

Jaké byly příčiny příchodu mladých filmových tvůrců, kteří se v Praze výrazně podíleli na levicových, avantgardních snahách, do služeb tehdejšího československého průmyslového krále? A naopak, co přimělo Jana A. Baťu, že k natáčení reklamních filmů, propagujících krémy na boty a pedikúru, přivedl namísto pouhého rozšiřování dosavadního personálu a provozu filmového oddělení nové lidi s názory zřetelně odlišnými od šéfů propagace, mytologizujících Práci a Obchod?

O příčinách odchodu z Prahy nejvíce informuje Klos: se svými pokusy o umělecky založenou kinematografii oba zkušenější členové tria hospodářsky ztroskotali.

"(...) V prostředí a podmínkách dynamicky se rozvíjejícího průmyslového města doufala (skupina) najít podmínky pro realizaci filmových představ, které nemohla uskutečnit v hlavním městě. (...)

Zlín tehdy neposkytoval kulturně diferencované prostředí, zato nabízel téměř laboratorně čistý příklad prudké industrializace zemědělského, nedávno ještě zaostalého kraje. Příkré protiklady tohoto střetnutí slibovaly zajímavý materiál pro filmaře, hledající v dokumentaristické metodě sociální analýzy cestu k oproštění se od tehdejší konvence."¹²

Trio pražských filmařů si tedy od práce ve vybaveném, koncepčně založeném a vyvíjejícím se novém ateliéru ve Zlíně slibovalo, že po splnění smluvního penza reklam buděa moci uskutečnit své přestavy na sociálním dokumentu. Formulace už citované smlouvy s Baťovým koncernem jim tuto možnost dávala.

Důvod budování nového ateliéru, který zřejmě potřeboval odbornější vedení, než slibovalo dosavadní oddělení redaktora J. Pagáče, byl i hmotný: "Výroba reklam i instrukčních filmů přijde ve vlastní režii levněji, než když se musí objednávat u profesionálních produkčních firem."¹³

Založení vlastního filmového studia a budování ateliéru bylo zřejmě i určitým gestem úspěšného podnikatele, který v polovině třicátých let přehlížel mohutný koncern, město Zlín, několik satelitních továren a k nim přiléhajících sídlišť v ČSR i zahraničí. Prosperita podniku a jeho světové postavení s sebou nesla i nutnost reprezentovat se kulturními výsledky.

Šéfové podniku, selfmademani, jimž musela být jakákoliv filantropie cizí, se k umění dostávají v pořadí, v němž jim mohly jednotlivé umělecké obory posloužit skrze svou užitou hodnotu: architektura, vytvářející nejprve baťovský malý dům, později tovární, obchodní a společenskou budovu na společném modulu, urbanismus, řešící propojení zaměstnaneckých obydlí se závodem a spojením výroby s distribucí, následuje film s povinností propagovat výrobky a služby, stát se účinným komunikačním prostředkem.

V polovině třicátých let se otvírají brány Zlína výtvarnému umění, povinnému také zkvalitňovat dezén výrobků a účinně graficky propagovat. Řídce se objevují literární texty, obracející se zvláště k dětem, kterým stavějí v duchu tradičního kapitalistického mýtu za vzor "chlapce", který se sám vypracoval" a příběhy osobností vynálezců, podnikatelů a sportovců. Od roku 1937 je však udělována bohatě dotovaná každoroční Baťova literární cena.

V této době se dosavadní úvahy o založení divadla, doložené korespondencí mezi J.A.Baťou a Jiřím Frejkou¹⁴, mají uskutečnit realizací projektu arch.Gahury.¹⁵

Zrodu baťovského filmu v polovině třicátých let předcházelo také budování zlínského školství na velkorysém základě. Hovořili jsme už o unikátním vymezení učitelské povinnosti Jaroslava Novotného na Masarykově pokusné měšťanské škole ve Zlíně. Podobné moderní vybavení a neobvyklé učební osnovy měly i ostatní školy ve Zlíně. V polovině třicátých let se jeví nutnost rozšířit zlínský školský systém o doškolovací a osvětové zařízení, které by umožňovalo dospělým zaměstnancům Baťova koncernu doplnit si vzdělání.

Budování Studijního ústavu, jak byla nová instituce pojmenována, spadá do shodného údobí s budováním samostatného filmového oddělení. Ústav začíná svou činnost v roce 1935 v provizorních prostorách pod vedením arch.F.Kadlece a A.Gráce. Nová budova Studijního ústavu je otevřena krátce před 1.májem 1936 a po předání veřejnosti udivily návštěvníky nejen vlastní vybavenost učeben a knihoven, ale zvláště 1.zlínský výtvarný salon, rozsáhlá výstava čs. výtvarného umění. Zde se tedy Zlín poprvé otevírá "čistému" umění, které už nenese druhotný, užitný účel.

Touto velkoryse pojatou výstavou, kterou se v obdobném rozsahu nepodařilo do té doby uvidět v Praze, jsou zároveň odmítnuty výtky, že ve Zlíně^{jsou} vidět na zdech jen pracovní hesla a reklamní afíše.¹⁶

Salony zahájené v roce 1936 se pak opakovaly každoročně až do r.1944 a staly se organickým pojítkem mezi Zlínem a pražským uměleckým světem. O Studijním ústavě však hovoříme obsáhleji nejen pro časovou paralelu s filmovým děním. V tomto moderně pojatém muzeu, které otevřelo nejprve

svou technologickou část, mohl návštěvník prohlížet pohyblivé přístroje a modely, k nimž měl volný přístup a mohl s nimi konat drobné pokusy. Součástí této expozice bylo také 50 filmových projektorů se stínítkem na zadní projekci, jejichž věčnou smyčku mohli návštěvníci uvést sami v chod. Šlo o obdobné přístroje na šestnáctimilimetrový film, které se chystaly do baťovských prodejen k rozsáhlé reklamní akci.

Ve Studijním ústavu se promítaly krátké snímky "školní, výchovné, instrukční a průmyslové"¹⁷, nikoli reklamy. Článek redaktora Českého slova Miroslava Hrnčíře, který pravidelně sledoval činnost Baťových filmařů, současně upozorňuje na existenci "pedagogické sekce" filmového oddělení.

"Pedagogickou sekci" zřejmě tvoří Jaroslav Novotný, který se k ústřední trojici nového filmového oddělení vzápětí po jejím příchodu přidružuje. S Elmarem Klosem se Novotný zná už od roku 1933 z doby Klosova dojíždění do Zlína.¹⁸

Rok a půl po svém nástupu povolávají Hackenschmied, Kolda a Klos z Prahy zvukového technika Františka Piláta. Pilát ještě jako student brněnské techniky natočil spolu s Otakarem Vávrou experimentální snímek Světlo proniká tmou, v polovině třicátých let připravoval pro Josefa Hášu, producenta prvních filmů Voskovce a Wericha, zvukovou aparaturu vlastní konstrukce.

Všichni tyto mladí pro film zaujatí lidé byli bez možnosti prosadit se umělecky ve zkomercializovaném prostředí pražských filmových výroben, jež se zvláště v letech vrcholící hospodářské krize neodvážily poskytnout prostor mladým filmařům, kteří svými prvními pokusy dali ostatně najevo svou sympatii filmovému hledání, nesvázanému závazkem kasovní úspěšnosti.

Vedle jednoty uměleckého názoru a generační sounáležitosti spojovala skupinu nového filmového oddělení také politická příslušnost k levici. Pokud byly členové skupiny organizováni, patřili ke komunistické straně nebo k sociální demokracii.¹⁹ Pro všechny byl společný styk s Levou frontou, jejímiž členy byli Hackenschmied a Pilát²⁰.

J.A.Baťa netoleroval levicovou politickou činnost ve městě a u svých dělníků, mlčky však souhlasil s přijímáním levicových intelektuálů. Snad je považoval pro jejich váhavost za méně nebezpečné. Nicméně vedle provozních důvodů vedla k umístění ateliéru mimo město snaha odsunout filmaře, kteří by jinak mohli svým životním způsobem narušovat přísnou zlínskou morálku.

Celková orientace skupiny byla vždy pokroková. Malá kolonie kolem ateliéru šli začala říkat Fabiánka. Fabiánství, směs liberálně socialistických názorů, bylo charakteristické pro politické zaměření skupiny.

To byl také důvod, proč se mladí členové nového filmového oddělení museli rozejít s Jaroslavem Pagáčem. Citovaný článek z ledna 1935 označuje v novém filmovém oddělení J.Pagáče za "technického šéfa".²¹ Při dosud minimálním technickém vybavení jde spíše o zmírňující řešení Pagáčova odchodu z vedoucí funkce.

Podle vzpomínek E.Klose si po necelém roce spolupráce Pagáč stěžoval šéfovi podniku v denuncujícím dopise na politické smýšlení skupiny. Baťa dopis filmařům přečetl a dal jim najevo, že zná a sleduje jejich názory. Současně tak ovšem také vyřešil Pagáčův odchod z filmového oddělení - po udavačském dopise byla jeho další spolupráce nemožná.²² Další osudy redakce Pagáče potvrdily jeho politickou orientaci: Jako krajní pravičák skončil za okupace ve Vlajce.²³

Existoval ještě jeden důvod příchodu nové filmové skupiny k Baťovi. Zlín v kontrastu k Praze dával životní a pracovní příležitost, svým dynamickým životem působil na mladé filmaře nesmírně optimisticky. (Klos a Hackenschmied se z tohoto pocitu vyznali ve filmu Baťa - 40 let.)

Pro většinu členů skupiny nebyl odchod z Prahy odchodem do neznáma, "do vyhnanství", ale spíše návratem domů. Kolda, Klos i Pilát pocházeli z Brna, Kolda se znal s Klosem z nedalého Uherského Hradiště, kde v dětství žili. Ani Hackenschmied nebyl rodilý Pražan, pocházel ze severních Čech. Toto "moravanství", třebaš podvědomé, hrálo při odchodu z Prahy určitou roli.²⁴

Mladý Zlín se po dogavašní jednoznačné podřízenosti potřebám závodů mění v moderní velkoměsto, které si jezdí prohlédnout přední osobnosti evropské kultury. Zdá se proto neuvážený soud Antonína Navrátila, že

"Baťa právě tehdy potřeboval světu tak trochu zaslepit oči. (...) Velkoměsto průmyslu bylo vesnicí kultury. Mělo luxusní hotel, ne však divadlo".²⁵

Je to historický pohled na Zlín, pohled dnešními očima. Musíme si uvědomit, že město Zlín vzniklo teprve ve 20. letech z minuaturního provinčního městečka, které nebylo ani sídlem okresních úřadů, ani podstatnější průmyslové výroby. Zásluhou rozsáhlého budování Baťových závodů se opravdu měnilo z vesnice v město. Zlín měl roku 1921 4.678 obyvatel, roku 1930 už 21.582 obyvatel.^{26,27} Za deset let stoupl počet stálých obyvatel města pětinasobně. Zatímco pracovní rytmus závodů si vyžádal rychlou urbanizaci, návyky sociálních skupin se nemohly změnit v jediné generaci. V Baťových provozech tehdy pracovalo vysoké procento vesnického obyvatelstva,

kteřé do práce každodenně dojízďělo na kolech, autobusy a vlakem. Pracovalo se pět dní v týdnu po devíti hodinách.

V dobách, o nichž mluvíme, se tedy teprve Zlín měnil. Pořádání uměleckých podniků v tomto dosud nepřipraveném prostředí by se zřejmě nesetkalo s ohlasem diváků, a tak se zdá zvolená cesta budování pokusného školství všeobecného, odborného a umělecko-průmyslového směru a výchova k umění na těchto školách, stejně jako postupné přitahování špičkových umělců ke smluvní činnosti pro Baťův koncern účinným způsobem, jak vyvést město z vesnické odloučenosti.

Postavme ostatně proti názoru Navrátilovu dobový dojem architekta Le Corbusiera, který na jaře 1935 Zlín navštívil:

"Baťovo dílo nespočívá jen ve výrobě průmyslového zboží; je budováním harmonické sociální skupiny."²⁸

Baťovo rozhodnutí postavit si vlastní filmový ateliér se setkalo také s negativní reakcí. Nejprudší odpor sklidil plán stavět ve Zlíně u společnosti AB, vlastníci barrandovské ateliéry. Její reprezentant Miloš Havel se dokonce pokusil osobně rozmluvit Janu Baťovi zamýšlenou stavbu a přijel za ním do Zlína. Skromný kudlovský ateliér samozřejmě nemohl konkurovat možnostem Barrandova, mohl však narušit poklidné pražské poměry a faktický monopol barrandovské výroby.

Podobně naléhal na Baťu senátor za agrární stranu Foist, který doporučoval zříditi ateliér v Brně na výstavišti v jednom z nejužívaných pavilónů.

Všechny tyto návrhy museli pracovníci filmového oddělení Janu A. Baťovi vyvracet.

Koncepci Baťova filmového ateliéru připravoval Alexander Hackenschemied podle konzultací tehdejšího technického ředitele Barrandova Traba. Projekt FAB připravil architekt Vladimír Karfík.²⁹

Za místo k postavení menšího ateliéru a laboratoří vybrali filmaři parcelu na svahu do klidného údolí v katastru obce Kudlov. Místo bylo ze středu Zlína snadno dosažitelné i pěšky, leželo však mimo osu zlínské aglomerace a její ruch. Prostor současně umožňoval budoucí další rozšiřování.

Ke schválení pozemku pro budoucí výstavbu pozvali mladí filmaři samotného J.A.Baťu a zlínského starostu.³⁰

Scénka výletu do tehdy ještě holých strání kudlovského údolí je zvěčněna na filmovém pásu (ve snímku Řekneme to filmem). Přesné datum události už neznáme, rozhodně se však v letních měsících roku 1935 začala budova ateliéru stavět a očekávalo se, že bude hotova ještě téhož roku.³¹

S velkorysostí sobě vlastní posílá firma své nové zaměstnance na dlouhodobé zahraniční studijní cesty. Bez předsudků posílá Baťa Hackenschmieda a Novotného v únoru a březnu 1935 do Moskvy, aby tam získali zkušenosti o sovětském školním a instruktážním filmu (a případně i jeho ukázky). Miroslav Hrnčíř píše v Českém slově:

"Jejich posláním je vědecké a souvisí se zavedením vyučování filmem v Masarykových školách ve Zlíně. Hackenschmied i Novotný se zdrží v Rusku asi 14 až 16 dnů a po případě si vyberou vhodné ruské školní filmy jako vzor pro příští vyučování ve Zlíně."³²

Časopis Filmová politika vypočítává čs.účastníky Filmového festivalu v Moskvě, jehož se oba zlínské filmaři účastnili, a potvrzuje jejich odjezd.³³

Jaroslav Novotný vzpomíná, že v Sovětském svazu viděl mimořádně dlouhý instrukční film (přes 30 tisíc metrů) o traktoru.³⁴

Elmar Klos se rozpomíná na několikařadový film o I.P.Pavlovovi a jeho fyziologických výzkumech, který Novotný a Hackenschmied z SSSR dovezli. Sloužil jako první vzor pro zlínské výukové filmy.³⁵

Významnějším studijním a obchodním pobytem byla cesta Koldy, Hackenschmieda a Klose, později i čerstvě angažovaného Františka Piláta, do Spojených států.

Podle původních plánů měla trojice odděleně navštívit významná filmová střediska na východním pobřeží, v Chicagu se informovat o filmových přístrojích, studovat výrobu školních snímků u firmy Kodak-Eastman v Rochesteru a po šesti týdnech se setkat v Hollywoodu. Odjezd Hackenschmiedův byl určen na 18. ledna, 3. února 1936 odjížděli Kolda a Klos.³⁶

Zdá se, že tato americká cesta za zkušenostmi byla pojata velkoryseji, než jak na ni vzpomíná Klos, jenž se ostatně mylí i v datu odjezdu:

"Zvukovou aparaturu a osvětlovací tělesa odjeli v březnu 1936 vybrat Kolda, Hackenschmied a Klos do Spojených států."³⁷

O rok dříve však na americkou cestu vzpomíná, třebas s další nepřesností v datu:

"Odtud (ze Zlína) jsem se také dostal na půlroční zkušenou do Hollywoodu v roce 1935".³⁸

Další zprávy M. Hrnčíře mluví o dokončení ateliéru, angažování Fr. Piláta jako zvukového technika a jeho vyslání do USA³⁹, ne však o návratu filmařů. První zmínka o Koldovi a Hackenschmiedovi je z konce června 1936⁴⁰. Klos se však rozpomíná, že se ze Spojených států, kde zadali výrobu zvukové aparatury, vrátili ještě před odjezdem Fr. Piláta.⁴¹ Už začátkem května oznamuje České slovo stěhování (nejmenovaných) zlínských filmařů do nového ateliéru.⁴² Ten však ještě na svůj plný provoz několik měsíců čekal. V srpnu 1936 jsou dokončeny všechny práce na vnitřním vybavení ateliéru a čeká se na přivezení zvukové aparatury. S ní má přijet Pilát ze Spojených států, ostatní členové filmového oddělení pracují na detailní organizaci provozu ateliéru.⁴³ O tom, že je ateliér definitivně hotov, včetně instalování a zkoušek americké zvukové aparatury BERNDT MAURER, jejíž uvedení do provozu narážilo na určité potíže, máme zprávu až z konce října 1936.⁴⁴

Důležitějším mezníkem je vydání prvního zvukového filmu natočeného na této aparatuře v novém zlínském ateliéru. Byla jím reklama Podzimní rozmary, dokončená na začátku listopadu 1936.⁴⁵

Od tohoto data tedy FAB disponuje ateliérem o rozměrech 12,5 x 18 x 12 m, vybaveným moderní snímací technikou, a přilehlou čtyřpatrovou budovou s administrativou a dílnami. Laboratoře mají přístroje na zpracování 35 mm i 16mm filmu.

Zakoupení americké zvukové aparatury do budovaného zlínského ateliéru bylo ve své době odvážným krokem. Od července 1930 si totiž tzv. Pařížskou dohodou dva nejmnocnější bloky koncernů, vlastníci práva na výrobu zvukových aparatur, rozdělily Evropu na zájmové sféry. Československo se dostalo do područí německo-holandského bloku společnosti Tobis-Köchenmeister-Klangfilm.⁴⁶

Zlínské prolomení monopolu vzbudilo okamžitě reakci Tobisu, jehož zástupce přijel do Zlína zjednat nápravu. Po první srážce se oba monopolizující bloky domluvily. Pro případ firmy Baťa se vystavila zvláštní smlouva, podle níž měli zlínské filmáři právo točit jen firemní filmy, a to jen dokumenty a reklamy.⁴⁷

Toto kvalitní materiální vybavení nového ateliéru a ateliér sám byly na začátku roku 1935, v době příchodu trojice pražských filmářů, teprve slibnou budoucností. V době svého angažování trojice pouze zdědila dosavadní výbavu filmového oddělení, čerstvě rozmnoženou o kvalitní stříhací stůl Union.

Už roku 1935 dělá ve filmovém oddělení pokusy s pohyblivým kresleným grafem Vladimír Vrána, kreslič Škodových závodů, jehož k tomuto experimentování přivedl Ladislav Kolda. Animace kresleného grafu rychle ovládl - výsledky jeho práce nacházíme v prvním školním filmu Belgie Jaroslava Novotného. Po brzkém Vránově odchodu (Byl kuřák, a jeho pobyt mezi hořlavými filmy znamenal stále nebezpečí) pokračuje v animačních pokusech Stanislav Šulc, později ve spolupráci s Ladislavem Zástěrou. Roku 1936, v době svého příchodu do filmo-

vého oddělení už má k dispozici trikový stůl, postavený firmou Tumpach.⁴⁸

Trojice Hackenschmied-Kolda-Klos začíná s výrobou filmů hned po svém angažmá, nečeká na dohotovení ateliéru. Období vzniku nového filmového oddělení (1935-36) je charakterizováno budováním ateliéru a získáváním profesionálních zkušeností na studijních cestách. Mezi vytvářenými filmy převládá reklama. Hned po svém příchodu vytvořili mladí tvůrci několik jedinečných reklamních filmů, jimiž se ostře odlišili od dosavadní produkce v tomto žánru.

Prvním vyrobeným filmem se stal dokument Střevíček, označený v podtitulku jako "obuvnická poema o ženských nohou".

Vedle trojice nově angažovaných filmařů na něm ještě spolupracoval hudební skladatel Bohuslav Martinů. Po kratičkém historickém zastavení se film zabývá tvůrčí prací v modelárně a sleduje vznik nového typu boty. Krátce je zachycen J.A.Baťa signující nové výrobky, letmo výroba a nakonec nohy tančící v nových střevíčkách.

Obsahový výpis nemůže vystihnout neobyčejně zajímavě prezentovaný proces vzniku modelu. Obrazová složka volného dokumentu je doprovázena lehkou hudbou. Film nechtěl chronologicky deskribovat výrobu obuvi a vybral jen jednu zajímavou část - tvorbu návrhářů. Akcentováním této tvůrčí složky jinak mechanické sériové výroby se podařilo upoutat diváka i přes zdánlivě šedé pracovní téma. Fotografie a hudba, resp. jejich dokonalé spojení a rytmus jsou nejceněnější složkou filmu, jenž byl natočen ve Zlíně a dodatečně ozvučen na Barrandově.⁴⁹

Střevíček není čistě reklamním filmem, ale spíše poutavým fejetonem o obuvnictví. Trojice mladých filmařů jím uskutečňovala své programové prohlášení, podle něhož chystala výrobu

"obsahově uzavřených filmů ze všech oborů lidského snažení, které budou na podzim (1935 - pozn.J.S.) uvedeny pod společným názvem Pětiminutovek jako dodatky k programům biografů."⁵⁰

Film Střevíček byl prvním realizovaným dodatkem chystané řady, pak však zlinští autoři od pětiminutového standardu ustoupili.

Spolupráci skladatele Bohuslava Martinů, v českém filmu ojedinělou, vysvětluje Klos participací Bohuslava Martinů na celovečerním filmu Vladislava Vančury Marijka nevěrnice, který vznikl v produkci Ladislava Koldy. Komerční neúspěch Marijky nevěrnice patrně způsobil, že Kolda zůstal skladatelem dlužen a formou nové zakázky svůj dluh splácel.⁵¹

Za tři nejvýraznější reklamní snímky období 1935 - 1936, kdy zlínská filmová reklama dosáhla svého prvního vrcholu, považujeme filmy Nová píseň, Dýchej zhluboka a Podzimní rozmary.

Nejznámější z nich, Nová píseň (někdy také Ej uchněm, 1935), je propagací Baťovy pracovní obuvi. V titulcích tohoto filmu se poprvé objevil společný podpis "filmové pětky" zlínských filmařů: A.H.Panthok.⁵² Tvořili ji tehdy Hackenschmied, Kolda, Klos, Novotný a Pagáč. Parafráze známých písní ve filmu zpívali Kocourkovští učitelé.

Film těží z jednoduchého hudebního gagu: obrazová a hudební parodie (na Řepinovy Burlaky na Vólze, resp. píseň Ej uchněm) se prudce změní, když "burlaci" vyjdou zpoza reklamní tabule obuti v propagované Baťovy holínky a vesele tančí a propěvují.

Na miniaturní ploše se podařilo dát už prvnímu záběru napětí, vzniklé z rozporu mezi ne zcela zřetelnou parodií známého obrazu a zjevně parodickou intepretací písně. Pointa vyznačená změnou melodie v groteskní popěvek, překvapuje tím, že předešlý rozpor neřeší, naopak ho přijímá a stupňuje absurdním vývoдем: Kdyby si burlaci obouvali Baťovy holínky, snadno by se jim pracovalo. Dominantní scenáristický podíl je zřejmý.

Film Dýchej zhluboka (vlastně Dýchej z hluboka, 1935)⁵³ natočila stejná autorská skupina, jen "filmová pětka" (A.H.Panthok) se rozrostla ve F.ŠESTKU (v titulcích). I scénářový princip měl být obdobný: Rodinka z fin de siècle na výletě se promění v moderní záběr žnečky, turistů, milenců atd., vždy obutých do trampek. Úlohu plakátu z Nové písně

"Baťa - Baťa."

Komentářem však kontrast obou rovin ztratil své ostří, a tak divákovi utkví spíše samotná druhá polovina příběhu, v níž je na opakující se výrazný melodický motiv montována řada dynamických exteriérových záběrů lidské činnosti. Dynamiku korespondující tempu hudby získává obraz rychlým střihem a (řídčeji) sklonem a pohybem kamery, ale vždy také vlastním pohybem zobrazovaného člověka, často podél osy kamery.

Vedle zapamatovatelné melodie se tedy na úspěchu reklamy Dýchej zhluboka podílí zvláště pohybem neobyčejně bohatá kamera a přesný, dramatizující střih.

První zvukový film vzešlý ze zlínského ateliéru nenadužívá nové možnosti. Anekdota Podzimní rozmary (1936) o milencích vyrušených v podzimním parku ožvlou sochou, která si stejně jako oni odběhne pro Baťovy galoše, vypráví pantomimicky, jen s doprovodem hudby B. Kertena. Film existuje, mimoto se uchovaly ukázky z jeho natáčení v přehledu filmařské činnosti Řekneme to filmem.

Pro nejúspěšnější reklamní snímky, vzniklé v prvních dvou letech po příchodu mladých filmařů, je charakteristický scénaristický vtíp, výtvarně bohatý obraz s dynamickým obsahem, střihem vázaný na výraznou hudbu. Účinnost snímků je nepřímou úměrou množství slov v dialogu - nad účelové posláním, s nímž byly vytvořeny, a mimo dobu, jíž byly původně určeny, se povznesly právě hudební snímky s nepodstatným textem písní, nebo vůbec bez mluveného slova. Výrazným rysem těchto reklam je jejich exteriérovost, v případě Střevíčku užití reportážních postupů.

O těchto nejlepších snímcích (ale jen o nich) platí Klosova charakteristika "zlínského reklamního stylu";

"Na rozdíl od dosavadních soudobých reklamních filmů, které obyčejně předstíraly hranou fabuli, aby pak vyústily v násilnou na-

bídku zboží nebo služeb, byl ve Zlíně vyzkoušen nový typ náboru ve formě krátkých dynamických snímků, stříhaných na hudbu, jež se vůbec nesnažily zakrývat, že jde o reklamu. Místo toho usilovaly o vyvolání a podchycení pozornosti diváků prostřednictvím zajímavé filmové formy."⁵⁴

O třicet let dříve formuloval Klos svůj názor na reklamní filmy bonmotem

"Nic neodradí zákazníka tak, jako zajímavost, která se ukáže nepravdivou, a pravda, která je řečena nezajímavě."⁵⁵

Klosova charakteristika i ocenění Antonína Navrátila ("Filmy nejsou budovány ani tak na vnějším momentu překvapení, jako na prvku zábavnosti, který poskytují divákovi od první chvíle; přitom své reklamní poslání ne-utajují, hlásí se k němu,"⁵⁶) platí ovšem jen o nejlepších reklamních filmech zlínské výroby. **Ta část produkce, která se natáčí v ateliérech na Barrandově, se nijak výrazně neodlišovala od běžné produkce reklamních filmů.**

Musíme si uvědomit, že ani Hackenschmied, ani Klos ještě neměli dostatek zkušeností v ateliérové práci. Hackenschmied, jenž ovládal znamenitým způsobem exteriérovou kameru a byl už v této době vynikajícím střihačem, se při svých prvních ateliérových filmech teprve učil kupř. zasvítit ateliér. Ani Klos, ani Hackenschmied nemají žádnou zkušenost při vedení herce před kamerou, proto ve svých prvních krátkých filmech ze zlínského období režírují raději (a s větším úspěchem) naturščiky.

Natáčení reklamních filmů na Barrandově byl namáhavý výkon. **Zlínští filmaři natáčeli zpravidla film za jedinou noc, kdy byl ateliér pouze k dispozici. Museli natočit**

tři jazykové verze - českou, slovenskou a německou. Bylo to i fyzicky tak namáhavé, že příprava třetí verze - německé - někdy svěřovali režisérovi Eisnerovi.⁵⁷

Zvláštní noinkou ve zlínském reklamním filmu jsou dva pokusy o současné dvojí zaměření reklamy.

Filmy MGM uvádí... a Léto doma! (oba 1936, v původních titulcích s touto interpunkcí) připojují vlastní reklamní sdělení k jiné propagaci. První prokládá rejem baťovských modelů taneční sekvence z tohoročních amerických filmů, a těží tak z jejich popularity.

Reklamní spolupráce se společností MGM, kterou zastupoval Jan Weiss, spočívala v tom, že filmová společnost poskytla ukázky ze svých populárních filmů, Baťovy taneční střevíčky zase dostaly názvy jednotlivých filmů (kupř. "Královna Kristýna").⁵⁸

Reklama Léto doma! ukazuje ve volné reportáži přírodní krásy Valašska a Slovácka a nabádá k jejich návštěvě, pak se soustředí na obuví turistů a lovců. Nadbytečně končí ateliérovou přehlídkou sportovní obuvi. Vážnějším kazem tohoto obrazově bohatého filmu se stal umluvený komentář, zprvu učitelsky vlastivědný, pak sloganovitě vykřikující.

Obdobou citování amerických filmů bylo užívání populárních osob, (herci Vlasta Burian, Čeněk Šlégl, Hana Vítová a hokejista Josef Maleček), kteří se kupř. ve filmu Tři muži na silnici (slečnu nepočítaje) (1935) scházejí pod záminkou havárie a teoretizují, o co by byla těžší, kdyby neužívali Baťových pneumatik. Představují sami sebe a celý film je vlastně jen statickým zachycením neobratného dialogu.

Reklama na čisticí krémy a čištění obuvi (Havelka chybně udává "reklama na pracovní obuv"⁵⁹) Vesele do nového dne (1935) využívá popularity Jindřicha Plachty (resp. V. Tauba v ně-

mecké verzi) a svěřuje mu úlohu čističe bot, dryáčnický chrlicího monolog o čištění. Obsluhovaný však přesto usne a probudí se jen k pronesení pointy: Nač bych si to měl pamatovat, když mi za korunu vyčistí boty u Bati?

Tato ukázka tradičního hraného reklamního filmu nevybočovala z mezí vkusu a potřebovala k realizaci poměrně složitého scénáře sympaticky krátkou metráž.

I další baťovské reklamy vydané 1935-36 patří k tradičnímu typu, nedosáhly však už realizační úrovně filmu Vesele do nového dne.

Jedná se filmy A proť (dětské otázky a kontrast babiččina pletení a Baťovy velkovýroby punčoch), Školní úkol (nejpestřejším tématem slohové práce je Baťova obuv), Člověk ani neví (komický skeč, lékař ordinuje pacientovi opravu obuvi a pedikúru), Hledá se paní Polášková (něm. verzi Mayerová; detektivní příběh), Konec prázdnin (vzpomínání na synovo dětství nad jeho botičkami), Vlaštovky v hotelu (nedorozumění v hotelu, Angličanka požaduje "vlaštovky" - Baťovy střevíce), Džungle na prodej (obdoba němého filmu Slon zachránce, paralela mezi živými zvířaty a gumovými hračkami).

Jmenované reklamní filmy se zachovaly ve filmotéce, zbývající snímky známe už jen titulově či z nepřesných odkazů. Počet vydaných reklamních filmů v letech 1935 a 1936 byl v prvním roce 15-18, ve druhém 9-12, celkově asi 28 titulů, když se jednotlivé prameny vzájemně liší^{60,61,62}. Celková suma odpovídá počtu námi zjištěných titulů.

V době příchodu pražských filmařů do zlínských služeb, v období výstavby ateliéru a jeho otevření reklamní snímky převládly nad ostatní produkcí. Mimo ně je však roku 1936 vydán instrukční film Koželužství, první školní film Belgie (budeme o něm mluvit v samostatné části této práce), dokument Dobýváme vodu a reportáž S panem prezidentem na Zlínsku.

U existující filmové propagace výstavby města Návštěva Zlína se nám nepodařilo zjistit dostatečné filmografické údaje, datum vzniku tohoto filmu pouze odhadem zasazujeme do období 1935-36.

Film Koželužství (námět J. Novotný, natočili A. Hackenschmied a J. Míček) popisoval zpracování surových kůží, zabýval se přípravou suroviny, technologií opracování a expedicí usně.⁶³ Dobová zpráva hovoří o obtížích, které nastaly při natáčení tohoto prvního instrukčního filmu členů Filmové šestky. Poprvé se tu objevily kreslené vložky a zpomalené záběry.⁶⁴ Film byl zveřejněn začátkem roku 1936, krátce před odjezdem Hackenschmieda, Koldy a Klose do USA.⁶⁵

Současně s ním byl vydán dokument Dobýváme vodu o řešení životního problému Zlína. Ukazoval stavbu fryštácké přehradky a kladení vodovodu,⁶⁶ v symbolickém závěru byl líčen Zlín jako město oplývající vodou^{67,68}. Autorské údaje jsou u nedochovaného filmu neznámé.

V reportáži S panem prezidentem na Zlínsku dokumentovali Kolda s Hackenschmiedem⁶⁹ návštěvu dr. E. Beneše na jihovýchodní Moravě - ve Zlíně, Hodoníně, Luhačovicích.

Žádný z těchto filmů se ve filmotéce nenachází, rekonstruuje proto jejich obsah a typ z dobových novinářských zpráv.

Pozoruhodným dokumentem o Zlínu v polovině třicátých let je film Návštěva Zlína. Tento titul se ve filmografii Jiřího Havelky ani v tiskových ohlasech své doby neobjevuje. Ve filmotéce (mezi žurnály) se uchovala jen španělská jazyková verze (film je ozvučen jen hudbou, se španělskými titulky), takže jeho název, získaný zpětným překladem, nemusel v českém originále znít právě Návštěva Zlína.

Film ukazuje v čisté obrazové reportáži každodenní život Zlína v polovině třicátých let, několikrát zdůrazní mládí obyvatel města. Jeho reportážním i propagačním jádrem je dokončování veřejných budov a komunikací, na nichž se horečně

pracuje, ukazuje nové školy a jejich bohaté vnitřní vybavení. Text je nahrazen minimálním počtem informativních titulků, svižnou podobu dává reportáži obrazový rytmus s rychlým střihem.

Z úvodního titulku se dočítáme jen to, že kameramany byli J.Míček a A.Hackenschmied, z obrazového sdělení filmu odhadujeme podle nedostavěnosti budov na náměstí Práce vznik filmu na polovinu třicátých let.

Přes nejasnosti s přesným určením jsme museli o filmu Návštěva Zlína mluvit pro nový obrazový materiál a střihový rytmus, jímž se odlišil (zřejmě zásluhou kameramana Hackenschmieda) od dřívějších zlínských dokumentů.

Období po příchodu A.Hackenschmieda, L.Koldy a E.Klose do Zlína, kde jsou angažováni do nově organizovaného samostatného filmového oddělení, znamená obrat v dosavadní převážně zakázkové výrobě zlínských filmů. Na rozdíl od řemeslných výrobků, které byly dosud pro Baťův koncern vyráběny, natočil kolektiv mladých filmařů několik obrazově bohatých snímků, které byly až dodatečně ozvučeny hudbou či písněmi. Natočený materiál byl stříhán a přesně zladen s hudbou. Vtipné náměty užívaly pestrých žánrových tvarů: básnické reportáže, anekdoty, parodie, pantomimy, hudebních forem atd. Převážná část úspěšných snímků je natáčena v exteriéru.

Tvar těchto filmů z let 1935-36 byl svým způsobem ctností z nouze: až od poloviny roku 1936 může (Filmová)Šestka, kterou tvoří Hackenschmied, Klos, Kolda, Míček, Novotný a Pilát,⁷⁰ používat vlastní ateliér a až od října 1936 je v provozu zvuková aparatura.

Do této doby jsou podle potřeby pronajímány pražské ateliéry, zvláště barrandovské, a v nich jsou filmy zlínských tvůrců natáčeny, resp. ozvučovány.

V těchto dvou letech se natáčely převážně filmy reklamní, jen po jednom filmu zaznamenaly aktualita, reportáž, dokument, školní film a instrukční film.

Na konci období, které jsme v této kapitole sledovali, napsal v arše Lidových novin Jaromír John:

"Chtěl bych upozornit, že tři muži ve Zlíně, pp.A.Hackenschmied, Elmar Klos s L.Koldou natáčejí u Batů filmy nad všehem náš průměr, zatím - bohužel - jen reklamní."⁷¹

III. kapitola

DIFERENCOVANÁ PRODUKCE FILMOVÉHO ATELIÉRU BAŤA NA SKLONKU REPUBLIKY

1937 - 1938

Zatímco růst Baťových závodů a města Zlína v době po vybudování filmového ateliéru u Kudlova dosud pokračuje (Počet obyvatel Zlína činí roku 1934 29854 osob, zaměstnanců firmy Baťa bylo 22500; roku 1937 je už 43461 obyvatel, resp. 33815 zaměstnanců),¹ Československá republika se stává v roce úmrtí svého prvního presidenta místem, kam se přesouvá ohnisko evropské politické krize. Hitlerovým územním požadavkem a jeho sílícímu nátlaku korespondovala uvnitř republiky snaha německé menšiny po odtrhnutí pohraničních území a jejich připojení k Říši. Anexe Rakouska se stala výstražným předznamenáním příštího osudu Československa. Mnichovská vnucená kapitulace prokázala nejen slabost systému západoevropských demokracií, ale znamenala také konec samostatného československého státu. Půlroční trvání nejisté druhé republiky bylo už jen postupnějším vplynutím zbytku Čech a Moravy mezi Němci okupovaná a kontrolovaná území. Hospodářské důsledky nového rozdělení světa znamenají pro Baťův koncern postupnou ztrátu zahraničních trhů, izolaci výrobního centra od surovinových zdrojů a dceřiných závodů i postupné omezování výroby. Protože se politické změny objevují v hospodářské sféře s určitým opožděním, znamenají roky 1937-1938 vrcholnou éru v ekonomické, sociálněpolitické a kulturní rovině, úroveň, již už není nikdy později ve Zlíně dosaženo. Celkový obrát společnosti Baťa a.s. činil roku 1937 obrovskou sumu 1,8 miliardy korun.²

Rok 1937 je současně obdobím největší produkce FAB. Je vyrobeno na 20 dokumentárních, reklamních, poučných a instruktážních filmů, nepočítaje v to interní zpravodaje, žurnály a školní filmy. Od počátku roku 1935 to znamená už na 50 filmů zlínské ^{ve}proníence.³

Filmové ateliéry, pro něž se vžila zkratka FAB, zaměstnávají v letech 1937-38 ve stálém pracovním poměru 17-20 osob včetně technického personálu. Filmaři bydleli naproti kudlovskému ateliéru v nově vznikající obytné čtvrti, které se tehdy začalo říkat Fabiánka, údajně podle někdejší anglické společnosti, jistě však také pro zkratku FAB.^{4,5}

K základní sestavě tvůrčích pracovníků, která se v roce 1936 pojmenovala Filmovou šestkou, se přidává v lednu 1937 Jan Lukáš,

"významný český fotograf a absolvent grafické školy vídeňské."⁶

K němu v průběhu roku přibyl zkušený kameraman Bedřich Košťál, který se vrátil do Československa po zahraničním působení.

Do Zlína na začátku roku 1937 přichází mladý literát Jan Drda a stává se zdejším dopisovatelem Lidových novin, současně začíná jeho scenáristická spolupráce s FAB.

Hovořili jsme už o hudební partituře Bohuslava Martinů pro film Střevíček. Od svého vzniku kladlo nové Baťovo filmové oddělení vysoké nároky na hudební složku svých filmů. Předčilo tím i soudobé pražské výroby. Ve Zlíně poprvé v Československu trvale zaměstnávají filmového hudebního skladatele. V angažmá u FAB byl Jiří Šust.⁷

Filmovou hudbu psali pro FAB zvláště Julius Kalaš, Bedřich Kerten a František Škvor. K nim v dalších letech přibývají Miroslav Ponc, Miloš Smatek, Jiří Srnka a Jiří Sterwald.

Kudlovští filmaři pěstují nadále těsné styky s kulturní a politickou levicí. U Vladislava Vančury se vlastně ústřední tvůrčí trojice FAB seznámila. Ve Zlíně byl několikrát Jiří Mahen, strýc Elmara Klose. Eduard Valenta, s nímž navazuje Klos na počátku okupace scenáristickou spolupráci, doporučil naopak ke scenáristické činnosti ve Zlíně Jana Drdu. Ještě z Prahy se zná Hackenschmied s Jaromírem Johnem, který potom jezdíval na Kudlov. Činnost baťovských filmařů sleduje Eduard Bass, o jehož návštěvách v ateliérech máme také zprávy.⁸

Zlínští filmaři udržují trvalé spojení s Levou frontou. František Pilát připomíná styky s B.Václavkem, J.Fučíkem, R.Fleischnerem, J.Hášou, F.Pískem, a kontakty se zahraniční levicovou inteligencí. Vztahy k Jindřichu Honzlovi a Františku Halasovi máme doloženy jejich spoluprací na zlínských filmech.⁹

V polovině třicátých let došlo k určitému rozvoji československé dokumentární tvorby. Paralelně s novým filmovým oddělením Baťových závodů a snad i po Baťově vzoru¹⁰ zřizuje své "kulturní oddělení" barrandovská společnost A-B. První filmy zde natáčí Jiří Weiss.

Dalším centrem krátkometrážní tvorby se stalo armádní studio vojenského technického ústavu, vedené Jiřím Jeníčkem.

Spolu s FAB tvořily tyto výrobní organizační základ, z něhož mohli vycházet mladí ambiciózní filmaři, kteří dosud neměli kde uskutečnit své představy.

Druhá polovina třicátých let byla nejprůběžnějším obdobím také pro tvorbu zlínských filmařů. V těchto prvních rocích ateliéru nikdy nenatáčel film jediný autor, docházelo ke společné práci ve všech složkách.

Kudlovské ateliéry byly tehdy novodobou uměleckou hutí, říká Elmar Klos.¹¹

Zlínská výroba byla dílnou, ve které všech šest

" a později více pracovníků realizovalo filmy jako kolektiv. V diskusích byly doplňovány a rozváděny myšlenky a způsob realizace. I když osobnost A.Hackenschmieda a také osobnost Elmana Klose jsou nejvýraznější, podíleli se na filmech i ostatní členové šestky ve všech směrech. Dělbá práce (a to je právě významné pro zlínskou tvorbu), obvyklá tehdy u komerční výroby filmů, neexistovala.¹²

Povinností filmového oddělení Baťa bylo splnit stanovený počet reklamních filmů podle zakázky prodejního oddělení. V Baťově koncernu bylo každé oddělení samostatně účtující jednotkou, takže i filmové oddělení si financovalo svou další dokumentaristickou produkci z výtěžku obchodních reklam. Jiným způsobem jak zlevnit filmy, na nichž měli sami filmaři zájem, bylo další užití materiálů natočených při výrobě reklam. Použití téhož záběru v reklamě, v týdeníku a třebaž ve školním filmu je ve Zlíně běžné. Družný způsob výroby filmů tyto vzájemné výpůjčky dovozoval.

Od roku 1930 byl v Baťových závodech zaveden pětidenní pracovní týden, v sobotu dopoledne se však konala "konference vedoucích", dojednávaly se obchody jednotlivých oddělení. Následoval společný oběd všech vedoucích pracovníků, jemuž později předsedal J.A.Baťa. Stalo se tradicí, že se po obědě promítaly nové filmy zlínského ateliéru. Šlo vlastně o schvalování těchto filmů k distribuci. V diskusi se mohli k jejich podobě vyjádřit řídicí pracovníci koncernu.

Z původní projekce pouze vlastních filmů se později stala tradice: po obědě se promítaly i odborné filmy jiné provenience a hrané celovečerní filmy. Dramaturgií těchto sobotních představení se kudlovští filmaři pokoušeli ovlivnit názory šéfa koncernu, na nichž závisely možnosti žánrového rozšíření vlastní výroby FABu.

Promítaly se tu i významné sovětské filmy, z nichž kupř. Petr Veliký zapůsobil na Baťu tak, že nařídil jeho zakoupení pro baťovská kina. Ovlivněn patrně tímto filmem, s jehož titulní postavou se ztotožnil, rozhodl se Jan Baťa ke zfilmování životopisu Karla IV. Jeho libreto psal Jan Drda pod dramaturgickým vedením Elmara Klose. Na sobotní projekci se hrála i Chaplinova Moderní doba, dosud ve Zlíně zakázaná. Obšírným odůvodněním a po dlouhé polemice se filmařům podařilo získat svolení k veřejné distribuci.

Šéf závodů si brzy uvědomoval sílu komunikačních prostředků. Rozhodl se pro rozšíření výroby filmů i na hranou kinematografii, ale ještě odvážnějším činem se zdá pokyn k vybudování zlínské televizní vysílačky. Příkaz k přípravě televizního vysílání dal J.A.Baťa Františku Pilátovi už roku 1937.¹³

Baťova snaha působit na široké občanské řady je ovšem staršího data. Jeho reklama se rozrůstá do nebývalé šíře. Už roku 1935 byl připraven plán vybavit prodejny projektory na šestnáctimilimetrový film a na nich promítat snímky ukazující sezónní obuv. Vyráběla se první stovka promítacích přístrojů,¹⁴ z nichž část se objevila už na jaře 1936 při otevření Studijního ústavu jako součást jeho technologické expozice. Druhá polovina tohoto množství přišla do Baťových prodejen. Od února roku 1937 ve FAB vychází týdeník Okno do světa:

"Tento týdeník bude nyní vycházeti pravidelně, Slouží propagaci zlínských výrobků, a to tak, že valná část týdeníku je sestavena ze zajímavých reportážních snímků z různých oborů lidské práce a teprve v závěru jsou pěkné ukázky ze zlínského prostředí (v č.l. ukázky obrovitých reklamních bot)."¹⁵

Současně s rozšiřováním počtu prodejen, jimž byl projektor dodán, dochází i k rozmnožení počtu kopií. V březnu se týdeník vydává ve stu kopiích každý týden,¹⁶ v polovině listopadu, kdy je oznamována edice 45.čísle žurnálu, vycházejí Okna do světa ve 120 kopiích, v české a německé verzi.¹⁷ Baťovská reklama se chlubí, že počtem kopií zdaleka převyšuje i součet ostatních týdeníků.

Filmový týdeník Okno do světa se dílem natáčel ve Zlíně, zčásti se nakupovaly aktuality odjinud. Na závěr žurnálu byl připojen reklamní šot. Projektory jednoduché a levné konstrukce sestrojila nejprve brněnská firma Suchánek, pak se vyráběly masově v Baťových strojárnách. Do prodejen se

dodávaly upravené na filmový box s věčnou smyčkou a zadní projekcí. Zákazník mohl zmáčknout knoflík a spustit asi 30 m filmu.¹⁸

Po skončení reklamní akce byla většina projektorů rozprodána školám. S titulem Okno do světa se setkáváme i v roce 1938. Jaroslav Novotný, který se zabýval myšlenkou zřídit školní filmový žurnál, začíná v listopadu 1937 skutečně měsíčník určený školám vydávat na šestnáctimilimetrovém filmu. Na jaře 1938 převzal školní filmový měsíčník název Okno do světa a pod tímto titulem vychází nejméně do začátku roku 1940, kdy máme naposled doloženu jeho edici.¹⁹

Hovořili jsme už o úloze, v níž se při otevření Studijního ústavu objevil na jaře 1936 šestnáctimilimetrový film. Každoročně pořádané zlínské oslavy československého výtvarného umění v příštích letech využívají propagace filmem a doplňují výtvarnou expozici filmovými boxy. Pro ně se natáčely snímky přibližující osobnost malířovu ukázkami nevystavených prací, portrétem výtvarníka při práci v ateliéru. Tyto ukázky točil podle vlastního svědectví Jaroslav Novotný barevně a promítaly se jako věčné smyčky na 30 přístrojích.²⁰ Snímek Oldřicha Blažíčka s paletou nacházíme na titulní stránce Objektivu v prosinci 1937 s podtitulem Z filmu o našich výtvarných umělcích. V témže čísle vyšel redakční článek Doba a lidé ve filmu,²¹ z něhož je zřejmé, že se FAB programově chystají k dokumentaci význačných osobností své doby. Podle vzpomínek E.Klose se vedle (Blažíčka) Blažíčkova medailonu natáčely portréty E.Filly, V.Špály a dalších výtvarných umělců. Snímky se točily na 35 mm film, částečně na barevný materiál.²²

Historicky nejceennější, ale i filmově působivý je dokumentární film Poslední léto TGM, zachycující zakladatele Československé republiky v posledním půlroce jeho života. O presidentových narozeninách a potom v prázdninových měsících byl

snímek rozpracován na lánském zámku pod pracovním názvem Pokojné léto nebo také Podzim presidenta, TGM však mezitím zemřel, což znamenalo novou redakci materiálu a dotočení některých záběrů, a také změnu názvu na Poslední léto.

Snímek je téměř bezdějový, po vyjmenování předmětů v pracovně presidenta uvidíme několik záběrů z rodinné slavnosti u příležitosti narozenin, pak vyjížďku už velmi stařeckého TGM s jeho vnuky, záběry rozhovoru s vesnickými dětmi, návrat do zámku a legionáře salutující v bráně, tajemníka čtoucího novinové zprávy. To vše je prokládáno záběry architektury zámku a snímky života v oboře, čímž prostý a jímavý film dostává ještě volnější tempo a klidnou důstojnost. Epilog vyjadřující presidentovu smrt je zřejmě poučen na ruském němém filmu. Symboly smrti vzaté z přírody (vichřice ohýbající stromy, opuštěný stroj v poli, podzimní krajina) působí účinněji než záběry smekajících prostých lidí, snímek kalendáře či busta presidentova, jejichž montáž s přírodními záběry není homogenní.

Určité vysvětlení nalezneme v okolnostech vzniku filmu. Po záznamu narození si zlíňští filmaři uvědomili, že president stojí na konci života. Po čtvrtroce se proto do Lán vrátili znovu. Letní záběry zámku a parku snímali dokonce i z vrtulníku. Třetí fází natáčení byl záznam první reakce občanů na zprávu o smrti TGM a dotáčky statických symbolů.

Největší autorský podíl na snímku měl Jaroslav Novotný, jenž v tomto případě zastupoval i producenta - dorost Červeného kříže. Na přípravě filmu se kameramansky podíleli ještě A.Hackenschmied, který byl také jeho střihačem, a Jan Lukas. Scénář připravoval E.Klos, hudbu složil a nahrál Fr.Škvor s orchestrem Národního divadla v Praze.

Film o posledních dnech T.G.Masaryka byl vydán v několika verzích, pro rodinu a pro veřejnost,²³ v jiném sestřihu vyšel jako školní film.²⁴

Úspěch tohoto životopisného snímku podnítil natáčení filmové galerie význačných osob tehdejšího politického života. Existují zprávy o natočení portrétů dr. Engliše, Vavro Šrobára a dr. Kalfuse,²⁵ zachoval se dokument o Andreji Hlinkovi, známý dnes pod názvem Andrej Hlinka o sebe. (V titulcích filmu čteme Andrej Hlinka - kněz a vůdce s podtitulem "Momenty zo života a smrti veľkého národného buditeľa a bojovníka", režie E. Klos, kamera B. Košťál - 1938). Už A. Navrátil se povšiml zajímavé paralely filmů o Masarykovi a Hlinkovi:

"Tak, shodou okolností a šťastným vystižením okamžiku, podali tvůrci FAB dvě politická svědectví o dvou protikladných politických osobnostech státu, ale i o tendencích, jichž byli TGM a Hlinka představiteli: demokracie na jedné a fašismu na druhé straně".²⁶

Dramaturgická bystrost, s níž natočili zlínský dokumentaristé záznam posledních měsíců života obou politiků, je obdivuhodná v obou případech, jinak ovšem filmy nejsou srovnatelné. Politikum Posledního léta, snímku o reprezentantu jednotné Československé republiky, tkvělo teprve v jeho uvedení v letech 1937-38, film sám je jen výtvarně cenným, nicméně mlčícím čítankovým portrétem.

Naproti tomu zvukový dokument o Andreji Hlinkovi, přes své úvodní popisné záběry, snášející životopisné doklady muzeálním způsobem (rodiště, Tatry, první kostel, ružomerská fara, atd.), vynikl dvěma sekvencemi: monologem starce, vyprávějícího a interpretujícího vlastní životní příběh, a rozhovorem u kareť. Zatímco v první sekvenci Hlinka v rozvláčeném, asi úmyslně nestříhaném kázání pro filmaře hovoří sám o sobě ve třetí osobě a nabubřelá sebehodnocení ("Andrej Hlinka je veľkým bojovníkem za práva slovenského národa") a separatistické názory provází tlučením ukazováku o stůl, druhá naopak ukazuje slabost a únavu senilního vůdce lidové strany - uprostřed hovoru ho náhle kamera přistihuje dřímajícího

Satirická míra byla zvolena tak citlivě, že ji ve své době nevyčítili ani Hlinkovi stoupenci, o čemž svědčí snaha o získání filmu pro Slovensko.²⁷ Znamenitým užitím kontaktně snímaného zvuku a obrazovým konfrontováním názorů slovenského politika získaly obě tyto sekvence novou dimenzi a staly se největší cenou celého filmu.

Portrét presidenta E.Beneše, natočený v menším rozsahu, se významným stává způsobem a časem svého vydání: vychází ve dnech první částečné mobilizace a je distribuován jako Okno do světa č.7 před prázdninami 1938.

Natáčely se ještě další portréty politiků. Pilát připomíná snímky o Křižíkovi a o Udržalovi,²⁸ Klos se však domnívá, že o Udržalovi žádný film natáčen nebyl.²⁹

Spíše jako o kuriozitě, kterou byli zlíňští filmaři - Baťovi zaměstnanci - povinni vyrobit, se zmiňme o reportáži J.A.Baťa čestným doktorem (1938).

Výraznějším svědectvím o Zlíně v období největšího rozkvětu byl dokument o životním rytmu města Tvář Zlína (1937). Suverenní kameramanské umění A.Hackenschmieda v tomto průřezu zlínským dnem znamenitě těžilo z krás moderní architektury nového města. Tímto autorským filmem (stříháno na hudbu J.Kalase), natočeným jako obrazová pozvánka pro cizince, vyjádřil autor Bezüčelné procházky svou úctu městu, které se mu stalo přechodným domovem.

Pracovníci FABu nefilmovali jenom Zlín, filmové dokumentace, natáčené československýma očima a hledající specifiku jejich života, se dočkala i dvě zahraniční střediska Baťovy výroby, architekturou od Zlína na první pohled nerozeznatelná. Francouzské město Hellocourt (1937) se představilo jako sídliště s továrnou nově vzniklé ve volné přírodě. Všechny budovy vycházejí ze zlínského modulu a užívají i obdobné stavebniny. V úvodu filmu charakterizují oblast a její hospodářství grafy a schematické mapy, na konci filmu je baťovská reklamní tečka.

Ve Francii film natáčel Bedřich Košťál, dohotovení je prací kudlovských laboratoří.

Jiná situace byla v Indii, kde vyráběla reklamu pro tamní závod v Batanagaru domácí společnost East India Film Co. Baťovská reklama sice tvrdila, že jsou "Čechoslováci autory prvního propagačního filmu v Indii",³⁰ ve skutečnosti byla indická firma Baťa jen zadavatelem výroby a její reprezentant J.Bartoš autorem scénáře. Některé materiály z filmu Batanagar byly po vypuknutí války užity v indickém filmu Czechoslovaks in India s obdobným obsahem, nově zdůrazňujícím sympatie od vlasti izolovaného českého centra ke Spojencům. Scenáristou tohoto dokumentu byl opět J.Bartoš.

Diachronně je vývoj města zachycen v přesvědčivé agitace Pojďte s námi (1938), vydané s podtitulem Historie bojů o nový Zlín. Pojďte s námi tvoří nejúčinnější shrnutí události budovatelských let města. Bohatý historický materiál, který měl roku 1938 k dispozici díky dosavadní pravidelné filmové dokumentaci života koncernu, proložil E.Klos rozhovory dvou Zlíňanů a těmito inscenovanými komentáři rozčlenil jinak nesourody a v tomto značném rozsahu také nedramatický filmový archivní základ. Dva strýci, jeden skeptický a druhý důvěřující baťovským změnám, se prou, skeptik však postupně uznává splnění volebních slibů Baťovy kandidátky, přiznává svůj omyl. Shrnutí významných mezníků ve vývoji města je na několika místech doplněno grafy a triky. Hodnota filmu vychází z pečlivého výběru nejcennějších faktů a z jejich ústrojného spojení s inscenovanými částmi tohoto převážně stříhového dokumentu.

Pojďte s námi působí jako přesvědčivá apologetika Baťova systému, rok 1938, kdy byl film vytvořen, však už končil dvacetileté období prvního Československa a s ním spjatou éru Baťova podnikání. Pro rok 1938 symptomatičtějšími jsou tituly aktualit Zahájení státní školy ČPO (civilní

protiletecké obrany) v Hradci Králové (1938) či dochovaný záznam Manifestace občanské jednoty ve Zlíně 1. června 1938, na níž vystoupil s projevem šéf závodů J.A. Baťa. Hovořil o nutnosti sloužit obci, odmítnout rozvraceče, při čemž jeho výzva k občanům Zlína měla obecnější platnost pro celou republiku. Pro svou dobu typický je osud vlastivědného filmu, vydaného nakonec na jaře 1939 pod názvem Čechy a Morava (nebo také Protektorát Čechy a Morava). Jeho autor Jaroslav Novotný musel v průběhu natáčení dvakrát redukovat a měnit jeho obsah a - v závislosti na politických změnách - dvakrát měnit jeho jméno.^{31,32}

Vrcholem dokumentární tvorby ve Zlíně se staly umělecky cenné filmy Alexandera Hackenschmieda z tohoto období. Hackenschmied ve čtyřech letech svého zlínského angažmá podniká cestu do SSSR na začátku roku 1935, studijní cestu do USA na jaře 1936, o nichž jsme se už zmiňovali, a na sklonku téhož roku odjíždí jako filmový zpravodaj na propagační leteckou cestu J.A. Baťi. Výsledkem je však jen chudý film Baťa letí kolem světa (1937). Hackenschmied se totiž v lednu 1937 od výpravy odpojil a po tříměsíčním pobytu v Indii a na Ceylonu se v polovině dubně vrátil do Československa.³³ Byl příliš tvůrčí osobností, než aby ho uspokojovaly opakované uvítací ceremonie. Proto natáčel v Indii, bohaté na sociální rozpory, to, co ho zajímalo. Dostal se do rozepře s Baťou a odpojil se od výpravy.³⁴ Po svém návratu do Československa dovezl z indické cesty asi 2500 metrů nestřiženého materiálu.³⁵ Z něho byla vydána - dlouho po Hackenschmiedově odchodu z Československa - trilogie Chudí lidé - Řeka života a smrti - Vzpomínka na ráj.

Hackenschmied jen tematicky seřadil dovezené materiály. O. Kautský už v létě 1938 píše, že "Hackenschmied si z Indie dovezl materiál, z něhož prozatím zpracoval překrásný Rybáři."³⁶ Zřejmě ve Zlíně viděl neozvučený úryvek z budoucího filmu Chudí lidé. Ještě dříve vydal Jaroslav Novotný z materiálů natočených na Ceyloně školní film o těžbě surové gumy. Pod

názvem Guma je tento 16 mm snímek ohlašován jako hotový v dubnu 1938.³⁷

Vrcholným dokumentaristickým činem v době ohrožení republiky bylo natáčení Križe. Citujeme svědectví Klosovo:

"Na jaře 1938 bylo v produkci Američana Herberta Klinea zahájeno natáčení materiálu k filmu o politické krizi v Evropě, vyvolané nástupem fašismu. Film vyráběl v zakázce FAB. Režii vedli Hanuš Burger a A. Hackenschmied, který byl také hlavním kameramanem filmu. Natáčeních prací se jinak zúčastnilo všechno osazenstvo ateliérů."³⁸

"Se skupinou pracovníků z filmové sekce Baťových závodů a v těsné spolupráci s kameramanem Alexandrem Hackenschmiedem získal (Kliše) za svého několikaměsíčního cestování po českých zemích vzácný dokumentární materiál."³⁹

Elmana Klose doplňuje svým svědectvím František Pilát:

"Film Križe byl natočen bez vědomí vedení koncernu. Vznikl v úzké spolupráci s vedením KSČ, souhlas k němu i některé podněty dával s. Gottwald. V době, kdy byl natočen, vyjadřoval politiku strany a vůli odporu proti fašismu. Na dokončovacích pracech filmu se podíleli všichni. Filmový materiál byl dopraven krátce před okupací do Paříže, kde byly ozvučeny němé části filmu, a teprve později byl dopraven do USA. Neužité materiály byly zničeny první den okupace, 15. března 1939. Film, který později v USA dosáhl nejvyšších ocenění, varoval před fašismem. Končí otázkou - Kdo bude další?"⁴⁰

Spolurežisér filmu Kříže Henuš Burger napsal dvacet let po natočení:

"Po Mnichově zbylo už jen zachytit naši druhou mobilizaci a osud uprchlíků z pohraničí. A pak, po přičinění soudruhů ze zlínských laboratoří, už jen propašovat negativ a střížnou kopii za hranice - pod názvem "Krásy Československa, kulturní snímek ... V New Yorku pak dostal film konečný tvar - bohužel už ovlivněný poraženectvím různých spolufinančníků, kteří se báli naplno ukázat jedinou demokratickou sílu v Československu, pracující lid. Premiéře na newyorské Broadwayi se dostalo v březnových dnech 1939 smutné reklamy. (...) V roce 1939 byla "Kříže" zařazena mezi deset nejlepších filmů roku a stala se pak nejcitovanějším filmovým dokumentem své doby."⁴¹

Elmar Klos, který pro film spolu s B.Košťálem natáčel bezprizorné uprchlíky po záboru pohraničí na jižní Moravě, doplňuje, že původní komentář ke Křízi psal John Steinbeck.⁴² Chceme-li stanovit účast zlínských filmových tvůrců na natáčení Kříže, zdá se, že rozhodující byl podíl Alexandra Hackenschmieda. Scénář o sudetských separatistických snahách a rozbíječské politice československých Němců, předem připravený H.Burgerem, bylo během natáčení třeba měnit, při filmování improvizovat na místě, neboť události z konce první republiky svou rychlostí přetvářely scénářem předpokládané skutečnosti den ze dne. Klos považuje Hackenschmieda za spolurežiséra filmu⁴³ i za stříhače (na Steinbeckův text), jako další kameramany, kteří Křízi natáčeli, uvádí Lukase a Košťála.⁴⁴

Obsáhlý dokument o Československu roku 1938 dodnes upoutává svou naléhavostí a množstvím materiálu. Vystihoval události roku a nálady obyvatelstva země, pro niž se tento rok stal osudným.

Osou filmu je konfrontace propagandistických tvrzení říšských Němců a henleinovců o postavení německé menšiny v českých Sudetách. Na jedné straně Henleinovy mítinky a Hitlerovy proslovy pro zfanatizovaný dav, proti tomu záběry dosud klidného životního rytmu v demokratickém Československu. I československá skutečnost je však už poznamenána hroznými příznaky nadcházející války: při evakuaci civilní obrany vidíme koně s nasazenou maskou, titulky v novinách křičí Hitlerovy požadavky a v polích přeněcují zbídačelí uprchlíci z Rakouska. V Osvobozeném divadle slyšíme jeho protagonisty ve scéně před karikovanou mapou Evropy zpívat o Davidu a Goliáši, v další sekvenci jsou Voskovec a Werich nadšeně uvítáni v letním táboře dětí odsunutých občanů. Statistiky vyjádřené pohyblivým grafem ukazují možnosti, které Němci v ČSR mají. Mobilizační záběry dokazovaly důvěru, které se těšila naše armáda. I přes nestejnost materiálu, jež natáčelo několik kameramanů na našem území a navíc zahrnul záběry z německých žurnálů, je celková stavba dokumentárního filmu Kříže vzácně vyvážená.

Tímto filmem vyjádřili pracovníci Baťova filmového ateliéru nejvýrazněji své politické smýšlení, otevřeně se postavili na stranu demokracie. V československé kinematografii nenajdeme jiné svědectví o roce 1938, jež by se množstvím autentického materiálu a suverenitou jeho zpracování přibližovalo americkému filmu Kříže, vyrobenému zlínskými filmovými pracovníky.

Sledováním dokumentaristické linie, jejíž existence je určujícím znakem období od postavení kudlovského ateliéru po zánik samostatného československého státu, jsme se dostali až k jejímu vrcholu, filmu Kříže. Paralelně s touto řadou pokračovalo natáčení reklamních snímků, za něž se dostávalo filmovému ateliéru Baťa na sklonku roku 1937 výrazného mezinárodního uznání. Rok 1937 je nejen mezníkem, kdy bylo dosaženo vrcholné úrovně v tvorbě zlínských filmových reklam, ale také kvantitativní špičkou v produkci FAB. V následujícím roce,

zřejmě v důsledku politického napětí a hospodářských změn, tvorba reklam ve Zlíně podstatně poklesla. (Celkové údaje o tvorbě krátkých filmů - nejen reklamních - v zasvěceném ne-signovaném článku týdeníku Zlín z 10.července 1940: 1937: 19 filmů, 1938: 12 filů.⁴⁵⁾

Pozoruhodnou zajímavostí mezi zlínskými reklamami se stal film Vynášíme Moranu (1937), vlastně etnografický dokument o jarní, probouzející se přírodě a lidových zvycích, které se kljaru váží, za nějž je volně, bez předstíraného propojení, přiřazeno upozornění na Baťovy jarní modely. Dobová zpráva nás upozorňuje na autorský podíl Karla Plicky na tomto filmu.⁴⁶ Šlo o užití starších materiálů, které Plicka pod Hackenschmiedovým vedením dotácel pro celovečerní verzi filmu Zem spieva.⁴⁷ V době natáčení reklamy Vynášíme Moranu Plicka ve Zlíně určitou dobu pobýval.⁴⁸

Výrazností základního scénářového gagu se prozrazuje rozhodující podíl E.Klose na snímku V domě straší duch (1937).

Expozice je pojata jako horror: Ocítáme se na hradě v měsíční noci (exteriéry točeny na Buchlově), předcházejí tajemné noční detaily (mříž, kočka) a zvuky (otvírající se dveře), příchod rytíře v brnění (v "duchařské" dvojexpozici). Vrzání podlahy náhle utichne, otevřou se dveře a děvčátko pronese reklamní pointu: "U nás už nestraší, my máme na zemi Zlinolit." Ukázky propagovaného zboží jsou pak provázeny písničkou o zlínském linoleu. V titulcích dochované kopie filmu je v trojici tvůrců (napsal E.Klos, natočil B.Košťál) uváděn pro významnost zvukové složky tohoto snímku i F.Pilát.

Reklama Klíček a dost (1937) ve svém názvu vypočítala, co potřebují Zlíňané k nastěhování do nového domku - nábytek a ostatní zařízení jim dodá Baťův obchodní dům. "Pohádka pro dospělé", jak zněl podtitul filmu, užila nejstaršího filmového triku: prázdná místnost se pomocí stoptriku postupně zaplňuje nábytkem, zatímco komentář podává věcné informace o jednotlivých kusech a podmínkách nákupu.

V hrané reklamě na taneční obuv Kolem dokola (1937) jedinkrát ve Zlíně účinkoval nejzaměstnávanější herec českého filmu Theodor Pištěk.

V inscenovaných příbězích však nikdy nebyla síla zlínské reklamy. Úspěchu dosáhli zlínské filmaři užitím dokonalé exteriérové fotografie, kterou dále rytmizovali střihem. Pokud pracovali v ateliéru, prosazovali se parodickou parafází a vtipným pointováním. K neoddělitelným výrazovým prostředkům zlínských reklam patřila vždy hudba, napsaná přímo pro film a svým rytmem odpovídající jeho střihu.

Také nejzdařilejší reklama tohoto období, a snad nejlepší zlínský reklamní film vůbec, Silnice zpívá (1937) nepotřebovala ateliéry ani dialog. Tématem byla tato reklama na Baťovy pneumatiky obdobná Třem mužům na silnici, způsobem zpracování navázala mnohem spíše na snímek Dýchej zhluboka: ukázala propagovaný předmět v jeho nejvlastnějším projevu - v pohybu, ponechala zdůrazňované zboží v obraze, jež přitom zpestřila a obohatila estetickou funkcí zasažením děje do volné přírody. Dalším estetickým ovzvláštněním této informace se stalo sepětí obrazového a hudebního rytmu střihem. Tolik o shodných stránkách obou filmů.

Silnice zpívá však jde nad Dýchej zhluboka sevřeností svého děje, jenž ukáže na miniaturním rozměru filmu genezi pneumatiky od jejího lisování, až po nasazení na kolo automobilu a službu v ulicích města. Film se odvážil poetické nadsázky, jediný herec - pneumatika na své cestě do města ožívá, ne snímáním po okénku, ale vhodným postavením kamery a střiháním kratičkových záběrů. Antropomorfizace nastává i ve zvukové rovině - pneumatika si zpívá, důležitější než text její písničky je sama veselá melodie, v jejímž rytmu se kolo kutálí. Jestliže jsme řekli, že dějovou osou filmu je osud jedné pneumatiky, naprosto to neznamená, že bychom tu po způsobu naučných filmů shlédli na začátku ukázky výrobní technologie a na konci vypočítávali způsoby využití pneumatik. Není to

možné už pro nutnou krátkost reklamy (Po shlédnutí filmu se zdá neuvěřitelné, že měří jen 115 m), ale zvláště proto, že tvůrci filmu naprosto nechtěli poučovat a soustředili se na sekvenci samostatné cesty pneumatiky do služby. Ta jim nabízela nejvíce možností k básnickému odpoutání, kterých dokonale využili. Zcela plynulý je přechod do reálného světa, v němž je pneumatika nasazena a spolu s autem vyjíždí na svou cestu, až se v pražském ruchu ztrácí divákovi z očí v množství svých sester.

Film Silnice zpívá vznikl v polovině roku 1937: zpráva z druhé poloviny července říká, že je dokončován sestřih⁴⁹, o měsíc později se dovídáme, že k promítání na Světové výstavě brzy přibudou další reklamní filmy, mj. zcela nová Silnice zpívá.⁵⁰ Do zlínských kin však byla reklama uvedena teprve začátkem listopadu 1937.⁵¹

Reklamu na pneumatiky Silnice zpívá natáčeli A. Hackenschmied, J. Lukas a E. Kloš, texty napsal K. M. Walló a hudbu B. Kerten. Film sklídl zasloužený úspěch hned po svém uvedení. Jan Drda o něm napsal v Lidových novinách:

"Právě (...) tu (ve FAB na Kudlově) dokončili film Silnice zpívá. Sotva stometrový, ale čs. produkci by mohl být vzorem. Je v něm vše, co český film postrádá, vkus, skutečné filmové zpracování, dokonalý střih, lyričnost, která není banální. Dělalí Hackenschmied s Klosem a Lukasem."⁵²

Zlínské reklamní filmy dokázaly svou úroveň úspěchem na Světové výstavě v Paříži, kde měl Baťa svůj vlastní stánek. Jaroslav Novotný, který v létě 1937 v Paříži spolu s dalšími pracovníky FAB připravoval Baťovu expozici, vzpomíná, že tři reklamní snímky se promítaly nejprve v zakoupených časech, pak pro svůj úspěch zdarma až do konce výstavy.⁵³

Upřesňující svědectví poskytuje časopis MORAVANKA.⁵⁴ Oznamuje koncem srpna 1937, že zlínské filmy (Tvář Zlína, Podzimní rozmary a Nová píseň) mají v Paříži na Světové výstavě v pavilonu Publicité pronikavý úspěch. Brzy přibudou další reklamní filmy, jeden zcela nový - propagace pneumatik (tj. Silnice zpívá).

Pařížský úspěch upevnil v očích vedení Baťova koncernu důvěru v mladé filmové oddělení, jehož ocenění bylo mezi výsledky Baťovy propagace ojedinělé: Porota Světové výstavy totiž odmítla všechny zlínské grafické propagační materiály (a tento neúspěch potom nepřímo vedl k založení Školy umění.)⁵⁵

Vedle reklam pro vlastní potřebu obuvnického koncernu filmové oddělení natáčí několik snímků pro afiliované podniky - novou propagaci Obchodního domu (Šaty dělají člověka - 1938), jejíž scénář napsal dosavadní zlínský dopisovatel Lidových novin, budoucí autor Městečka na dlani Jan Drda, a reklamní film pro strojírny MAS (Přesnost především - 1938).

Na zakázku jiných institucí, neseptatých s Baťovým koncernem, jsou vyrobeny reklamy 999_999 (1937), o očekávaném milióntém koncesionáři rozhlasu, a Historie fíkového listu (1938), natočená pro oděvní firmu Rolný.

Vedle těchto zakázkových filmů se objevila dvojice naučných snímků, z nichž první druhotně nese určitý reklamní náboj, Drobné zboží (1937) o vedlejší Baťově produkci a Čas jsou peníze (1938) o správném telefonování. Žádný ze jmenovaných šesti filmů se nedochoval.

Podobně jako film Drobné zboží spojuje naučný a reklamní cíl, slučuje snímek Na 100% (1938) instrukční a reklamní účel. Film o ošetřování nohou přivádí ke spolupráci s FAB Otakara Vávru, a ten zase uvádí v roli vzorného pedikéra tehdy ve filmu zcela neznámého Karla Högera. Když prý Karel Höger později vzpomínal na své filmové začátky, chlubil se,

že v reklamách FABu začínal jako prodavač a dotáhl to až na vedoucího Baťovy prodejny.⁵⁶ Ve snímku Na 100% zřejmě jde o první filmové vystoupení K.Högera. I ve své další baťovské reklamě však hraje obsluhujícího pedikéra, zatímco vedoucím prodejny byl ve filmu Dobrý vedoucí (1939) Vladimír Leraus.

Jak už název ukazuje, Chovej se slušně (1938) byl instrukční film obracející se k prodavačům. Autorsky se na něm opět podílel Jan Drda.

Reklamní akce pomocí filmu dosáhly v těchto letech svého největšího rozšíření. Filmy FABu se zhotovovaly ve více než 150 kopiích. Baťovy závody měly ve svých střediscích a prodejnách na celém světě na 800 projekčních přístrojů.

Ateliér byl finančně soběstačný, prodával baťovským kinům, školám, exportnímu a propagačnímu oddělení.⁵⁷ Filmy se vyráběly vždy v několika jazykových verzích, často s různým hereckým obsazením. Nejčastějšími jazyky byly čestina, slovenština, němčina, maďarština, polština, jugoslávské jazyky, francouzština, angličtina, holandština, italština a španělština. Jeden ze snímků byl dokonce vyráběn ve 12 jazykových verzích.⁵⁸

V letech 1937 a 1938 pracují zlínské filmaři v novém ateliéru na Kudlově. Vrchlící produkce Baťových závodů vyžaduje podporu prodeje pomocí filmu. Proto je charakteristickým žánrem tohoto období filmová reklama. *

Vedle kvantitativního vrcholu, jehož filmová reklama dosáhla, považujeme snímek Silnice zpívá také za nejúspěšnější ukázkou "zlínského reklamního stylu".

Součástí zlínské propagace filmem se stala rozsáhlá akce s projektory v prodejnách a také vydávání týdeníku Okno do světa.

Tradice dokumentování života závodu a města se rozšiřuje na filmové zachycení politických a uměleckých osobností. Filmy o T.G.Masarykovi a A.Hlinkovi se staly svědectvím o politických tendencích roku 1937.

iv. Politická dokumentární tvorba zlínského studia vrcholí výrobou rozsáhlého dokumentu Krise o československých událostech roku 1938. Tímto odvážným filmem se kolektiv zlínských filmařů postavil v předvečer okupace na obranu československého státu.

Dny nerušeného rozvoje filmového ateliéru Baťa však už na přelomu let 1938-39 skončily. V laboratorích se dokončuje Krise, jejíž svědectví neztratilo svou agitační hodnotu v izolacionistických Spojených státech, o Československu však už je rozhodnuto. Před nadcházející nesvobodou a za novou spoluprací s Herbertem Klinem odjíždí do Spojených států Alexander Hackenschmied.

"Zlín a s ním i celá naše kinematografie ztrácí odchodem Hackenschmieda (...) jednoho z oněch mála lidí, kteří se u nás snažili poctivou prací hledati vlastní cesty a nové výrazové prostředky".⁵⁹

"Ztrácíme v něm mistra filmového obrazu, střihu a montáže, ale věříme, že se vrátí (...), že filmy, které natočí, i my brzy uvidíme."⁶⁰

Spojené státy se však staly A.Hackenschmiedovi novým domem, kam za ním časem přicházeli další ze zlínských filmařů.

Ukončeme tuto kapitolu o letech rozkvětu filmové činnosti na Kudlově slovy mladého literáta Jana Drdy: "Bude se zdát absurdní, že jediný filmový ateliér, který se může řídit uměleckými zásadami, je právě tento reklamní podnik".⁶¹

IV. kapitola

FILMOVÉ ATELIÉRY BAŤA ZA NĚMECKÉ OKUPACE (do zastavení samostatné výroby v lednu 1942)

Rok v Hostivaři. Rozvoj dokumentu. Filmové žně.

1939 - 1941

Patnáctý březen 1939 ukončil krátkou existenci pommichovské "druhé republiky". Nastalo šest let nacistické okupace Československa, nejčernější období našich novodobých dějin. Krvavou daň zaplatila životy svých významných reprezentantů také česká kultura.

Likvidace zdrojů české národní kultury se však děje postupně, období bezprostředně po vzniku "protektorátu" se liší od měsíců po útoku na Heydricha anebo od druhé poloviny války. V roce 1939 dosud existuje Československá filmová společnost, vzniklá na jaře 1936 z iniciativy a pod předsednictvím Vladislava Vančury na podporu uměleckých tendencí v naší kinematografii a proti dosud existující nadvládě komerčního filmového zboží. Československá filmová společnost se právě v této době rozšířila také o zástupce zlínského filmového ateliéru Ladislava Koldu a Elmara Klose. Scházela se až do Vančurova zatčení na jaře 1942.¹

Dočasnost pommichovského státu si zlínské filmaři uvědomovali. Poučení zkušenostmi z natáčení Krize znali lépe než kdo jiný věrolomnost nacistických pohlavářů. Proto odchází autor Krize Hackenschmidt, proto je z laboratoří urychleně odeslána kopie Krize. Podle vzpomínky Františka Piláta se do Paříže dostala letecky, a to předposledním letadlem, které z Československa odletělo.² Zlín^{se} za nových státoprávních poměrů ocitl na samém okraji protektorátního území a mimo hlavní úder okupačních skutečností. Ve městě nebyla německá posádka, zdánlivě nedošlo k podstatnější změně v jeho životním rytmu. Vedení závodu, jehož zahraniční větve i domácí afiliované výroby se před nadcházejícími válečnými změnami osamostatnily, se přiklonilo ke spolupráci s Němci. Majitel závodů

J.A.Baťa odjel po rozhovorech v Berlíně do zahraničí, generální ředitel závodu Dominik Čipera, jenž už přijal křeslo ve vládě druhé republiky, zůstal členem prvního protektorátního kabinetu. Do správní rady koncernu se dostávají říšští Němci, kteří pak tvoří skutečné vedení závodu.

Jestliže byl poměrně málo dotčen život města Zlína, nebylo ve vnější tváři kudlovského ateliéru a v přilehlé rostoucí obytné kolonii žádných změn. Ján Fintora si ve vzpomínkovém článku vybavuje tehdejší atmosféru takto:

"Zlínská skupina žila naďalej svojím spôsobom, bola to uzavretá spoločnosť, mala lepšie podmienky. V domcoch na Kudlove boli stále spolu a ich styk nevzbuzoval podozrenie. Pracovný kolektív bol dobrý, dalo sa naň spoľahnúť, nebolo nebezpečie vyzradenia. Kudlov bol ako oáza. Žil som tam asi tri týždne a nemal som pocit, že som na okupovanom území."³

Nejisté poměry tzv. druhé republiky (září 1938 - březen 1939) a pak celý rok 1939, kdy se síly zlínských filmařů soustředily na marné budování vlastní výroby hraných filmů v Praze, znamenají výrazný pokles v souhrnu produkce Baťových filmových ateliérů. Stejně dochází k výraznému snížení počtu natočených filmů v roce 1941, kdy po narůstající válečný nedostatek zboží zaniká nejtypičtější žánr Zlíňanů - filmová reklama.

Ediční činnost Bapožu v prvních třech letech protektorátu má svůj vrchol v roce 1940, kdy je vydáno 12 - 15 krátkých filmů různého zaměření. Diference v počtu vzniká proto, že některé prameny do něho zahrnují indickou trilogii, jiné jidášují rokem natočení jejích materiálů - 1937.

Okupace Čkoslovenska, která zastihla filmový ateliér Baťa v jeho největším rozmachu, zbrzdila a později úplně zastavila pokus zlínských filmařů o vybudování ateliéru k vlastní hrané tvorbě.

Když se na přelomu let 1934-35 rozhodla firma Baťa postavit svůj vlastní filmový ateliér, reagovala řada novinářů dohady, zde chce Baťa rozšířit svou působnost i na výrobu hraného filmu. Důvodem těchto dohadů byla skutečnost, že mimo základní výrobní specializaci - obuvnictví, už Baťovy závody převzaly řadu dosud podpůrných průmyslových odvětví do své režie. Zlínští filmaři zprvu popírali tyto domněnky a opakovali důvody, které k postavení ateliéru vedly: vlastní, levnější výroba krátkých filmů, zvláště reklamních a školních, resp. instrukčních. Skutečně jejich tvorba v letech 1935 a 1938 nevybočila z těchto stanovených mezí.

Po úspěších zlínského krátkého filmu, které dokázaly, že se na Kudlově sešla a na dosavadních filmech vyzrála skupina filmařů, kteří mohou úspěchem zasáhnout i do československé hrané dlouhometrážní kinematografie, se v roce 1938 rozhodla firma Baťa pro zřízení vlastní výroby hraných filmů. Býlo rozhodnuto o výstavbě ateliérů v Modřanech, na přechodnou dobu byly pronajaty ateliéry Host v Hostivaři.⁴ K rozhodnutí došlo na sklonku roku 1938,⁵ v poslední den tohoto roku byla smlouva o pronájmu hostivařského studia Bapozem podepsána.⁶ Dnem 1. ledna 1939 přešel ateliér Host do tříletého nájmu baťovských filmařů. Dříve, než došlo k začátku natáčení, bylo třeba obnovit technické vybavení ateliéru a proponované zahájení provozu (březen 1939) se oddálilo ještě o další čtvrtok.⁷ Znovu oživený ateliér použil v pronájmu k natočení interiérů několika filmů (Dvojí život, Ženy u benzinu, Mořská panna) režisér Václav Kubásek. Definitivní technické vybavení měl ateliér v říjnu 1939, kdy byla získána a instalována nová zvuková aparatura Tobis-Klang.⁹

Když se na přelomu let 1938-39 objevili zlínské filmaři v Praze a začali tam organizovat svou budoucí činnost, byli odbornou veřejností pro své známé kvality příznivě přijati v novém působišti. Redakční glosa v Kinorevui volala dokonce svým nadpisem "Fabiáni dobyli Hostivaře" a informovala o jejich plánech natáčet 6 filmů ročně.

"Filmoví pracovníci zlíňští už vyrobili tolik mimořádně zdařilých krátkých filmů, že jsme dávno litovali, že se nemohou projevít na celovečerních filmech. (...) Radostně je vítáme v Praze. Jsou mladí, noví nadaní a plní nejlepších předsevzetí. Nikdo druhý nemůže tak užitečně ovlivnit naše filmové poňdíkání, jako právě oni."¹⁰

V lednu 1939 vypadaly výrobní plány a ideové zaměření chystané produkce následovně. (V původním znění citace, se odráží baťovský ideál silné osobnosti a oslava práce):

"Zlíňští nájemci (...) si stanovili pro celou svou produkci jednotící heslo "Radost ze života". Znamená to, že budou sice vyrábět především filmy s optimistickými průkopníky i budovatelskými námety, ale přitom se nebudou vyhýbat ani čistým veselohrám zdravé tendenční náplně. Letos zamýšlejí noví nájemci "Hostu" vyrobít šest celovečerních filmů a několik filmů dodatkových."¹¹

Dramaturgem "Filmových podniků FAB, společnosti s.r.o. v Praze-Hostivaři", jak se pražská odnož Baťova filmového ateliéru oficiálně zvala, se stal Elmar Klos. Ve svých plánech měl dlouho před příchodem do Prahy návrh J.A.Baťi na zfilmování životopisu Karla IV. Na literárním podkladu pro tento historický film pracoval nový spolupracovník FAB Jan Drda^{12,13} a jako poradce Jiří Brdečka.¹⁴ Pro změnu politických poměrů (pro Němce byl Karel IV. především německým císařem) a asi také proto, že pro zahájení výroby v novém prostředí by byl kostýmní film příliš riskantním prvním pokusem, z natočení filmu o Karlu IV. sešlo.

Povídka, která byla připravena jako scénářový podklad, se dodnes zachovala u E.Klose, který Drdu dramaturgicky vedl.

E.Klos a Fr.Pilát si odporují v otázce, zda J.A.Baťa některé scénáře osobně psal. Zatímco Pilát soudí, že se Baťa subjektivně považoval za básníka a spisovatele a že scénáře psal (Pilát vzpomíná, že četl Kde domov můj),^{15,16} domnívá se Klos, že Jan A.Baťa nikdy neměl tolik vytrvalosti, aby sám něco napsal. Jeho osobní podněty však ke psaní scénářů vedly.¹⁷

Klos vzpomíná, že román Benjamina Kličky Do posledního dechu navrhl k adaptaci sám J.A.Baťa. Dramaturg Klos s touto volbou souhlasil a vyzval Kličku ke psaní scénáře. Hoto-
vý scénář byl při likvidaci hrané produkce FAB prodán Bromfil-
mu, ale ani ten už film nenatočil.

Další námět O vysušování bažin Bahňáku nebo jen Bažina připravil Josef Kopta. Scénář skončil jako asi sedmdesátistránková novela, jejíž děj se odehrával na Otrokovicku.

Třetí námět o vynálezci parního samohybu Josefu Božkovi psal spisovatel Jaroslav R.Vára, bratr režiséra Otakara Vávry. Námět Pára v hrnci uskutečnil až několik let po válce Václav Krška ve filmu Posel úsvitu.¹⁸

"Baťovská" témata o budování a výrazných osobnostech si tedy chovala v původních dramaturgických plánech své postavení, ale ani jeden z těchto námětů nebyl v Hostivaři realizován. Jediným filmem, který v Hostivaři natočil FAB, se nakonec stal Kouzelný dům, adaptace stejnojmenného románu K.J.Beneše režiséra Otakara Vávry. Kouzelný dům byl v Hostivaři natáčen ve druhé polovině roku 1939. "Měl důstojně reprezentovat začínající výrobu a proto byla již přípravným pracem věnována nebyvalá péče."¹⁹
Adaptace literární předlohy, obtížená složitou psychologií postav a jejich vzájemných vztahů, spíše zapadala do osobní dramaturgie Otakara Vávry, nejvýraznější režisérské osobnosti české válečné kinematografie, autora specializovaného na adaptace hotových děl krásné literatury, než mezi tematický plán baťovských kinematografistů. Kouzelný dům natočil

na svůj vlastní scénář O.Vávra, kameramanem byl Jan Roth. Premiéra filmu s vynikajícím hereckým obsazením sekonala 21.listopadu 1939.

Prudké zdražení materiálu po rozpoutání války však způsobilo, že FAB utrpěl citelnou hospodářskou ztrátu a v roce 1940, resp. jeho první polovině, se omezuje na pronajímání hostivařského ateliéru jiným společností.²⁰

To už se však blíží konec natáčení českých filmů v Hostivaři. Už po 15.březnu, kdy Němci pod záminkou rasové nečistoty v jejím vedení převzali společnost AB a barrandovské ateliéry, se stal Host jedním z posledních útočišť českého filmu v Praze. Ani tyto ateliéry však české kinematografii za protektorátu nezůstaly: expansivní společnost A-B (v německém držení, později přejmenovaná na Prag-film) se po roce své existence v Čechách zmocňuje i druhých pražských ateliérů:" Po vzájemné dohodě předaly

Filmové podniky FAB 8.července 1940 objekt filmových ateliérů v Hostivaři akc.spol.AB, která bude nadále udr-
žovati provoz v dřívějším působišti FABu."²¹

Zlínští filmaři se tedy v polovině roku 1940 stěhují zpět do Kudlova. Spolu s nimi přicházejí ti zaměstnanci, kteří nechtěli v zabraném hostivařském ateliéru zůstat.

Jediný dlouhometrážní hraný film v historii baťovského filmu se tak stal v prvním roce okupace i tečkou za oprávněnými snahami zlínských filmařů prosadit se na tomto poli. Politické poměry, za nichž k jejich vystoupení došlo, se stávaly pro českou kulturu stále nepřátelštějšími.

Pokud bychom chápali zadání této práce z čistě regionálního hlediska, ležela by činnost hostivařského ateliéru už mimo pole jejího zájmu. V historii zlínského filmovníctví však už bylo tolik styčných bodů s pražským centrem česko-

slovenské kinematografie, význam zlínské tvorby se v těchto letech natolik povznesl nad pouhou službu v místě svého vzniku, že by nebylo logické mechanicky odřezávat ty části Baťovy kinematografie, které místem svého vzniku nenáležely Zlínu. Chápejme tedy působení FAB v Praze v letech 1939-40 nejen jako výjimečnou extenzi dosavadní činnosti na nové pole a do nového působiště, ale i jako náročný počátek nikdy už neuskutečněné výroby Baťových hraných filmů. Nadto sloužil mezi březnem 1939 a červencem 1940 Baťův ateliér Host za útočiště českých filmařů nejen ze zlínské skupiny.

Jestliže se Kouzelný dům vymyká srovnání s ostatní baťovskou produkcí, patří do ní zcela určitě reklamní hraný snímek Podvod s Rubensem (1940), jež natočil v Hosti-vaři Otakar Vávra ještě před Kouzelným domem. Na této reklamě si zřejmě vyzkoušel možnosti nových aparatur v Hostu. Přes odlišné hodnocení A.Navrátila²² znamená Podvod s Rubensem mezi zlínskými reklamami jen nízký průměr. Vykostřovaný detektivní příběh o maldíkovi, jenž padělá obraz, aby přesvědčil jeho majitele o svých malířských schopnostech, je zdoluhavě traktován, nesen pouze dialogem, který je navíc zatížen nevyváženým proslovem Baťova obuvníka o tom, jak lze vyčíst charakter osoby ze stavu jejích botů. Obrazová složka je v nerovnováze s akustickou, dialog je bez přerušení odvíjen v několika nevýrazných interiérech. Podvod s Rubensem se nestal úspěchem značky FAB.

Zatímco pražskou část výroby FAB vedli Ladislav Kolda a Elmar Klos, natáčely se ve Zlíně dále krátké filmy pod vedením Františka Piláta a Františka Gürtlera. Gürtler začíná s filmaři spolupracovat roku 1938, po odchodu jádra pracovníků do Prahy (kam odchází v létě 1939 také František Pilát) zůstává v čele kudlovského ateliéru. Záhy se dopracoval znamenitých výsledků na poli naučného a školního filmu.

K jeho zásluhám také patří vedení kroniky Baťova ateliéru, v níž se uchovaly tiskové ohlasy na zlínskou produkci.

Paradoxně dochází v době přesunu zlínských filmařů do hostivařského ateliéru k současnému přílivu pražských dokumentaristů do Zlína. Po zrušení kulturního oddělení společnosti AB postupně odcházejí její pracovníci do Zlína. Nejvýznamněji se zde prosadí talentovaný Jiří Lehovec, už dříve přišli scenáristé Jan Libora a K.M.Walló a kameraman Václav Hanuš.

Na začátku okupačního období se do FAB dostává i Jindřich Honzl, režisér Osvobozeného divadla a prvních dvou filmů Voskovce a Wericha, a natáčí tu několik reklamních a instrukčních snímků. Po uzavření vysokých škol přichází z brněnské techniky do Zlína doc. Jaroslav Bouček a zakládá senzitometrické oddělení. Na inzerát se dostává k FAB Bořivoj Zeman, nastupuje v Hostivaři jako gagman reklamního filmu a je roku 1940 spolu s dalšími pracovníky převeden do Zlína²³. Ve Zlíně je možno zastihnout E.F.Buriana²⁴, pro Bapoz natáčí v letech 1941-43 dr.Fr.Sádek populárně vědecké filmy. Za okupace nachází na Kudlově útočiště ve filmové práci řada vynikajících hereckých osobností. E.Klos vzpomíná, že v zaměstnaneckém poměru tu byli v určitém období i Jan Kučera, ing.Jaroslav Brož a Alena Vančurová.²⁵ Filmové začátky prodělal u FAB Jiří Kolaja.

Na začátku roku 1942 bylo filmové podnikání v rámci Bapozu organizačně členěno do čtyř oddělení. Zodpovědným vedoucím byl Ladislav Kolda, v jehož sekci (66501) pracoval mimo jiné administrativní vedoucí Josef Baroš, účetní Vlastimil Harnach, zvukař František Černý. Jan Plesník byl vedoucím rozrůstající se laboratoře (66502), tehdy se 7 zaměstnanci. Elmar Klos jako vedoucí výroby filmů (66503) byl hlavou oddělení složeného z režiséra instrukčních filmů Františka Gurtlera, kameramanky figurkového filmu Hermíny Týrlové a hudebního skladatele Jiřího Šustru, Stanislav Šulc

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

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