmařů, kteří se spolu s domácími pracovníky rozdělili do sekcí tvůrčích pracovníků, filmových novinářů, technických pracovníků a majitelů kin.

Programy obou ročníků festivalu vyšly jako samostatná brožura a obsahují podrobné filmografické údaje o uváděných dílech i pořadí obou festivalů<sup>64,65</sup>. Samostatně vyšel nadto po oba roky projev ministra obchodu dr.J.Kratochvíla, pod jehož záštitou se Žně konaly. Dokumentem o návštěvnících a událostech festivalu byly pohotově vydávané každo-



denní filmové žurnály. O průběhu Žní už v období jejich příprav podrobně referoval místní týdeník Zlín, z odborného tisku je materiálově nejbohatší ohlas v Kinorevui, která Žním věnovala po oba roky zvláštní číslo.

Třetí Žně se už nesměly pořádat. Vedle dobového účelu - veřejného manifestování existence a síly české kultury - měly Žně dvojí historický smysl: připravovaly se zde organizační základy pro budoucí sjednocení naší kinematografie a založily tradici našich filmových festivalů. Charakteristickým rysem už těchto prvních filmových přehlídek se stala masová účast lidového obecnstva, jehož reakci tu mohli filmaři naslouchat, a pracovní porady specialistů z různých oborů kinematografie. "Filmaři se neznají, až ve Zlíně si pohlédnou z očí do očí,"<sup>66</sup>

Na konci roku 1941 se však "situace posledního

filmového ateliéru v českých rukou znovu přiostrčila. Německý ředitel Prag-filmu Karl Schulz naléhal na úřad říšského protektora, aby firmě Baťa odňal oprávnění k výrobě filmů, která, jak dovozoval, nemá nic společného s výrobou obuvi a je jen záminkou k politické manifestaci. (...) Aby alespoň částečně kryl činnost FAB, uzavřel nakonec Kolda s Eckardtem (ředitelem firmy Deutsche Schmalfilmgesellschaft) smlouvu na výrobu kresleného dětského seriálu Fritz und Fratz pro Descheg."<sup>67</sup>

Ani tento krycí manévř však už nepomohl, a provoz BAPOZu - společnosti pro výrobu a zpracování filmů - byl dnem 31. ledna 1942 převzat firmou Böhmisch - Mährische Schmalfilmgesellschaft Praha. Datum převzetí, které Klos klade o měsíc později ("V únoru 1942 byli Kolda, Klos a St.Šulc

pozvání do Berlína a tam jim bylo na ministerstvu propagandy sděleno, že od 1. března 1942 přebírá Descheg sama celý provoz FABu, včetně jeho zaměstnanců, že však nebude bránit těm, kteří by chtěli zůstat nadále v pracovním svazku firmy Baťa.<sup>68</sup>) a Historie čs. filmu v obrazech o měsíc dříve,<sup>69</sup> je nejspolehlivěji doloženo účetním pokynem hlavní účtárny firmy Baťa, aby s koncem ledna 1942 zastavila platy zaměstnancům BAPOZu.<sup>70</sup> Týž doklad obsahuje i jmenný seznam stálých zaměstnanců ke dni ukončení provozu: je v něm uvedeno 18 lidí.

Převzetí filmového ateliéru Baťa na Kudlově, které se nepodařilo oddálit, nezměnilo družný způsob života zlínských filmařů. Jejich večírek na rozloučeno s ateliéry se konal pod parodickým nápisem "Bapoz jednou - Bapoz vždycky" na štítě, po němž lezl gigantický šváb.<sup>71</sup> Večírek nám dnes ukazuje jak přesvědčení mladých zlínských <sup>filmařů</sup> o výsledku války, tak také volnost poměrů ve Zlíně uprostřed okupačních let.

V období od začátku okupace roku 1939 do převzetí zlínského ateliéru do německé správy na začátku roku 1942 se pokusili Baťovi kinematografisté o natáčení dlouhých hraných filmů. Jediným výsledkem činnosti FAB v hostivařských ateliérech se stal Kouzelný dům Otakara Vávry.

V letech 1939-41 klesá počet a kvalita natočených reklam, naopak přibýlo několik výrazných instrukčních filmů. Osobitými filmovými fejetony byli Človíčkove a Chvála révy.

Výjimečnou událostí se stalo vydání trojice cestopisných reportáží Vzpomínka na ráj, Chudí lidé a Řeka života a smrti.

Vrcholem ateliérové práce v Bapozu se staly filmy režiséra Lehovce Věrná hvězda a Rytmus, jejichž tvůrce uměl původně naučná témata traktovat jemným, estetizujícím způsobem.

V létě roku 1940 a 1941 se ve Zlíně uskutečnily pod názvem Filmové žně přehlídky českých filmů. Žně umožnily vzájemné setkání filmařů a staly se naším prvním filmových festivalem.

Dnem, kdy společnost EMS převzala provoz zlínského studia, nekončí činnost zlínských filmařů. Pokračovala různými formami i pod rukama německého vedení ateliéru ve zbývajících letech války. Svým rozsahem se však už nikdy nemohla přiblížit obdivuhodné šíři tvorby prvních okupačních let, ani jejímu žánrovému a uměleckému bohatství, jímž v relativně příznivé situaci na začátku války ve Zlíně vlastně opožděně vrcholí snahy zlínských filmařů o samostatnou tvorbu.

Nebylo jejich vinou, že toto období uměleckého rozmachu ve Zlíně, stejně jako činnost pražské výroby hraných filmů, byly válečnými okolnostmi i zostřujícími se vnitrostátními poměry předem odsouzeny ke krátkému trvání.



## V.kapitola

FILM VE ZLÍNĚ VE DRUHÉ POLOVINĚ OKUPAČNÍCH LET  
(Od převzetí ateliéru Němci, do osvobození)  
První loutkový film. Podíl zlínské skupiny  
na zestátnění čsl.filmu.

1942-1945

Převzetím kudlovského ateliéru do německých rukou se podstatně nezměnily personální poměry ve studiu. Většina zaměstnanců bývalého FABu zůstala na svých místech, nové pracovní zaměření ateliéru - výroba šestnáctimilimetrových kopií, určených pro Němci nově ovládaná území, napomáhalo českým snahám o rozšíření laboratoří, zdokonalení jejich technického vybavení a zvýšení počtu českých zaměstnanců na nejvyšší možnou míru. Klos odhaduje ve svých vzpomínkách počet lidí zaměstnaných v tuto dobu v ateliéru na 70 a toto číslo se mělo v krátkosti zdvojnásobit.<sup>1</sup> Jen oddělení kresleného filmu, kde na sklonku baťovské éry pracovalo pod vedením Stanislava Šulce jedenáct kresličů,<sup>2</sup> se v brzkou rozrostlo na čtyřičet lidí.<sup>3</sup>

Do čela zlínského ateliéru se přímo z berlínského ústředí firmy Descheg dostává správce Friedrich, jehož pamětníci charakterizují jako neodborníka, jenž do vlastních filmových věcí nemohl sám zasahovat, a tak se opíral o české specialisty. Ve studiu zůstali Ladislav Kolda, ing.J.Bouček a další, zatímco Fr.Pilát si ponechal kmenovou příslušnost k Baťovým závodům stejně jako E.Klos. Ten převzal správu baťovských kin a současně správu budov v kudlovském areálu, což mu dovolovalo značnou pohyblivost, nejen po území protektorátu, ale umožňovalo mu to i cesty do Vídně.

V září 1942 došlo k uvěznění Ladislava Koldy a jeho internaci

v Budyšíně. Byl odsouzen k osmi letům káznice, v létě 1943 však byl dočasně propuštěn k válečnému nasazení do Zlína, a to na základě intervencí studia, které dokazovalo jeho nepostradatelnost.<sup>4</sup>

Důvodem Koldova zatčení se stal neoprávněný nákup potravin pro kantinu v ateliéru. Po dobu jeho nepřítomnosti studio fakticky spravují doc. ing. Jaroslav Bouček a Stanislav Šulc, první jako technický ředitel laboratoří, druhý jako vedoucí oddělení kresleného filmu. Těžiště práce kudlovského ateliéru se přesunuje právě k laboratornímu zpracování úzkého filmu. Ing. Bouček na Kudlově pokračoval ve svém výzkumu započatém v dosavadním vysokoškolském působení a vypracoval metodu vyhodnocování kvality filmového obrazu. Oddělení Stanislava Šulce vycházelo ze zkušeností s pohyblivým grafem a schématem, užívanými ve zlínských školních a instrukčních filmech, a jejich využitím a podstatným rozšířením kapacit vznikla výroba kresleného filmu. Spolu se St. Šulcem se animačním technikám věnoval Ladislav Zástěra. V oddělení kresleného filmu, od roku 1940 samostatně, začínali své umělecké dráhy Z. Miler, K. Kachyňa, B. Kábrt, E. Keněra, M. Hubáček a další filmoví pracovníci. Roku 1943 přivádí Klos na Kudlov Karla Zemana.

Liknavým tempem se vyrábělo několik dílů těžkopádného seriálu Fritz und Fratz pro Němce, z něhož nakonec vyšla jen 3-4 pokračování<sup>5,6</sup>. Současně tu však načerno, bez vědomí správce, kreslili Poštáckou pohádku Karla Čapka.

K akcím, které dávaly zlínským filmařům záminku k setkání s pražskými spolupracovníky, patřil po obou ročních Filmových žních (1940, 1941) a zkouškách filmových tovaryšů (leden 1942) zvláště seminář pro a filmové autory v červnu 1943, navazující na předcházející školení českých scenáristů v Praze a na současné vypsání soutěže na filmový námět. Seminář uspořádalo z pověření ČMFÚ zlínské filmové studio ve dnech 4.-6. června 1943.<sup>7</sup>

Zlínští filmaři ovšem udržovali spojení s Prahou nepřetržitě po celou dobu okupace, nadto vedly přes Zlín i styky se Slovenskem.

Činnost Baťových závodů i filmového ateliéru ochromovaly mnozíci se nálety, během nichž všechno osazenstvo opouštělo svá pracoviště. Ku konci roku 1944 došlo k bombardování, při němž bylo vyřazeno nejen několik budov koncernu, ale také Velké kino. Kudlovský ateliér zasažen nebyl.

Byl však postižen už na začátku tohoto roku. 9. února 1944 odpoledne vypukl ve střížně od elektrické lampy požár, jenž se v okamžiku rozšířil na celé druhé patro budovy. Několik laborantek muselo v nouzi vyskočit z okna. Smutnější než několikaměsíční částečné vyřazení laboratoří z provozu bylo zničení filmového archivu s některými nenahraditelnými filmy. Shořely materiály některých filmů Karla Plicky (Za Slovákmi od New Yorku po Mississippi) a právě dokončený kombinovaný Vánoční sen H. Týrlové a B. Zemana.

To už se však blížila z východu fronta. 22. dubna nařídili Němci evakuaci přístrojů a materiálu, byly však poslány jen bedny naplněné cihlami.<sup>8</sup> "J. Dobřichovský, který předtím dostal úkol dopravit filmové kamery do Berlína, zmizel i s kamerami a objevil se teprve, když byl čas zazdíť kopírky i ostatní přístroje do sklepa ateliéru. Tam přečkaly i příchod fronty, bombardování ateliéru minomety a bleskový průlom sovětských automatčích údolím pod Fabiánkou a kolem tábora do Zlína. Němci, kteří se zachytili s děly a tanky na Fabiánce, vyklidili teprve v noci na 3. května své pozice."<sup>9</sup> Filmová surovina nachystaná k odvozu ve vagonech, zůstala po poslední dva měsíce války na trati Vizovice - Otrokovice.

Sám ateliér utrpěl za přechodu fronty značné škody a na studiu a přilehlých budovách bylo napočítáno 38 dělostřeleckých zásahů.<sup>10</sup>



S převzetím provozu německou společností neustala v kudlovském ateliéru tvorba filmů zcela. Dobrá tradice budování filmového archivu pokračuje v dokumentování života města i za války, jsou dokončovány filmy rozpracované za éry Bapozu, několik filmů je natočeno na 16 mm formát a několik je jich natáčeno potají, bez souhlasu "Úřadu pro schvalování filmu" říšského protektora.

V okamžiku převzetí filmového provozu firmy Bapoz firmou Descheg (Deutscher Schmalfilmgesellschaft, Berlin) nabízeli Kolda, Klos a Šule rozpracované filmy novému vlastníku ateliéru k odprodeji a informují o tom ředitelství Bapozu.<sup>11</sup> Šlo o dva náměty, k jejichž realizaci už nikdy nedošlo: "Člověk není sám" se jmenoval Klosův projekt dokumentárního filmu o transfúzi, poskytnuté raněnému po autonehodě. Tvůrčí tajemství byla vtipná povídka Eduarda Valenty o muzikantovi, který své úspěšné skladby může psát jen po prožití silného šoku.<sup>12</sup>

Dále Bapoz nabízel dva "instrukční" filmy (Oprava obuvi, Tuplovačka) a pětici "kulturních dodatků" - krátkometrážních filmů: Dvakrát kaučuk, Karbid, Zpěvem k srdci (zřejmě pozdější Věčná píseň), figurkový film (zřejmě Ferda mravenec) a kreslený (uvedena vysoká suma, v níž se asi skrývali Fritzo vé a Fratzové i Poštácká pohádka). Míra rozpracovanosti těchto filmů v době psaní zprávy je sporná, některé byly už zřejmě dokončeny. Kupř. Karbid byl uveden ve Velkém kině 12.dubna 1942,<sup>13</sup> Oprava obuvi byla natočena už v roce 1941<sup>14</sup> a ve dnech převzetí ateliéru schválena.<sup>15</sup>

Citovaná zpráva nám dokazuje, v jaké liknavé činnosti - ve srovnání s předchozími statistikami o výrobě - plynula poslední čtyři léta okupace s německým vedením ateliéru. Většina titulů, vydaných v tomto období, byla už rozpracována a někdy víceméně hotova před rokem 1942.

Jakkoliv strávil Zlín a jeho filmaři dobu okupace v relativním klidu (Nezapomeňme však kupř. na Koldovo roční uvěznění), postupně se za války měnil životní rytmus města. Cennou dokumentaci této doby uchoval film Šest let Zlína (1945).

Jeho záběry charakterizují úsporný režim závodů: docházel benzin, a tak se dojíždí na kolech, objevují se sentinely.

Po vyhlášení leteckého poplachu se rozcházelí dělníci z továren do lesů a luk obklopujících zlínské údolí a město se zcela vyliidnilo. Natočeno je i bombardování a hořící závody, vidíme interiér Velkého kina s proraženými zdmi.

K těmto nenahraditelným dokumentům, které v době snímání obrazu neměli jinou ctižádost, než být konzervou těchto výjimečných událostí, připojili pováleční editoři schematicky "budovatelský" doplněk se záběry spouštěných strojů, kouřícími komíny a hlučnou huďbou.

Souhrn válečných materiálů Šest let Zlína se tedy neodlišil od šedi, která ve zlínských dokumentárních filmech za druhé poloviny okupace zavládla. Také cena snímku Zlínský trolejbus (1944) tkvěla jen v zachycení nového dopravního prostředku.

Protikladem k dokumentování nově zaváděné techniky bylo filmové zachycení mizejících lidových řemesel. V duchu svých programových výzev k natáčení "okresního filmu", šestnáctimilimetrové filmové charakteristiky regionů v návaznosti na Kubaňu a nepochybně ovlivněn i generálním tématem Plickovým, natáčí Jaroslav Novotný Košíkářství (1943)<sup>16</sup>,<sup>17</sup>, v poválečném vydání přejmenované na Vrbové proutí (1946).

Krátce se zmiňme o nedochovaných reklamách Osvobozené nohy (1942) a S novým štítem (1942), jejichž autorem byl Bořivoj Zeman a o instrukční Opravě obuvi (1942), Bořivoj Zeman také natočil podivnou středometrážní instruktáž - hrou morality Tři knoflíky (1945). Její ponaučení zní

"obchodník prodává i celým svým soukromím", což v dialogu opravdu slyšíme. Fabulačně rozbujelý scénář těžkopádná režie jen zdůraznila, a tak jedinou kvalitou se stala obrazová dokumentace tehdejších herců brněnského a ostravského divadla Fr.Kliky, Fr.Šlégra, Anděly Novotné, M.Steimara, E.Dubského, O.Linharta a J.Beyvla.

Vyjmenujme ještě ty poválečné snímky, jež datem své edice leží za hranicí námi zkoumaného historického úseku zlínské kinematografie, materiálově však těží z filmů natáčených za války nebo dokonce před ní. Patří mezi ně poučné filmy z roku 1946 Dvakrát kaučuk (původně uveden pod týmž názvem na II. filmových žních), Přístav v srdci Evropy (o budování průplavů, s užitím Hackenschmiedových materiálů pro Okno do světa č.12/1939), Vrbové proutí (reedice stejnojmenného národopisného dokumentu z roku 1942) a Dřevorubectví (srovnej Nářadí a práce dřevorubce z roku 1941). Propagační film pro strojírny MAS Výroba frézovacích strojů navazuje na předválečnou reklamu Přesnost především, reklama Dřeváčková serenáda navazuje tematicky i žánrově na Osm kroků v taktu (1940), Kdo je vinen (1946) je obdobou Všední události (1943).

Dokumentární film dosáhl v letech 1942-5 jediné výrazné hodnoty ve filmu Karla Plicky Věčná píseň. O podivuhodné historii vzniku tohoto filmu vypráví E.Klos. Podle něho poskytl prostředky na natáčení neschváleného námětu vysoký úředník prvního protektorátního ministerstva vnitra, zřejmě napojený na některou ilegální organizaci. Poukazoval peníze Bapozu pod krycí záminkou. Ještě před svým odhalením spáchal sebevraždu.<sup>18</sup>

Věčná píseň se natáčela v letech 1941 a 1942, pro svůj národní ráz mohla být uvedena až po válce. Film v sobě spojuje silné stránky Plickova dokumentarismu - čistý výběr skutečného folklóru, zasazený do výrazného exteriérového prostředí a vzájemně s ním spjatý dokonalou obrazovou kompozicí - s inscenovaným prvkem, který se ve druhé polovině snímku naznačen objeví. Po řadě dokladů života



lidové písně v různých krajích Moravy a Čech připadá tanec nad gramofonovým šlágrelem v hospodě prázdně a trapně. Zřejmý odsudek je vyjádřen pouhým kontrastem s předešlými ukázkami, ne satirizujícím komentářem, jednotlivé části působí pravděpodobně, ironizace je proto ještě účinnější. Bez dalších slov je navrhnutá cesta, jak uchovat melodii a rytmy našich předků: učitelka přivádí do třídy starou ženu, zapisuje notaci jejího zpěvu, melodii ve stylizovaném vícehlasém podání přebírá v dalším záběru chlapecký sbor. Panorámou a jízdou nás kamera oknem vyvádí ze školy do městského parku, z celku města až k velkému celku Beskyd, obdobnému úvodním záběrům. Obrazová generalizace je vázána pokračujícím zpěvem.

Věčná píseň tímto podřízením předem stanovené tezi poněkud ve své druhé polovině ztěžkla. (Mezi písněmi interpretovanými v přirozených situacích kupř. nepříjemně vystupuje hrané jihočeské dostaveníčko na hrázi). Itak zůstává Plickův film umělecky bohatým svědectvím o jistotě, s níž se zlínský kolektiv obracel k národním tradicím v nejtěžších letech okupace. Moudrý a střídmy **komentář filmu počíná slovy "Jak dlouho jsi už neslyšel pastýřovu píšťalku?"** Psal jej František Halas, jenž ovšem nemohl být v **původních titulcích uveden.**

Plickova Věčná píseň se stala jediným výrazným odkazem **zlínské dokumentaristiky z období, kdy kudlovský ateliér patřil společnosti Descheg. V historii československé kinematografie však zůstanou válečná léta zlínského studia spojena s jinou událostí - se zrodem našeho loutkového filmu. Od samotného počátku okupace se ve Zlíně formovala skupina mladých kreslířů, kteří pod vedením St. Šulce začínali výrobu kresleného filmu. O jejich jediném výsledku, několika dohotovených částech seriálu podle německého scénáře**

Fritz und Fratz, existují jen sporé zmínky pamětníků. Vyjadřují se o kvalitách této zakázky, již měla být vysvětlena pokračující činnost FAB v letech okupace<sup>19</sup>, vesměs s despektem<sup>20</sup>. Zlíňští animátoři, tehdy ještě ne- výkonní a nepříliš zdatní,<sup>21</sup> se však už tehdy pokoušeli paralelně s prací na seriálu o film podle Čapkovy Poštácké pohádky. Ta však nebyla ve Zlíně nikdy dokončena, po skon- čení války měl být film dokončen v Brně skupinou kreslené- ho filmu ing.O.Brentena<sup>22</sup>. Poštácká pohádka však dohotovena nebyla nikdy<sup>23</sup>. Zlíňští filmaři spolupracovali také s Jose- fem Ladou. Ten připravil návrhy zvířat (liška, medvěd, pes..) pro připravovaný kreslený film, jehož scénář psal Jiří Ko- laja. K realizaci nedošlo, Ladovy kresby má dnes ve svém archivu Elmar Klos.<sup>24</sup>

V zimě 1940-41 přišla do Zlína zkušená tvůrkyně kresle- ného filmu Hermína Týrlová, někdejší spolupracovnice Karla Dodala, s níž podnikla i pokusy v loutkovém typu animace. Druhé období spolupráce Týrlové s Dodalem končí Dodalovým odchodem do emigrace před nadcházející okupací a Týrlová se ocitá bez prostředků. Pracuje přechodně jako kreslířka pro dětský časopis Punťa. Tehdy ji přesvědčil ing.Smrž, aby se znovu a tentokrát sama pokusila o tvorbu animovaného fil- mu (či trikfilmu, jak zněl dobový termín). Týrlová si oprav- du opatřila kameru a připravila doma zkoušku, ale z chysta- ného angažmá u Lloydfilmu nakonec sešlo pro právní kličku, která zabráňovala jedné společnosti vyrábět různé typy filmů. Opět to byl ing.Smrž, kdo zprostředkoval spojení L.Koldy a H.Týrlové. Týrlová přišla už na schůzku s Koldou s loutkou Ferdy. Šťastná dramaturgie prvního loutkového filmu byla je- jím vlastním přínosem. Kolda ji vyzval, aby přijela udělat do Zlína zkoušku, ale trvalo ještě nějaký čas, než byla uzavřena smlouva a Týrlová začala ve svém novém angažmá práci na filmu Ferda mravenec<sup>25,26</sup>.



Týrlová už určitou zkušenost s loutkovým filmem udělala na pestrých reklamních snímcích zakladatele našeho animovaného filmu Karla Dodala. Loutek užila kupř. reklama Tajemství Lucerny. Až do Ferdy mravence však u nás nevznikl celistvý film užívající pouze této techniky, a to ne k užitkovým reklamním účelům, ale jako vnitřně odůvodněný prostředek při adaptaci moderní bajky. "Je to p r v ý l o u t k o v ý č e s k ý f i l m, nadto vytvořený vlastní

naší technikou, nezávisle na cizích vzorech. (...)

(Ferda) v sobě skrývá mnoho typicky českých vlastností."<sup>27</sup>

Tak Ferdu oceňoval kritik Venkova v době uvedení filmu do českých kin. Stalo se <sup>to</sup> poměrně pozdě, až na počátku roku 1944.

"První český loutkový film prodělal už svůj oficiální křest v Říši, kde měl neobyčejný úspěch."<sup>28</sup>

Důvodem, proč Zlíňští dali přednost premiéře filmu Ferda mravenec v Německu, byla obava z protektorátní cenzury, která by si u snímku české provenience spíše povšimla jinotajného pavouka s křížem na zádech.<sup>29</sup>

Datum německé premiéry se nedaří přesněji určit. Film už musel být hotov delší dobu, v době jeho českého publikování dochází na Kudlově ke zmíněnému požáru, jemuž padne za oběť h o t o v ý Vánoční sen - druhý zlínský film Týrlové. Samo natáčení Ferdy mravence zabralo 8 měsíců, jimž předcházelo 9 měsíců příprav.<sup>30</sup> Zhruba tedy film vznikl půldruha roku. Toto období leží v letech 1941 - 1943. Vymezuje body jsou článek Gürtlerův z července 1941 se třemi fotografiemi z filmu o Ferdovi<sup>31</sup> ("Zlínské pokusy o loutkový film") a korespondence Ondřeje Sekory s L.Koldou, vzniká



pro obavy, že si německý vydavatel filmu osobuje právo na postavičku Ferdy - film už tedy v době napsání dopisu (září 1943) byl vydán. Z dopisu ocitujeme odstavec vyjadřující Sekorovu úctu k iniciátoru filmu:

"Chtěl jsem se Vás už také dávno otázat, zda by bylo možno si úzký film s Ferdou koupit a kolik by to stálo. Děláte něco stále? Doufám, že se Vám Vaše veliká práce, kterou jste do filmu dali, vyplatila. Nemyslím hmotně. Ale jako práce, jako dobrá práce. Velice jsem obdivoval způsob, jakým jste vzal vše do ruky a kolik jste tomu dal energie, péče a nesčíslných oprav."<sup>32</sup>

Statistiky J.Havelky určují vznik našeho prvního loutkového filmu Ferda mravenec do roku 1943<sup>33</sup>, Karlem Zemanem sestavené heslo v Malém filmovém slovníku datuje film 1942<sup>34</sup>.

Na vytvoření Ferdy mravence se podílela řada spolupracovníků. Scénář podle předlohy O.Sekory psali vedle H.Týrlové i Klos a J.Kolaja. S Týrlovou na natáčení umělecky spolupracoval L.Zástěra<sup>35,36</sup>, figurky vyrobil sochař St.Mikuláščík, hudbu složil M.Ponc. Dalšími spolupracovníky byli J.Dobřichovský, P.Hrdlička, L.Kolda, Fr.Pilát, J.Plesník a E.Poupera.

Vzhledem k tomu, že šlo o prvotinu vlastně všech zúčastněných tvůrců, o složité dílo, v němž se množstvím členů autorského kolektivu násobilo i riziko omylů, je Ferda mravenec překvapivě úspěšným filmem. Ve všech složkách dosáhl základní profesionální úrovně, v některých dokonce vynikl i ve srovnání s pozdější československou tvorbou (dramaturgie, stylizace loutek a hudba). Vyskytly se ovšem i určité omyly - kupř. většina záběrů je snímána v pevné, trojrozměrné kulise - "exteriéru", což nedovolilo citlivější svícení a u některých loutek (zvl.hlemýžď) ani plynulý pohyb.

Přes obtížnost tohoto prvního pokusu na poli loutkového filmu působí ještě dnes Ferda mravenec svou celkovou podobou obdivuhodně svěžím dojmem.

Po natočení a úspěchu Ferdy mravence pokračovala práce zlínských filmových loutkářů novým směrem: Vánoční sen se skládal z hrané části a části vzniklé animací plátěného panáčka v témže reálném prostředí. Příběh vypráví o děvčátku, které obdarováno bohatšími hračkami zapomíná na jednoduchého panáčka a usne. Ve snové scéně figurka ožije, setkává se s klaviaturou, otáčecí stoličkou, talířem, klubíčky vlny.. Když spustí větrník, holčička hračku z nebezpečí zachrání. I prosté hračky mohou ve fantazii prožít nejbohatší dobrodružství. Pokoj opět ztichl, holčička spí a opodál leží panáček.

V celém příběhu se neobjevilo falešné moralizování. Hranice snu a skutečnosti nebyla zcela ostrá - i ve snové sekvenci mohla holčička zasahovat do děje a přinejmenším ji zahlédneme ve druhém plánu.

Původní verzi, jež byla zničena při požáru v únoru 1944, natáčeli B.Zeman a H.Týrlová. Týrlová vzpomíná, že spojení figurky s člověkem (většinou však střihem, jen zřídka pixilací) a scéna panáčkova bruslení po skleněné desce stolu byly její vlastní nápady. Vyzkoušela si je před natáčením filmu v pokoji hotelu Společenský dům, v němž po celou válku bydlela.<sup>37</sup> Existující (druhou) verzi už Týrlová nenatáčela. "Týrlová deprimovaná zničením své práce, zvolila jiný námět."<sup>38</sup> Režii animované střední části filmu po ní převzal nový člen loutkářské skupiny Karel Zeman.

"V prvních měsících 1943 natáčel Klos soutěžní přehlídku vzorových výkladů v reklamním oddělení. Jedním z vítězů soutěže byl aranžér brněnského Domu služby Karel Zeman. Slovo dalo slovo a ukázalo se, že Karel Zeman se pokouší soukromě o natáčení loutkového filmu na 16 mm materiál. Na Klosovu výzvu zaslal Zeman ukázky svých pokusů a byl vyzván, aby přijel do Zlína natočit zkušební film. Ještě téhož roku se stal zaměstnancem studia. Začal samostatně fázovat jako spolupracovník Hermíny Týrlové, která s Bořivojem Zemanem natáčela tehdy Vánoční sen."<sup>39</sup>

Režii hrané části, která délkou tvoří asi třetinu celkové metráže filmu, měl i při natáčení druhé verze Bořivoj Zeman. Přesvědčivě vedl dětského herce filmu, který mu oproti první verzi filmu značně vyrostl. Rozsáhlejší animovanou složku zvládl debutant Karel Zeman suverénním způsobem. Fázování jeho panáčka je plynulé, jednotlivé gagy těží z gulliverovských setkání antropomorfní figurky s rozměrným inventářem pokoje. Nejvýraznější jsou ty, které jsou vnitřně vázány hudbou: běh postavičky po klávesnici a její krasobruslařské vystoupení.

Po Ferdovi mravenci, snímku, jenž "trpěl očividným realismem,"<sup>40</sup> se stal Vánoční sen umělecky dokonalejším dílem, které objektivně experimentovalo animací netradiční loutky, jejím zasazením do nestylizovaného interiéru a zvláště spojením s živým hercem.

Film, na nějž vzápětí navázala H. Týrlová Vzpourou hraček a na jehož poučení postavilo později svou tradici celé jedno křídlo rodivšího se československého loutkového filmu, se dočkal i mezinárodního triumpfu.<sup>41</sup>



K uveřejnění Vánočního snu dochází zřejmě až po osvobození, i když film byl dokončen ještě v roce 1944<sup>42,43</sup>.

Vznikem loutkového studia na počátku čtyřicátých let se zlínskému ateliéru dostává nové orientace, která v poválečném období zastíní dosud zde převažující dokumentaristickou tvorbu.

Umýšlně pomalé tempo zakázkové výroby v kudlovském ateliéru a jeho laboratořích umožnilo za války orientaci filmařů na otázky teoretické a koncepčně-organizační.

Už roku 1939 vydává ve FAB Jindřich Honzl a Otakar Vávra brožuru Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu, v níž vyložili svůj koncept učiliště pro budoucí filmaře. Uskutečněním jejich plánů se stala po válce založená filmová fakulta Akademie múzických umění (FAMU) v Praze.

Správnému zacházení s promítacími kopiemi filmů populárně učila brožurka Filmová Popelka, vydaná ve Zlíně jako novoročenka.

Za války se "ve FAB rozvíjela i široká teoretická a výzkumná činnost. Ve spolupráci s Filmovým kurýrem se tu pracovalo na české filmové terminologii jakožto předpokladu pro zahájení prací na Filmovém slovníku. (Byl dokončen a vyšel až v roce 1948 za redakce Františka Görtlera nákladem Filmového ústavu.)

Byl tu dán také podnět pro sbírku statí o krátkém filmu. (Co je krátký film? - nákladem knihovny Filmového kurýra v roce 1943 a Fr. Görtlera Náborový film, tentéž)."<sup>44</sup>

Nejvýznamnější činností zlínských filmařů za války byla jejich účast na zestátnění československé kinematografie, které se připravovalo po celou dobu války. Dokazuje to jak přesvědčení členů zlínské filmové skupiny o porážce Hitlerova Německa, tak také jejich představu o osvobozeném Československu s novým demokratickým uspořádáním. O uskutečnění těchto plánů na poli kinematografie se svou činností za války a po jejím konci zlínská filmaři zasadili.

K detailnějšímu popisu vývoje představ o budoucím znárodnění československé kinematografie se nám nedostává materiálových zdrojů: O této činnosti v době okupace nemohla žádná písemná dokumentace vznikat. Jedinou výjimku tvoří ve Zlíně návrh jednotné kinematografie, jinak jsme odkázáni na svědectví pamětníků, dlouhodobým odstupem nepřesná.

Nejbohatší materiál, byť někdy protichůdný pro subjektivnost hledisek účastníků, nám poskytuje řada svědectví, připravených redakcí časopisu Film a doba, v němž byla také v roce 1965 otištěna.<sup>45</sup>

Výhoda Zlína byla v jeho poloze. Zlínská pracovníci mohli po celou dobu jezdit do Prahy, současně měli styk se slovenskými filmaři, s nimiž se setkával Kolba a Klos ve vídeňských laboratořích. Všechny akce, pořádané ve Zlíně za okupace, tj. Žně, scénaristické kursy, tovaryšské zkoušky, sloužily současně jako záminka ke schůzkám pražských a zlínských kolegů. "Lze konstatovat, že právě schůzky ve Zlíně pomohly ujasnit a sjednotit názory pražské skupiny."<sup>46</sup> Postupně, zvláště pak ve druhé polovině válečných let docházeli filmaři k přesvědčení, že "film musí být veden centrálně, že musí být integrální a samofinancující jednotkou, vedenou samotnými filmaři".<sup>47</sup>

Na myšlenku sjednocení filmu a jeho převzetí státem (termín znárodnění je pozdější) přistoupovali ve válečné době odborníci z filmového oboru bez ohledu na politickou příslušnost. Výhodou zlínských filmařů bylo jejich levicové přesvědčení, které událostmi druhé světové války ještě dozrálo.

"Konečné texty návrhů (...) byly zpracovány ve Zlíně a tvořily podklad k budoucímu dokumentu o zestátnění filmu."<sup>48</sup> Formulace představ o budoucím znárodnění kinematografie, jejíž mikrofilmové kopie se ze Zlína posílaly do Londýna, do Moskvy a prostřednictvím vídeňské schůzky na Slovensko, byla natolik rozpracovaná a detailní, prosta deklarativnosti, že ji na hlavičkových papírech ČMFÚ mohli ve Zlíně nechat volně ležet v pořadači. Po vypracování zásad zestátnění filmu navrhl E.Klos budoucí organizaci výroby a filmového ústavu, F.Pilát připravil kinofikaci a technickou správu, J.Elbl většinu ostatních složek. Jednotliví odborníci dostávali k vypracování určité speciální úseky, kupř. J.Bouček vlastní technickou stránku příprav, Vl.Harnach sestavil vzorové účetnické schéma připravované organizace.

"Účast zlínských pracovníků na přípravě zestátnění měla rozhodující vliv na skladbu kinematografie po osvobození ČSR. (...) Především v této politické činnosti vidíme přínos zlínské výroby filmů k rozvoji čs.kinematografie," napsal František Pilát.<sup>49</sup>

Když po šesti válečných letech mohla osvobozená země vydechnout, byli filmaři nachystáni na reformu ve svém oboru tak, že zastihli nepřipravené i politiky.

"7.května se sešel asi třicetihlavý hlouček zaměstnanců u sklařištního bunkru, kde jim Klos a Bouček přečetli prohlášení a socializační program Revolučního výboru filmových pracovníků".<sup>50</sup> E.Klos ihned po průchodu fronty, ještě bez zákonné normy, znárodnil na 50 kin a předešel tak o čtvrt roku presidentův znárodnovací dekret týkající se filmu.



"Nejkrásnější kapitolou naší kinematografie (... ) (byla) revoluční jasnost názoru, že jestliže se má s touto kinematografií něco stát, musí být socialistická, národní a centrálně řízená."<sup>51</sup>

Vedle úspěšných pokusů o první československé loutkové filmy, vedle teoretických snah o sjednocení filmové terminologie podílejí se zlinští filmoví pracovníci v první polovině čtyřicátých let také na revoluční organizační změně, jež se v roce 1945 s československým filmem stala.

## VI.kapitola

### ŠKOLNÍ FILM VE ZLÍNĚ

Činnost Jaroslava Novotného. Vydávání  
Objektivu. Snahy o zřízení filmového  
učiliště.

1936 - 1945

V předchozích kapitolách jsme shrnuli dvacetiletou historii filmování ve Zlíně před znárodněním československé kinematografie v létě roku 1945. Paralelně s vývojem Baťova filmu se objevují snahy o natáčení školních filmů. Rozvoj školské kinematografie ve Zlíně, je spojen zvláště s osobností Jaroslava Novotného, který tomuto speciálnímu oboru zasvětil většinu svého života.

Školní film ve Zlíně nevznikl odděleně od existujícího filmového oddělení Baťa - naopak, Novotný brzy po svém příchodu do města (1932) spolupracuje s existující filmařskou buňkou Jaroslava Pagáče a po příchodu Hackenschmieda, Klose a Koldy se těsně přiklonil k nové skupině.

Vývoj školské kinematografie ve Zlíně je tedy kontinuální, neplatí pro něj periodizace, kterou určilo předchozích pět kapitol. Proto, a pro některá další specifika vyučovacího filmu, jako je podřízení vyučovacím osnovám a metodice výkladu, pro převážně šestnáctimilimetrový nehořlavý filmový materiál, jehož používá, a další odlišnosti, jsme shrnuli otázky školské kinematografie ve Zlíně do zvláštní kapitoly.

Když roku 1923 zvítězila Baťova kandidátka rozhodným způsobem v obecních volbách, mohl koncern kontrolovat a ovlivňovat celý život města. Už v prvních volbách získal Tomáš Baťa, zvolený tehdy starostou, většinu křesel na radnici a v dalších le-

tech dosahoval ještě výraznějších volebních výsledků.<sup>1</sup> Vedle jiných oblastí, které ve Zlíně výrazně ovlivnilo baťovské vedení města, se změnil také školský systém a vybavenost města školními budovami. Motivem pro výraznou podporu školství "Baťovým podpůrným fondem" jistě nebyla pouze snaha zavděčit se voličům, ale prvořadě zájem rostoucího průmyslového kolosu, který každodenně potřeboval nové zaměstnance se stále vyšší kvalifikační úrovní.

Od roku 1927 dochází ke stavbě většiny zlínských školních budov, do kterých se stěhují zlínské učitelé spolu se stále přibývajícím počtem mladých zlínských občanů. Roku 1928 jsou v dohodě s ministrem školství a národní osvěty budovány některé mimořádně dobře vybavené experimentální školy.<sup>2</sup> Na Masarykovu pokusnou měšťanskou školu přichází (1932) odborný učitel Jaroslav Novotný, jenž má na starosti využívání fotografie a filmu v této škole. O filmových počátcích Jaroslava Novotného, který na sklonku roku 1934 dokumentuje život školy (Jak žijeme a pracujeme na pokusné měšťanské škole ve Zlíně) a pak se stává jedním z Filmové šestky, která vtiskla v polovině třicátých let zlínskému filmovnictví novou tvář, jsme už hovořili. Jeho asistentem se později stal ing. Ladislav Křivánek. Podílel se významně na tvorbě řady školních filmů.<sup>3</sup> Spolutvůrci zlínských školních filmů se stávali animátoři kresleného grafu, resp. oddělení kresleného filmu ve čtyřicátých letech.

Významným datem v začátcích školského filmu ve Zlíně se stal rok 1936. Tehdy totiž natáčí Novotný podle námětu zeměpisné sekce Masarykovy měšťanky školní film Belgie.<sup>4</sup> Mezi řídkými doklady o jeho existenci nás více informuje jen obdivný článek Českého slově:<sup>5</sup> Ve dvaceti minutách jsem se poučil více, než za osm let studia, říká jeho autor a



satirizuje učitele pro jejich malý zájem o tuto moderní vyučovací pomůcku. Z citovaného Novotného článku vyplývá, že film Belgie byl součástí vyučovacích osnov, tedy ryze vyučovacím školním filmem podle terminologie Malého filmového slovníku,<sup>6</sup> a využíval schematických map a grafů oživených jednoduchými triky k názornému srovnávání populačních a hospodářských poměrů Belgie s žákoví známí údaji o Československu. Na trikové části filmu spolupracoval Vladimír Vrána.<sup>7</sup> Část obrazového materiálu převzal Novotný z belgických dokumentárních filmů, většinu natočil sám.<sup>8</sup>

Belgií řada zlínských školních filmů začíná. Souhrnný přehled tvorby školních filmů ve Zlíně a cílů, které si vytkli zlínské propagátory školského filmu, podává časopis Objektiv. Začíná jej roku 1936 vydávat Jaroslav Novotný jako pravidelnou přílohu k odbornému časopisu zlínského učitelstva Tvořivá škola. Objektiv se věnuje otázkám využití fotografie, diafilmu a filmu ve školách. Jeho první tři ročníky vycházely spolu s Tvořivou školou a jejími ročníky XII.(1936-37), XIII.(1937-38) a XVI. (1938-39). Na počátku školního roku 1939-40 bylo vydávání Tvořivé školy přerušeno, a tak IV.ročník Objektivu vychází až v kalendářním roce 1940, s náplní rozšířenou o otázky osvětové a kulturní kinematografie. Samostatné ročníky Objektivu vyšly ještě dva: roč.V. (1941) a VI.(1942). Časopis vycházel jako měsíčník 10 x do roka v měsících školního vyučování, někdy spojen (patrně z hospodářských příčin) v dvojčíslo. Rozsah bohatě fotograficky vybavených čísel se pohyboval mezi 8-12 stránkami. Údaj v Kronice našeho filmu, vydané Jiřím Havelkou, je chybný. Roku 1925 vznikl časopis Tvořivá škola, Objektiv však až o jedenáct let později. Nejméně ještě roku 1942 vyšel úplný (VI.) ročník časopisu.<sup>9</sup>

První ročník časopisu Objektiv přináší řadu teoretických názorů na filmovou řeč školního filmu a na jeho vývojové možnosti i na metodiku vyučování pomocí školního filmu. V čísle 8 prvního ročníku už nacházíme první zprávy o natáčení filmu o T.G.Masarykovi (Poslední léto) a o přípravě vydávání školních filmových žurnálů.<sup>10</sup> V zimním dvojčísle je otištěna informace o sovětských školních filmech.<sup>11</sup>

Vedle natočení obou zmíněných titulů - Posledního léta a seriálu školních měsíčníků, jejichž dosah nezůstal omezen na vyučovací promítání a o nichž jsme proto psali už v předchozí kapitole, se činnost učitelů zlínské pokusné měšťanky zaměřila na popularizaci a rozšiřování počtu škol využívajících film ve své praxi. K tomu vedlo i bezplatné půjčování školních filmů z archivu školy.<sup>12</sup> Když tato distribuce přerostla rámec možností školy a **když se organizace výpůjček ujal Červený kříž a zřídil od září 1937 půjčovnu školního filmu v Brně, uzavřela ke dni 1.června 1937 zlínská pokusná měšťanská škola půjčování ze svého archivu.**<sup>13</sup>

Jinou akcí, již chtěli zlínské učitelé oživit náš školní film, bylo vypsání soutěže na námět školního filmu. První takováto soutěž byla vypsána filmových ateliérem Baťa a filmovým odborem Masarykovy měšťanské pokusné školy ke dni 1.3.1937<sup>14</sup> a její výsledek stanovila 11. a 12. května porota, v níž zasedal mj. také ing.Karel Smrž.<sup>15</sup> Došlo celkem 540 (!) námětů, z nichž čtyřem byly uděleny první ceny po 1000,-Kčs. Pro zajímavost uveďme odměněná témata: "Labe", "Naše husa", "Putování po ČSR" a "Vzduch naše moře".<sup>16</sup>

Další soutěž na námět školního filmu vypsala redakce časopisu Objektiv o čtyři roky později. Její lhůta byla do 30.září 1941 a byla dotována cenami ve výši 20 tisíc K.<sup>17</sup>



Byly stanoveny tři požadavky, které má školní film splňovat: účelnost, metodičnost a filmovost. Ze 181 došlých námětů byly dva oceněny dvěma tisíci korun ("Činnost vody" a "Každý den něco pro zdraví", jehož spoluautorem byl Vladimír Čech) a dva tisícikorunovou odměnou ("Zahrada Pólabí" a "Pojedte s námi").<sup>18</sup> O realizaci některého z vítězných námětů z obou soutěží však už nemáme zpráv.

Složitý zaměstnanecký vztah Jaroslava Novotného, jenž sice s kudlovskými tvůrci spolupracoval, nebyl však zaměstnancem FAB, ale učitelem měšťanky, se odráží v několikaletém štítku jeho snah na poli školského filmu. Zatímco M.Hrnčíř píše v květnu 1936 o "pedagogické sekci Baťova filmového oddělení"<sup>19</sup>, většinou se sám J.Novotný se skupinou svých spolupracovníků označuje jako filmový odbor Masarykovy pokusné měšťanské školy.<sup>20</sup> Na jaře 1937, během natáčení filmu o TGM, využívá Novotný možnost převést celou akci školského filmu do Čs.červeného kříže, jehož hlavou tehdy byla Alice Masaryková.<sup>21</sup> Zaštitěn touto institucí, přesněji Dorostem Čs.červeného kříže, zřizuje v Praze, Bratislavě a Brně (zde největší) půjčovnu školního filmu a na Kudlově formálně vystupuje jako výrobce školních filmů DČČK, najímající si výrobní možnosti u FAB. Už i film Poslední léto TGM byl dokončen v rámci Červeného kříže. Některé filmy produkoval Novotný sám.

V létě 1937 se J.Novotný účastní práce v 7. (filmové) sekci Mezinárodního kongresu výchovy a vyučování v Paříži. Srovnáním s úrovní školního filmu v jiných státech, respektive z překvapení mnoha účastníků kongresu nad u nás běžně užívanými triky, mohl usuzovat na poměrně bohatou filmovou řeč zlínského vyučovacího filmu. ("Snímek, ve kterém trikem postupně vzniká kresba mapy, byl radostně aklamován jako novinka.") Sám pak referuje o projektu školního žurnálu, oprostěného od dětem škodlivé senzace, nevkusů a



tendenčnosti, a předvádí vzor takového periodika.<sup>22</sup> V Paříži se potvrdila správnost nastoupené cesty čs. školního filmu, jenž pro obsahové a metodické zřetele nazapomínal na estetickou složku filmového zpracování.

Snahu o rozmnožování počtu školních filmů projevuje Objektiv mnoha způsoby. Poukazuje na nákladnost natáčení (střídmý odhad z roku 1937: 20 tisíc Kč na každý film) a obtížné schvalování,<sup>23</sup> opakovaně útočí proti praxi udělovat statisícové podpory natáčení bezcenných veseloher, zatímco živořící školní film musí ještě procházet nákladným schvalováním.<sup>24,25</sup>

V bilanci roku 1937-38 Novotný konstatuje, že zavádění filmu do vyučování bylo mnohem obtížnější, než se očekávalo. Bude třeba nalézt způsob podpory domácí výroby školních filmů.<sup>26</sup>

Lepší situace je v zavádění projektorů do škol: proti očekávání si dříve kupují promítací přístroje malé venkovské školy než bohatší školy městské. Levné projektory, jimiž byla uskutečněna velká reklamní akce v Baťových prodejnách v roce 1937, se po jejím skončení většinou rozprodaly do škol.<sup>27</sup>

K širokému pracovnímu záběru Jaroslava Novotného patří vedle redigování Objektivu vydávání filmového měsíčníku pro školy a adaptace kudlovských materiálů pro školní účely. Kupř. film Poslední léto (1937), rozšířen o reportáž z pohřbu, byl vydán též jako 16 mm snímek pro školy T.G. Masaryk (1938)<sup>28</sup>.

III. ročník Objektivu (1938-39) se zasazuje o budování okresních filmových půjčoven školních filmů, ze změn v citovaných obsazích Oken do světa cítíme marnou snahu podpořit republiku v pomnichovském období. Obavy z nadcházející okupace vyvažuje redakce úvahami o natáčení školních vlastivědných filmů s charakteristikou okresu.

Od IV.ročníku samostatný časopis Objektiv odhaduje počet škol vybavených projektoru na tisíc.<sup>29</sup> Jaroslav Novotný tehdy vydává školní verze filmů Hackenschmiedovy indické trilogie, přičemž v Cumě (1938) o celé dva roky definitivní edici tohoto atraktivního materiálu předstihl. Zajímavým dokladem o Novotného působení na tvůrce krátkých filmů je svědectví o Lehovcově natáčení Věrné hvězdy, při němž byly natočeny po dohodě s Dorostem Červeného kříže i scény, jimiž pak mohl být hotový film pozměněn na vyučovací snímek o žárovice.<sup>30</sup>

Jinak však V.ročník Objektivu a v míře ještě větší VI.roč. (1941) odráží zvyšující se tlak říšských válečných politických a hospodářských poměrů na vývoj kultury a školství u nás. V úvodnicích se objevují citáty z Goebbelsových projevů o filmu,<sup>31</sup> na titulní straně Hitlerova a Bormanova fotografie,<sup>32</sup> resp. Heydrichova v úmrtní úpravě.<sup>33</sup>

Pro svou dobu symptomatický je zákaz zobrazovat a filmovat "dopravně důležitá zařízení" - železnice, dálnice, vlaky, nádraží, přehrady...<sup>34</sup>.

Součástí Objektivu se v posledních ročnících staly vložené průvodní karty k distribuovaným filmům, které sloužily před projekcí učitelům jako doplňkový materiál.

Vlastní výroba školních filmů pod hlavičkou DČK (za Protektorátu DČK) tkvěla převážně v každoměsíčním připravování Oken do světa, dále v pravidelném vyrábění školní (šestnáctimilimetrové, němé) verze filmů vydávaných Bepozem na 35 mm formátu. Jak jsme uvedli, někdy se film původní koncepcí školní prosadil i mezi kulturními filmy.

Takovýmto příkladem byl Bourec morušový (1941). Jeho stavba dovolovala užít ho při vyučování: Historický úvod o dovezení bource do Evropy je symbolizován v obraze historickou mapou a nohama mnicha, následuje geneze hedvábného vlákna jako ústřední sekvence a dovětek o technologii

řemeslné výroby hedvábné tkaniny. Střední sekvence o vývoji housenky a zakuklení, s jejími makrofotografiemi při vykusování listů a přípravě lůžka, je tak citlivě fotografována v černém prostoru s vydělujícím osvětlením, že ji obecenstvo chápalo jako esteticky stylizovaný přírodní snímek s někdy až abstraktním obrazem (fotografie bílých koton a vláken na černém pozadí).

Film Bourec morušový však vznikl spíše jako propagace domácího pěstování hedvábníka, když se pro válečnou izolaci Evropy začalo hedvábí nedostávat.<sup>35</sup> Dosvědčuje to ostatně i vydání druhého dílu Bource morušového s doplňující informací o domácí chovu bource.

Film byl několikrát vyznamenán: Získal (hlavní) Cenu předsedy ČMFÚ na II. Filmových žních<sup>36</sup> a III. národní cenu za krátký film, udělenou k 28. září 1941<sup>37,38</sup>.

Jako jediný krátký film také reprezentoval Čechy a Moravu na benátském Bienále.<sup>39</sup>

V kontrastním snímání jemně nasvícených bílých tvarů na tmavém pozadí cítíme v Bourci vliv Věrné hvězdy a Rytmu, které v letech 1940 a 1941 natáčel ve FAB Jiří Lehovec. Současně však v tomto filmu došly naplnění Novotného teoretické úvahy o možnostech školního filmu oproti jinému druhu výuky. Školní film má přiblížit, co je žákům vzdáleno; soustředit události časově a místně odlehlé; ukázat, co není zrakem viditelné, a to pomocí detailu, mikroskopu, rentgenografie, časosběrným či zpomaleným snímáním.<sup>40</sup> Všechny tři požadavky film Bourec morušový plnil.

Jiné Novotného filmy můžeme zařadit mezi doplňkové školní filmy s určitým ovlivněním: Lomený paprsek (1939) ukazuje technologii výroby čoček pro fotografické objektivy v přerovské Optikotechně, Kouzelný květ (1939) vycházel z původní reklamy natočené Jindřichem Honzlem a seznamoval s výrobou kávovin v Pardubicích.<sup>41</sup>



Jedním z nejdokonalejších zlínských školních filmů s jednoznačným vyučovacím cílem a bez druhotných estetických či propagačních složek byl Karbid (1942) Františka Gütlera. Přiblížil výrobu a využití tohoto průmyslového polotovaru dokonalým prolínáním abstraktivního schématu a reálových popisů, využíval v bohaté míře kresbu, model a jednoduché triky.

Výroba byla nejprve demostrována na řezu vysokou pecí, v kresbách se jednoduchou animací symbolizovaly chemické procesy a teprve potom obraz seznamoval s reálným prostředím vápenky. Komentář práci nepopisoval, ale věcně opákoval chemickou podstavu jevu. Růst výroby znázorňovaly pohyblivé grafy, na konci filmu bylo téma ještě zopakováno v jednovětném shrnutí. Karbid je dodnes znamenitou ukázkou školního filmu, jenž se neomezuje na ilustraci učitelova výkladu, ale vědomosti rozvíjí, doplňuje a obrazově fixuje. Jeho prolínání kresleného schématu, symbolizujícího chemický děj, s reálem výrobního prostředí bylo promyšleně připraveno: Oba záběry jsou tvarově adekvátní.

Od někdejšího Koželužství a Belgie, kde se poprvé objevily kreslené vložky a zrychleně snímané záběry, postoupily snahy zlínských filmařů o co nejvýraznější, nejtypičtější pohled do pracovního postupu, na podstatu děje, až k dokonalému Karbidu. Užívanými postupy školních filmů byla

"mikroskopie, mikrokinematografie, zpomalený film, kreslený film, fotografické triky. (...) Zlínští filmaři se nebojí okořenit učební filmy veselými scénami (...)."42

Svědectví O.Kautského<sup>43</sup> nám dokládá, že J. Novotný pracoval už v roce 1938 s barevným filmem, zřejmě zvláště na dokumentech o výtvarnících a jejich tvorbě.

Natáčení školních filmů neustálo ani uprostřed válečného období, jak nás o tom přesvědčuje Moravské slovo v lednu 1943: "Nejpilnějším zlínským filmařem je Novotný. Nyní má v práci několik dalších filmů".<sup>44</sup>

Vedle Jaroslava Novotného vyrůstají mladí režiséři, kteří skládají úspěšné debuty právě na poli školské kinematografie. Jedním z nich byl i Drahoslav Holub, jenž natočil v posledním roce války školní film Textilní vlákna. Šlo o vyvážený, věcný vyučovací film s poměrně náročným výkladem (zřejmě byl určen pro střední odborné školy), který však nikdy nezacházel do úzkých podrobností, takže může poučit i laika. Film užívá makrodetail, zvětšenina vlákna se konfrontuje s jeho kreslenou strukturou. V porovnání s jinými zlínskými školními filmy Textilní vlákna užívají animovaného grafu či schematu jen střídmo. Holubův film Textilní vlákna stejně jako Görtlerův Karbid dokazují, že z původních osamělých snah J. Novotného postupně vzniklo celé tvůrčí odvětví.

Tak se za okupace zlínské filmaři učili na školské kinematografii využívat kombinovanou filmovou techniku - pozdější specialistu zlínského a gottwaldovského studia - a udrželi ze všech odvětví filmovnictví ve Zlíně nejsilněji souvislost předválečné tvorby se směry, které byly nastoupeny v roce 1945. Řada za okupace připravovaných snímků mohla být vydána po osvobození v letech 1945 a 1946.

V minulých řádcích jsme hovořili o filmech pro školu, které vznikly ve zlínském prostředí, v následujících bychom chtěli shrnout snahy o zřízení školy pro film, na rozdíl od předchozích před zestátněním čs.kinematografie neuskutečněné.

V brožuře Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu,<sup>45</sup> vydané Ladislavem Koldou v bačovském polygrafickém závodě Tisk, předložili Jindřich Honzl a Otakar Vávra své představy o budoucím filmovém učilišti. Podle E.Klose vznikly úvahy o podmínkách školení kvalifikovaného dorostu na půdě Československé filmové společnosti r.1939.<sup>46</sup> Připravený koncept byl uskutečněn po válce založením FAMU. Podle některých zpráv nabídlý příležitost školit se v ateliérech v Hostivaři FAB svým mladým zaměstnancům<sup>47,48</sup>.

Baťova Škola umění, jíž byl určitým vzorem Bauhaus, spojovala v sobě výtvarnické speciálky a umělecko-průmyslovou školu, na níž měli být vyučováni i fotografové a filmaři. Na místo učitele se počítalo s Alexandrem Hackenschmiedem, nakonec vedl Stanislav Šulc jen film - foto praktikum.<sup>49</sup> Škola umění existovala v 1939-45.

Jinou akcí za zprofesionálnění práce s filmem bylo vyřazení prvních tovaryšů oboru film. U příležitosti zkoušek přijeli v lednu 1942 do Zlína Emil Sirotek a ing.Karel Smrž.<sup>50</sup>

Nejlepší školou, zdá se, bylo však rodinné, kolektivní prostředí kudlovského ateliéru. Takto po válce odpovídal Bořivoj Zeman na otázku Co jste dělal ve Zlíně: Jedním slovem - učil jsem se. Seznámil jsem se zblízka se všemi obory filmové práce a většinu vlastnoručně vyzkoušel. Baťovy ateliéry, to byla pro mne znamenitá a všestranná škola.<sup>51</sup>



## ZÁVĚR

V předchozích pěti kapitolách jsme navrhli chronologizaci filmového podnikání ve východomoravském městě Zlíně v období od roku 1927 do konce druhé světové války. Šestá kapitola je věnována školnímu filmu, speciálnímu užitému odvětví dokumentárního filmu, jehož cíle, technologie a v menší míře autorské řady se odlišovaly od ostatní tvorby FABu. Samostatnou vertikální kapitolou, věnovanou jedinému žánru v celém zkoumaném časovém rozpětí, jsme školnímu filmu věnovali také proto, že je jeho vývoj kontinuální a nevztahuje se na něj chronologizace zlínského filmové tvorby, stanovená předchozími kapitolami.

Ani základní proud zlínského filmové tvorby však nepotřebuje ostré mezníky. Letopočty, které uvádíme v záhlaví každé kapitoly, slouží jen pro přehlednou orientaci - hranice jednotlivých období se často překrývají. Jediným výrazným předělem se stalo utvoření nového Baťova filmového oddělení na přelomu let 1934 a 1935, kdy s novým personálním obsazením Baťovy výroby filmů došlo k výraznému zvýšení jakosti a množství filmové produkce. Poměrně kontinuální výroba filmového ateliéru Baťa odráží politické přechody obvykle se značným opožděním a zmírněním. Samo nové personální obsazení filmové výroby odrazilo s více než ročním zpožděním změnu v osobě majitele koncernu. Spíše než zánik první a druhé Československé republiky tvoří poměrně ostrou hranici ve výrobě filmu ve Zlíně počátek roku 1942, kdy došlo k převedení ateliéru do německých rukou. S podobným opožděním nacházíme v tvorbě baťovských filmařů vlivy hospodářských konjunktur a krizí.

Jediným politickým předělem, který se výrazně a současně projevil i v dějinách zlínského filmu, je osvobození

Československa roku 1945 a vzápětí znárodnění československé kinematografie. Touto událostí je časově vymezen také předmět zkoumání této studie.

Přínos zlínské tvorby jsme charakterizovali v závěru jednotlivých kapitol. Zopakujeme, že se v územně odlehlém Zlíně podařilo vybudovat ve dvacátých letech produkční základnu pro výrobu reklamních a reportážních filmů, ve třicátých letech postupně vlastní výrobu reklamních, dokumentárních, instrukčních a školních filmů. Ve druhé polovině třicátých let s příchodem talentované skupiny mladých filmařů dochází ke kvalitativnímu skoku v tvorbě. Od roku 1936 má Zlín k dispozici moderně vybavený filmový ateliér. Vedle objeveně zpracovaných reklam přibývá národopisný dokument, cestopisná reportáž, filmová dokumentace měst a osobností ("letopisy"). Tato řada vrcholí těsně před okupací několika dokumenty se zaujatou politickou výpovědí. Za okupace se stává typickým žánrem Zlínských naučný film, jenž v několika svých špičkách podává informace výrazným estetickým způsobem. Novum v československém filmu znamenají zlínské pokusy na poli loutkového filmu.

Od roku 1935<sup>86</sup> ve zlínské filmové výrobě postupně utváří skupina výrazně levicově orientovaných tvůrců, jejichž umělecké a politické zrání spadá do desetiletí po roce 1935. Mateřrální zajištění Baťovým koncernem, na svou dobu v Československu neobvyklé, a tolerance majitele podniků ke smýšlení nepočetné skupiny zlínských umělců utvořily jedinečné klima, v němž se zrodilo několik zralých uměleckých děl. "Podstata Zlína nebyla jen v určitých technikách a lidech, kteří se jim tehdy teprve učili, byl to určitý vztah mezi lidmi", řekl autorovi těchto řádek Elmar Klos.

Z původního nevýrazného a umělecky neschopného filmového oddělení obuvnického koncernu Baťa, vedeného konzervativním redaktorem Jaroslavem Pagáčem, tak během několika let vznikl kádr levicově smýšlejících filmařů.

V předvečer okupace Československa natáčeji angažovaný protihitlerovský dokument Krize a uprostřed války koncipují organizaci sjednocené kinematografie v osvobozeném Československu. Po květnu 1945 se tyto plány uskutečňují a zlíňští filmaři nastupují na špičková místa v nově organizované československé kinematografii. (Mnozí z nich odcházejí do Prahy. L.Kolda, se stal ředitelem barrandovských ateliérů, E.Klos, ředitelem Zpravodajského filmu, Fr.Pilát náměstkem ústř.ředitele pro techniku, Vlast. Harnach ekonomickým náměstkem, později ředitelem FS Barrandov.

J.Novotný se dostal do čela zlínského filmového studia.)

V souvislostech československé kinematografie vytvořilo zlínské studio FAB dílnu mladých, náročných, filmařů, kteří se vzdálení řemeslnickému prostředí pražských výroben komerčních hraných filmů připravovali na drobných dokumentaristických žánrech, v nichž dosáhli několika vynikajících výsledků, k tvorbě uměleckých hraných filmů. Vypuknutí války jejich plány oddálilo, v první polovině čtyřicátých let však rozšířili své zkušenosti při pokusech s animovaným filmem a při koncipování organizačních zásad nové kinematografie. Československému dokumentárnímu filmu vzniká ve Zlíně po roce 1935 první organizační základna pro koncipovanou tvorbu v různých dokumentaristických žánrech. Šíří své tvorby i délkou existence předstihuje ostatní skupiny tvůrců krátkometrážních filmů v první Československé republice.

Souvislosti Zlína se zahraničními dokumentaristickými školami jsou jen volné, dokážeme je vysledovat pouze v malém množství filmů. Zlíňští filmaři rozšiřují tvůrčí postupy britských dokumentaristů ve snímcích s pracovní a budovatelskou tematikou: obdobně užívají stříhového rytmu, pohybu objektů uvnitř záběru, veršovaného rytmického komentáře. Odraz ruského němého filmu a jeho montážních postupů nacházíme kupř. ve filmu Poslední léto TGM.



Občansky angažovaná publistická výpověď Križe koresponduje současně tvorbě Jorise Ivense. Pro některé charakteristické zlínské postupy však nenacházíme v soudobé tvorbě období. Kupř. nejúčinnější kontaktně snímané sekvence filmu-ankety Andrej Hlinka - Kňaz a vůdca předešly o dvě desetiletí vyjadřovací prostředky francouzské "nové vlny".

Tato studie chtěla ukázat na významný přínos zlínského filmovnictví. Regionálně okrajová zlínská filmová tvorba nebyla -měřena svými nejlepšími díly- okrajovým uměleckým činem.

POZNÁMKY KE KAPITOLÁM I. ČÁSTI

### První kapitola (1927-1934)

- 1) E.Dvořáková, Batismus a baťovci, KN Gottwaldov, 1960, str.22 n.
- 2) B.Lehár, Dějiny Baťova koncernu, SNPL Praha, 1960, str.116 n.
- 3) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba 1966, č.12, str.660
- 4) Tamtéž
- 5) A.Navrátil, Cesty k pravdě či lži, Praha 1968, str.81
- 6) Malý filmový slovník, sestavil F.Gürtler, Praha 1948
- 7) Vzpomínky Jaroslava Nového, květen 1971.
- 8) Elmar Klos, Poznámky k 1.verzi této práce, magnetofonový záznam, září 1972
- 9) -bo., Návštěvou<sup>u</sup> zlínských filmařů, Práce, Praha, 1/9-1946
- 10) Výpis z obchodního rejstříku krajského soudu v Uherském Hradišti 15/1 - 1938: Archiv Svitu, n.p. fasc.BAPOZ I/4
- 11) E.Klos, Poznámky k 1.verzi této práce, září 1972
- 12) Fr.Pilát, Oponentský posudek k 1.verzi této práce, leden 1972
- 13) E.Klos, Poznámky k 1.verzi této práce, září 1972
- 14) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba 1966, č.12, str.660
- 15) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 16) V uchovaném filmu Baťa 40 let
- 17) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 18) Lidové noviny, Brno, 16/8 - 1929
- 19) Sdělení, Zlín, roč.XIII, č.29, 26/7 - 1930
- 20) Zlín, Zlín, 26/2 - 1932
- 21) Ant.Navrátil, Cesty k pravdě či lži, str.82
- 22) Obzor, Přerov, 2/8 - 1931
- 23) Jiří Havelka, Čs.filmové hospodářství, VI, Praha 1965, str.383
- 24) Venkov, Praha, 16/3 - 1932
- 25) Filmový kurýr, Praha, 11-3 - 1932
- 26) Možnost shlédnout se na plátně: Obzor, Přerov, 2/8 - 1931
- 27) Zlín, Zlín, 5/5 - 1933
- 28) Titulky filmu Tvář Zlína, 1937
- 29) V stříhovém filmu Řekneme to filmem
- 30) České slovo, Zlín, 27/10 - 1933



- 31) Zlín, Zlín, 29/12 - 1933
- 32) Rodiče a škola, Praha, 1934, č.7
- 33) Zlín, Zlín, Vyučování filmem, 28/7 - 1933
- 34) " " 11/8 - 1933
- 35) " " 25/8 - 1933
- 36) Lidové noviny, Brno, 29/7 - 1933, Společnost AB natáčí
- 37) Neworské listy, Nový York, 9/8 - 1933, <sup>vyučovací film pro pedikéry</sup> Tři nové filmy  
Baťových závodů
- 38) E.Klos, Poznámky k 1. verzi, září 1972
- 39) Film Zájezd Baťovců do Jugoslávie (1930)
- 40) Venkov, Praha, 5/1 - 1934
- 41) Filmový kurýr, Praha, 22/12 - 1934
- 42) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 43) Zlín, Zlín, 5/1 - 1934
- 44) Zlín, Zlín, 19/1 - 1934
- 45) Filmový kurýr, Praha, 9/3 - 1934
- 46) Zlín, Zlín, 3/4 - 1934
- 47) Věstník min.vnitra, Praha, 15/10 - 1934
- 48) Haló noviny, Praha, 13/9 - 1934
- 49) B.Lehár, Dějiny Baťova koncernu, SNPL Praha, 160,  
str.203
- 50) U počátku našeho trikfilmu, rozhovor s nár.umělkyní  
H.Týrlovou, Rovnost, Brno 22/6 - 1971
- 51) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 52) O účinnosti kresleného hudebního filmu jako reklamy  
nás může přesvědčit příklad americké společnosti WRIGLEY,  
jejíž televizní reklama, v níž plátek žvýkačky v kresle-  
né animaci tančí a zpívá na vtíravou melodii primitivní  
reklamní text, zůstává beze změny na amerických obrazov-  
kách už po řadu let, během nichž neztrácí ze své reklamní  
účinnosti. Dnes je tento "commercial" nejdéle hranou  
televizní reklamou v USA a svým způsobem kuriozitou  
v americkém reklamním průmyslu.
- 53) J.Havelka, Čs.filmové hospodářství, VI, Praha 1965,  
str.99
- 54) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 55) Tamtéž

- 56) Podle vlastního vyprávění, zaznamenáno v květnu 1971
- 57) Zlín, Zlín, 3/4 - 1934
- 58) Viz Pražské noviny, 4/2 - 1937
- 59) České slovo, Zlín, 18/12 - 1934; - hf-, Film o zlínských školách
- 60) E.Klos, Poznámky k 1.verzi
- 61) Právo lidu, Praha, večerní vydání, 16/6 - 1934
- 62) Filmová práce, Praha, 13/7 - 1946
- 63) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba, Praha 1966, str.660
- 64) Der Baťa-Film, Prager Presse, Praha, 24/3 - 1933
- 65) Baťovský film, Národní osvobození, 1/4 - 1933

Druhá kapitola (1935 - 1936)

- 1) E.Klos, Poznámky k 1.verzi této práce, září 1972
- 2) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba, Praha 1966, str.660
- 3) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 4) Vzpomínky J.Novotného, zaznamenáno v květnu 1971
- 5) M.N., Krátký film a ti, kteří jej vytváří; Filmová práce, Praha, 13/7 - 1946
- 6) Literární kruh, Ostrava, 17/1 - 1935
- 7) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba 1966, str.660
- 8) Vzpomínky J.Novotného, zaznamenáno<sup>v</sup> květnu 1971, a arch.Kadlece, zaznamenáno v lednu 1971
- 9) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba 1966, str.660
- 10) Hovoří Kadár - Klos, /A.J.Liehm/, Film a doba 1965, str.376
- 11) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 12) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba 1966, str.660
- 13) A.Navrátil, Cesty k pravdě či lži, Praha 1963, str.82
- 14) Dopis J.Frejky z 26/2-1939 J.A.Baťovi, archiv Svitú, n.p. Gottwaldov
- 15) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 16) Vzpomínky arch.Fr.Kadlece, zapsáno v lednu 1971
- 17) -hm- /Miroslav Hrnčíř/, Z činnosti zlínských filmařů České slovo, Zlín, 8/5 - 1936
- 18) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 19) Tamtéž
- 20) Fr.Pilát, Oponentský posudek 1.verze, leden 1972
- 21) Literární kruh, Ostrava, 17/1 - 1935
- 22) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 23) Fr.Pilát, Oponentský posudek 1.verze, leden 1972
- 24) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 25) A.Navrátil, Cesty k pravdě či lži, Filmový ústav Praha, 1968
- 26) Administrativní lexikon obcí na Moravě, Praha 1928



- 27) Statistický lexikon obcí v zemi Moravskoslezské, Praha 1935
- 28) Dopis arch.Le Corbusiera Jan Baťovi; otištěno v Lidových novinách, 1/6 - 1935, příloha str.8
- 29) E.Klos, Poznámky<sup>k</sup>1.verzi, září 1972
- 30) Zlínský Hollywood, České slovo, Ostrava, 17/10 - 1936
- 31) Legie, Praha, 5/9 - 1935
- 32) Pro vzory a zkušenosti do Ruska, České slovo, Olomouc, 14/2 - 1935
- 33) Odjezd našich účastníků, FILMOVÁ POLITIKA, Praha, 22/2 - 1935
- 34) Vzpomínky Jaroslava Novotného, zaznamenáno v květnu 1971
- 35) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 36) Zlínští filmaři jednou do Ameriky, Zlín, Zlín, 15/1 - 1936
- 37) E.Klos, Film ve Zlíně, Film a doba 1966, str.660
- 38) Hovoří Kaďár - Klos, /A.J.Liehm/, Film a doba 1965, str.376
- 39) -hm- /=Miroslav Hrnčíř/, Filmový ateliér ve Zlíně dokončen, České slovo, Olomouc, 20/5 - 1936
- 40) Z návštěvy presidenta Beneše, Večerní České slovo, Brno, 25/6 - 1936
- 41) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 42) -hm- /=Miroslav Hrnčíř/, Z činnosti zlínských filmařů, České slovo, Zlín, 8/5 - 1936
- 43) -hm- /=Miroslav Hrnčíř/, Z Baťova filmového ateliéru, České slovo, Olomouc, 11/7 - 1936
- 44) Zlínský Hollywood, České slovo, Zlín 17/10 - 1936
- 45) -hm- /=Miroslav Hrnčíř/, První výrobek zlínského filmového ateliéru, České slovo, Zlín, 8/11 - 1936
- 46) J.Brož - M.Frída, Historie čs.filmu v obrazech 1930-45 Orbis Praha 1966, str.15
- 47) E.Klos, Poznámky k 1.verzi, září 1972
- 48) Tamtéž