

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2018

Ročník / Volume 30

TÉMA / MAIN TOPIC:
KINEMATOGRFIE OKUPOVANÉ EVROPY

Hostující editoři:
Pavel Skopal a Roel Vande Winkel

OBSAH

Články

Editorial	5
Pavel Skopal: Tuláci „Novou Evropou“. Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie	9
Tereza Czesany Dvořáková: Říše, Evropa, protektorát a film. Prag-Film v kontextu krystalizace a realizace nacistické filmové expanze	31
Roel Vande Winkel: Německé filmové hvězdy v okupované Belgii jako kulturní aktéři (1940–1944)	51
David Frey: Která cesta vede ke křesťanskému nacionalismu? Maďarská kinematografie válečného období v Evropě Nového řádu	61

Rozhovor

Pavel Skopal: Okupace jako evropská zkušenost. Rozhovor s Tatjanou Tönsmejerovou	89
--	----

Hlasy z praxe

Eva Pjajčíková – Marek Loskot: Rovnováha mezi tvůrčím rizikem, originalitou a finanční návratností. Rozhovor s Christianem Routhem	97
--	----

Edice a materiály

Pavel Skopal: Vize říšského filmového průmyslu	104
---	-----

Ad fontes

Luboš Marek: Ponrepo Viktor 1860–1926 (1931)	121
Alena Šlingerová: Stříhový válečný dokument NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ (1934)	124

Obzor

Petr Mareš: Začátek filmu jako výzva pro analýzu (Annette Insdorf, <i>Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes</i>)	130
Martin Kos: Teorie vypravěčského třesku (David Bordwell, <i>Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling</i>)	135
Pavel Bednařík: Filmová kritika jako poslání (Tomáš Hála (ed.), <i>Galina Kopaněva. Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory</i>)	140
Matěj Forejt: Art Save the Screen (<i>ScreenSaverGallery: Nelidské umění</i>)	146

Příloha

Přirůstky Knihovny NFA	148
------------------------------	-----

CONTENTS

Articles

Editorial	5
Pavel Skopal: Tramps Wandering the “New Europe”. The Reich’s Film Politics and the Export Capacity of the Protectorate’s Cinema	9
Tereza Czesany Dvořáková: The Reich, the Europe, the Protectorate, and the Cinema. Prag-Film during Crystallization and Realization of Nazi Film Expansion	31
Roel Vande Winkel: German Film Stars as Cultural Agents in Occupied Belgium (1940–1944)	51
David Frey: ‘Which Path to Christian Nationalism? Wartime Hungarian Cinema in New Order Europe’	61

Interview

Pavel Skopal: Occupation as an European Experience. An Interview with Tatjana Tönsmeier	89
--	----

Industry Voices

Eva Pjajčíková – Marek Loskot: Balance between Creative Risk, Originality and Financial Return. An Interview with Christian Routh	97
--	----

Documents

Pavel Skopal: Vision of the Reich Film Industry.....	104
---	-----

Ad fontes

Luboš Marek: Ponrepo Viktor 1860–1926 (1931).....	121
Alena Šlingerová: Compilation War Documentary NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ (1934).....	124

Horizon

Petr Mareš: The Beginning of the Film as a Challenge for Analysis (Annette Insdorf, <i>Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes</i>)	130
Martin Kos: Theory of the Narrative Bang (David Bordwell, <i>Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling</i>).....	135
Pavel Bednařík: Film Criticism as a Mission (Tomáš Hála (ed.), <i>Galina Kopaněva. Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory</i>)	140
Matěj Forejt: Art Save the Screen (<i>ScreenSaverGallery: Nelidské umění</i>)	146

Appendix

New Acquisitions of the NFA Library	148
---	-----



Kinematografie a „Nová Evropa“

Evropský filmový průmysl pod německou okupací, 1939–1945

Diskuze o nacistické kinematografii byla dlouhou dobu formována ideologickou analýzou propagandistických filmů. Tato situace se začala měnit od 80. let 20. století, kdy byla větší pozornost věnována zábavní kinematografii, ale také institucionálním strukturám, mezinárodním vztahům, žánrům, hvězdám či publiku. Tento impuls přinesl nové typy otázek a nové perspektivy, které se týkaly například výzkumu popularity filmů (například metodologicky inovativní výzkum Josepha Garncarze *Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen im Dritten Reich*), vlivu nacistické okupace na domácí tradice a institucionální struktury, výzkumu distribuční nabídky a distribučního systému v okupovaných zemích nebo zevrubné rekonstrukce strategií a institucionálního zázemí pro prosazování nacistické kulturní politiky v Evropě.

Přesto zůstává dosud řada klíčových výzkumných problémů téměř nedotčených zevrubnějším výzkumem. Přitom platí, že dynamičnost některých procesů a výpovědní hodnota jejich analýzy je mimořádná právě díky abnormálnosti období nástupu nacismu, vypuknutí válečného konfliktu či situace okupace, jak ukazuje velmi dobře třeba studie Davida Freye „Která cesta vede ke křesťanskému nacionalismu? Maďarská kinematografie válečného období v Evropě Nového řádu“. Frey vysvětluje, proč zcela selhala snaha maďarských nacionalistů vytvořit koherentní „křesťanskou“, tedy nežidovskou filmovou kulturu a definovat národní esenci. Vznikly sice nacionalistické a rasistické filmy, ale ne takové, které by byly schopné srozumitelně vyjádřit rysy křesťanského národa, a filmová produkce se ve svých konvencích a žánrech ve srovnání s 30. lety nijak zásadně nezměnila. Studie odhaluje obecnější problémy, se kterými se potýkaly filmové průmysly snažící se poskytnout definici národa v době války, kulturní krize a politické nestability. Text jsme do tematického čísla zařadili přesto, že Maďarsko bylo spojencem Německa a okupováno bylo až na jaře 1944 – důvodem je to, že maďarský filmový průmysl, výrazně posílený eliminací potenciálních konkurentů německou okupací Francie, Československa či Polska, vyvíjel snahu o vlastní filmovou politiku a dostal se do ostrého střetu s říšskými plány, takže představuje velmi významnou kapitolu v dějinách střetu mezi globálním říšským projektem filmové kultury a lokálními tradicemi a strukturami.

Freyova výtečná studie současně otevírá důležité téma kontinuity a diskontinuity praktik, hodnot a strategií mezi meziválečným a válečným obdobím. Tato otázka je zřetelná také v textu Terezy Czesany Dvořákové „Říše, Evropa, protektorát a film. Prag-Film v kontextu krystalizace a realizace nacistické filmové expanze“, který ukazuje vedle plastické rekonstrukce mocensky prosazovaných změn, jež vnesla okupace do českého filmového průmyslu, také perspektivu dlouhodobé kontinuity a vlivů — německé převzetí barrandovských studií bylo motivováno jejich moderností (a ta se přitom částečně zhlížela v organizaci nacistického německého filmového průmyslu) a německá centralizace filmového oboru v protektorátním období zase usnadnila proces poválečného znárodnění, které je tak do jisté míry jejím pokračovatelem.

Dvořáková poukazuje také na snahu Prag-Filmu využít některé české filmové hvězdy pro propagační účely. To otevírá téma dalších dosud spíše okrajově probádaných procesů, probíhajících v Evropě pod nacistickou okupací, tedy transnárodní přitažlivosti a cirkulace hvězd, režisérů, kameramanů či scenáristů. Roel Vande Winkel se v textu „Německé filmové hvězdy v okupované Belgii jako kulturní aktéři (1940–1944)“ věnuje roli filmových hvězd při propagaci německého filmu a jazyka. Ukazuje, jak byly německé filmové hvězdy využívány pro oslovení belgického publika především skrze rekonstrukci návštěv slavných herců a režisérů, jakými byli Marika Rökková, Heinz Rühmann nebo Georg Jacoby. Filmové hvězdy mohly pro propagaci Německa a němčiny udělat díky své popularitě hodně, a zřejmě také v důsledku dělaly — nejednalo se však o zásluhy říšské kinematografie, která směrem k Belgii fungovala spíše chaoticky a belgické pobočky společností Ufa a Tobis nedokázaly pro využití německých hvězd jako kulturních aktérů rozvinout konzistentní strategii.

Zatímco o konceptu evropské kultury, včetně kinematografie, z perspektivy říšských plánů víme díky už zmíněné knize Benjamina G. Martina mnohé, k otázce, jak se na filmové „nové Evropě“ podílely jednotlivé okupované země — a to zejména ty se silným filmovým průmyslem, jaký měl protektorát Čechy a Morava — se podrobnějších studií nedostává. Text Pavla Skopala „Tuláci ‚Novou Evropou‘. Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie“ usiluje pomocí rekonstrukce exportních plánů a reálných výsledků vývozu poukázat na dva významné jevy. Prvním je sice silně regulovaná, ale přesto poměrně rozsáhlá a úspěšná přítomnost české produkce v evropských kinech válečných let — protektorátní filmy tak prokázaly svoji transkulturní přitažlivost a lze předpokládat, že u evropského publika během válečných let vytvářely pozitivní obraz kvality českého filmu. Druhým důležitým fenoménem je to, jak exportní plány protektorátních producentů formovaly podobu domácí kinematografie. I v době, kdy české filmy nebylo možné vůbec vyvážet, ovlivňovaly totiž tyto úvahy rozhodování o projektech a jejich finanční podpoře, a to jednak z perspektivy zhodnocení investic vývozem po skončení války, jednak jako alternativa k neexportní, tedy ryze „národní“ produkci.

Toto číslo *Illuminace* nahlíží na plány a praktiky nacistické kulturní politiky z perspektivy tří národních kultur a produkčních tradic — před válkou už infrastrukturně silné české produkce; maďarského filmu, který se teprve díky důsledkům válečných změn dostal na evropské výsluní; a jazykově rozděleného vlámsko-valonského prostředí okupované Belgie, kde vlastní produkční tradice prakticky neexistovala. Řada podnětů a současných trendů historického bádání o období 2. světové války zůstává filmově-historickým bádá-

ním nevyužita — upozornit na to, a otevřít tak širší perspektivu, se zde snažíme také rozhovorem s Tatjanou Tönsmeierovou nad kolektivním výzkumným projektem, který vede společně s historikem Peterem Haslingerem. Otázky zaměřené na projekt s názvem „Společnosti pod německou okupací — zkušenost a každodenní život 2. světové války“ podkřývají těžkosti, ale především velký potenciál komparativního výzkumu okupovaných zemí. Jsou zde předloženy perspektivy, které mohou být inspirativní pro výzkum dějin filmového průmyslu a kultury — k nim patří možnost sledovat ve srovnávací perspektivě, jak se lišily strategie filmových pracovníků, podnikatelů či funkcionářů v situaci okupace. To je také směr bádání, který editoři tohoto čísla *Illuminace* plánují i nadále rozvíjet.

PS



Pavel Skopal

Tuláci „Novou Evropou“

Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie

Česká kinematografie byla v období první republiky zcela závislá na domácím trhu a její exportní potenciál vzrůstal až od poloviny 30. let 20. století, a to v návaznosti nejprve na výstavbu barrandovských ateliérů a poté na zavedení státní podpory filmové produkce.¹⁾ Příjmy z vývozu se v letech 1936–1938 vyšplhaly na sice nevalnou, ale do té doby neuskutečnitelnou úroveň²⁾ a finanční podpora filmové produkce ze strany FPS posilovala exportní ambice producentů a obchodní optimismus státních úředníků. Filmové studio, které vzniklo původně jako dramaturgický orgán Svazu filmové výroby a v roce 1937 se transformovalo v samostatný spolek, dokonce v září 1937 zřídilo exportní komisi — ta měla za úkol „otevřít a usnadnit cestu exportu čs. filmu“.³⁾ Podle argumentace předsedy Svazu filmového průmyslu a obchodu Rudolfa Průši překročilo množství ročně vyráběných filmů hranici, kdy mohou výnosy přicházet pouze z domácího trhu, takže je nutné využít všechny cesty k exportu do ciziny, načež FPS finančně podpořil vytvoření pracovního místa při Filmovém studiu pro úředníka, který se zabýval výhradně posílením vývozu.⁴⁾ Tento nadějný rozmach výroby i ambicí byl zastaven v březnu 1939 okupací a následným cíleným příškrckováním produkce. Současně s tím docházelo ke dvěma vzájemně souvisejícím jevům: filmovou historiografií rozpoznávanému a popsanému zkvalitňování filmové produkce, a naopak zcela opomíjenému, ale ve skutečnosti poměrně rozsáhlému

1) Barrandovské ateliéry zahájily provoz v únoru 1933 a od roku 1935 poskytoval Filmový poradní sbor (FPS) státní podporu ve trojí výši podle kvality projektu. Dále bylo od roku 1937 možné získat státní záruku za úvěr na výrobu filmu. Tomuto systému podpory, odstupňované podle kvalitativních kritérií, předcházelo zavedení dotace v přibližné výši 100 000 Kč. Ta byla přidělována víceméně plošně všem projektům již od roku 1932, tedy od zavedení tzv. kontingentního systému. Srov. k tomu blíže Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2016, s. 177–179.

2) Hodnota vývozu dosahovala jedné pětiny nákladů na dovoz zahraničních filmů. Tamtéž, s. 179.

3) Exportní oddělení oslovovalo v letech 1937 a 1938 s největší intenzitou distributory ve Francii (nabídka 22 filmů šla na sedm různých firem), v Palestině (22 filmů nabídnutých dvěma firmám) a ve skandinávských zemích. Srov. Činnost FS v roce 1937. NFA, f. Spolek filmové studio, k. 1, inv. č. 14; Výroční zpráva o činnosti exportního oddělení Filmového studia, s. 2, tamtéž, k. 1, inv. č. 25.

4) 121. schůze FPS, 6. září 1937, s. 1. NFA, f. Filmový poradní sbor 1934–1945 (dále FPS), k. 2, inv. č. 17.

exportu protektorátních filmů do zemí, které byly buďto spojenci Německa, nebo jím byly okupovány, a tvořily tedy součást nacistického projektu „Nové Evropy“. Tato nebývale rozsáhlá distribuce českých filmů se odehrávala za podmínek striktní regulace ze strany říšské filmové politiky, která chránila domácí trh před dovozem zahraničních filmů. Realizovaný vývoz nebyl nijak oslavován ani českými producenty — nikoli proto, že by o takovou expanzi nestáli, ale naopak proto, že podle jejich představ mohla být mnohem rozsáhlejší. Nicméně ve srovnání s dosavadním vývojem to byl úspěch, skrze který je možné lépe porozumět ambicím a strategiím filmového průmyslu, fungujícího v mimořádné situaci pod tlakem trojího imperativu: ekonomické efektivity, ideologického konformismu (kontrolovaného okupační cenzurou) a propagace národně-obranných hodnot (reagující na proměnu české společnosti, probíhající od poloviny 30. let).

Mezinárodní pozice a zahraniční vazby českého produkčního prostředí 30. let

Ve 30. letech⁵⁾ byly snahy o produkční spolupráci a mezinárodní filmový obchod do jisté míry formovány politickou situací. Ta měla vliv i na mezinárodní koprodukce, které se snažily vytvořit hospodářsko-politickou synergii: při jejich realizaci hrálo nezanedbatelnou roli to, že tyto koprodukce mohly reprezentovat kulturní a politické sblížení s partnerským státem. Například v roce 1932 vyrobil Elektafilm ve spolupráci s francouzskou společností Gaumont-Franco-Film-Aubert dvě francouzské jazykové verze a další dva české filmy natočil ve francouzských ateliérech.⁶⁾ Tato dosud bezprecedentní spolupráce s Francií se odehrála v době, kdy se československá zahraniční politika ještě více než dosud přikláněla k Francii, a to především v reakci na snahy Německa o posílení hospodářského vlivu ve střední Evropě.⁷⁾ O dva roky později společnost A-B koprodukovala s francouzskou společností Omnia snímek *VOLHA V PLAMENECH*.⁸⁾

-
- 5) Pro přehled mezinárodních koprodukcí a exportních výsledků v letech 20. srov. Michal Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018, s. 115–122, 144–148. V letech 1923–1929 se podařilo vyvézt do Německa 64 filmů, přičemž jen v samotném roce 1929 to bylo 20 titulů — ovšem nástup zvukového filmu situaci rázně změnil. Zatímco v roce 1930 směřovalo do zahraničí 50 filmů, v roce 1932 už to bylo jen 14 titulů. Tamtéž, s. 147.
- 6) To samozřejmě neznamená, že by Elektafilm nebyl paralelně aktivní také na německém trhu — do roku 1932 natočil pět německých jazykových verzí svých filmů. Srov. Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 61–76. Dosavadní obchodní zkušenosti s jazykovými verzemi vedly majitele Elektafilmu Josefa Auerbacha k tomu, že se výrazněji orientoval na francouzský trh a v roce 1932 dokonce uvažoval o trvalém přesídlení do Francie. Srov. Jiří Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film*. Brno: Host 2011, s. 129–130; Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 251.
- 7) Nejvýraznějším projevem této německé strategie byl plán na vytvoření německo-rakouské celní unie z března 1931, kterou československá diplomacie vnímala jako přípravu anšlusu Rakouska a snahu přinutit Československo k účasti na středoevropském hospodářském prostoru s dominantním postavením Německa. Srov. Antonín Klimek, *Velké dějiny zemí Koruny české, sv. XIV, 1929–1938*. Praha – Litomyšl: Paseka 2002, s. 83–84.
- 8) V žádosti o úvěr uvedla společnost A-B dva důvody, proč vstupuje do tohoto koprodukčního projektu: čeští filmaři získají zkušenosti s jiným modelem filmařské praxe a producenti uvidí, jaké možnosti skýtá mezinárodní spolupráce na mezinárodním velkofilmu. Srov. žádost o povolení úvěru u Angločeskoslovenské a pražské úvěrové banky, 16. 10. 1933. NFA, f. Prag-Film, k. 40, inv. č. 576.

Jiné partnerství se rozvíjelo v návaznosti na tzv. Malou dohodu, tedy politické spojení Československa, Rumunska a Jugoslávie formované v letech 1920–1921 především jako obrana proti ambicím Maďarska.⁹⁾ V roce 1933¹⁰⁾ zahájili filmoví producenti z těchto tří zemí a z Bulharska jednání o vzájemné spolupráci s tím, že natočené snímky by byly uváděny ve všech čtyřech státech, což by vedlo k postupnému růstu kvality, konkurenceschopnosti a exportovatelnosti produkce. Klíčovou roli v takových plánech sehrával Barrantov, kde se měly snímky natáčet. V roce 1936 žádala Československá filmová unie o podporu filmové spolupráce se státy Malé dohody a bylo pro situaci druhé poloviny 30. let příznačné, že tato žádost plynule propojovala hospodářské argumenty s politickými.¹¹⁾

Jiné vize vzájemné spolupráce se formovaly na geograficky jen mírně posunutém půdorysu spojenectví slovanských národů (Rumunsko bylo nahrazeno slovanským Polskem), kdy ve středu společných zájmů stál opět Barrantov jako produkční centrum jednotné obrany proti expanzi německého filmu.¹²⁾ Jedinými výraznými výsledky těchto plánů byla jednak československo-polská koprodukce DVANÁCT KŘESEL z roku 1933, jednak československo-jugoslávská koprodukce ...A ŽIVOT JDE DÁL... z roku 1935, kterou režíroval Carl Junghans. Kontakty na Jugoslávii přitom začala společnost A-B rozvíjet už v roce 1932, kdy jednala se státem kontrolovanou společností Jugoslovenski Prosvetni Film, přičemž motivací k jednání byla na straně jugoslávské vlády snaha o omezení vlivu německých filmů na domácím trhu a o jejich nahrazování českými snímky.¹³⁾

Přes tyto snahy a dílčí výsledky se například jednání o vývozu s Francií či Jugoslávii nedařilo dovést k výrazným výsledkům (a například politicky mnohem problematictější kontakty s Maďarskem byly z politických důvodů přerušeny zcela).¹⁴⁾ Potenciál dobrých obchodních kontaktů s polskou kinematografií byl podle názoru českých filmových kruhů mařen špatnými politickými vztahy,¹⁵⁾ především postojem polského

9) K podmínkám vzniku Malé dohody srov. Antonín Klimek, *Velké dějiny země Koruny české, sv. XIII, 1918–1929*. Praha – Litomyšl: Paseka 2000, s. 177.

10) Tedy v době, kdy státy Malé dohody nastoupily podpisem Organizačního paktu Malé dohody v únoru 1933 cestu k větší integraci, a současně poté, co Rumunsko a alespoň částečně také Jugoslávie normalizovaly své vztahy s Bulharskem. Srov. k tomu Richard Stojar, *Malá dohoda a střední Evropa 1933–1938. Cesta od velmocenských ambicí regionální bezpečnostní organizace k jejímu zániku*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2006, s. 13–22.

11) Resoluce, na níž se usneslo členstvo Československé filmové unie na slavnostní schůzi konané na počest státního svátku dne 28. října 1936. NFA, f. FPS, k. 1, inv. č. 14.

12) Jednou z diskutovaných vizí bylo také zřízení Slovanské filmové komory. Jak ukazuje komentář ve *Filmové politice*, slovanský a malodohodový půdorys se v tehdejších záměrech překrývaly: v případě komory se mělo jednat o „vybudování obchodních a kulturně politických zájmů a hodnot mezi členy malé rodiny, již se říká Malá dohoda a k níž jsme tehdy ještě připočítali Polsko v blahé naději, která se ovšem a bohužel neuskutečnila.“ Jaroslav A. Menčík, Suchá fakta pro poučení. *Filmová politika* 2, 1935, č. 41, s. 1.

13) Srov. Protokol dohody o spolupráci společností A-B a Jugoslovenski Prosvetni Film z 22. 6. 1932; dopis Stevy Kluiče, delegáta společnosti Prosvetni Film u A-B, z 23. 8. 1932. NFA, f. Prag-Film A. G., k. 41, inv. č. 604.

14) Srov. zpráva předsedy Svazu filmového průmyslu a obchodu Rudolfa Průši na schůzi exportní komise FPS 3. srpna 1937, s. 1–2. NFA, f. FPS, k. 2, inv. č. 17.

15) Srov. například text „Spolupráce filmu československého a polského“, který vznikl v roce 1937 ve společnosti A-B snad pro publikování v tisku: „Přes všechny peripetie politických vztahů československo-polských neustalo v kulturních vrstvách československých pevně přesvědčení, že národ polský a československý jsou takřka předurčeny k těsné spolupráci na poli kulturním. To platí o všech složkách národní tvorby, o práci na poli filmovém však obzvláště.“ NFA, f. Prag-Film, k. 35, inv. č. 454.

ministra zahraničí Józefa Becka, a od roku 1935 nebyl do Polska prodán jediný film.¹⁶⁾

Třebaže z hlediska některých čísel působí toto období let 1930–1938 jako exportně poměrně úspěšné (uskutečnilo se průměrně 40 prodejů za rok), je nutné vzít v úvahu dva faktory: zásadní podíl na tomto počtu měly jazykové verze, kterých vzniklo v tomto období 40,¹⁷⁾ a více než jedna pětina prodejů připadala na krajanské spolky ve Spojených státech. Právě ty byly pro česky mluvené filmy (tedy ne pro jazykové verze, které se prodávaly do zahraničí pochopitelně mnohem snáz) v polovině 30. let nejspolehlivějším, ale jak podotýká zpráva Ministerstva obchodu, „ne nejvýnosnějším“ odběratelem. Exportní úspěch Fričova JÁNOŠÍKA, který se promítal ve Francii, Anglii, Německu, USA či Polsku, byl ojedinělý,¹⁸⁾ celkově export směřoval ve 30. letech nejčastěji do Rakouska (36 snímků) a Německa (35), následovaly Maďarsko (20), Jugoslávie (19), Švýcarsko (16) či Holandsko (14).¹⁹⁾ Do Anglie byly prodány snímky ŘEKA a HEJ-RUB, ale výmluvná je poznámka úředníka ministerstva obchodu a obhájce státní regulace filmového obchodu Josefa Piskače, že „obchodně vývoz československých verzí dosud mnoho neznamenal“²⁰⁾ — na rozdíl od verzí v jiném jazyce (jejichž výroba ovšem pod kontrolou německé okupační správy už nepokračovala).

Z údajů o tom, kam směřoval filmový export druhé poloviny 30. let nejčastěji, můžeme vyvodit, že setrvačně následoval spíše dlouhodobé obchodní a kulturní vazby, třebaže byly politicky problematické. Smluvně byl export a import upraven jen se dvěma zeměmi: zatímco dohoda s USA z roku 1938 zahraničně-politické zájmy následovala a byla jimi i motivovaná,²¹⁾ dohoda z roku 1937 s nepřátelsky naladěným Německem měla ochránit zájmy českých producentů a stanovovala, že za každých 15 německých filmů dovezených do Československa může být do Německa vyvezen 1 československý film mimo kvóty stanovené kontingentem.²²⁾ Kolem této kvóty se rozvíjely úvahy o tom, které z těch filmů natočených i v německé jazykové verzi získají ze strategického důvodu predikát „československý“. Takový „původ“ filmu totiž zajišťoval, že bude pro Německo naplňovat kvótní požadavek, takže mu otevřel cestu na německý trh a výrobci mohl zajistit finanční prostředky z předkupní smlouvy.²³⁾

Výrazný rys českého filmového průmyslu, kterým byla jeho závislost na československém trhu a značně omezené možnosti vývozu, se tedy ve 30. letech přes veškeré snahy

16) Zápis VII. Schůze exportní komise Filmového studia, 4. května 1938. NFA, f. Spolek filmové studio, k. 1, inv. č. 25, s. 3; Zápis IX. Schůze exportní komise Filmového studia, 9. listopadu 1938, s. 7, tamtéž. Beck se stavěl odmítavě ke spolupráci s Československem i k celé Malé dohodě. Srov. k tomu např. Richard Stojar, *Malá dohoda*, s. 42.

17) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát*, s. 179–180.

18) Srov. zprávu ministerstva obchodu pro Ústřední svaz kinematografů v ČSR: *Československé filmové hospodářství v roce 1936*. NFA, f. FPS, inv. č. 16, k. 2, s. 7.

19) Srov. Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 91.

20) Srov. Dr. Josef Piskač, *Přehled našeho filmového hospodářství v r. 1935 a jeho nejbližší úkoly*, s. 12–13, in NFA, FPS, k. 1, inv. č. 14.

21) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1938, s. 13–15; Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit: Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha: NFA 2013, s. 316.

22) Srov. Ivan Klimeš, *Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech*, s. 15–16.

23) Srov. například zápis z mimořádné schůze FPS 14. 6. 1937, s. 2–4. NFA, f. FPS, k. 2, inv. č. 16.

nijak zásadně nezměnil. Ani v protektorátním období neznamenal příjmy z exportu zásadní posílení investičních možností, a to především díky obchodním podmínkám, nadržovaným říšskou společností Transit Film GmbH. Přesto je ale patrné, že český film zažil v době, kdy mu ze strany okupační moci hrozil úplný zánik, solidní exportní úspěch, který se opíral především o dva faktory: rostoucí produkční kvalitu snímků a obchodní i politické zájmy Německa.

Systém přímé finanční podpory a úvěrů nastartovaný v polovině 30. let, ke kterému se od počátku okupace přidal enormní zájem domácího publika a vynucené omezení počtu natáčených filmů — to vše vedlo k růstu kvality a konkurenceschopnosti české produkce. Německé produkční centrum v protektorátu, tedy Prag-Film náležející do koncernu Ufi, vnímalo právě z těchto důvodů české výroby jako silnou konkurenci.²⁴⁾ Filmařská obec, reprezentovaná ČMFÚ a Filmovým poradním sborem, kladla důraz na „kvalitu“. Je pravdou, že především do roku 1941 byla jak ve veřejném diskursu, tak v dramaturgickém a produkčním procesu nejsilněji akcentována výchovná, kulturní a národní hodnota filmu a hospodářské výsledky byly do jisté míry upozadovány. Vypjaté okamžiky počátku okupace rozjitřily dlouhodobě vnímanou (třebaže od poloviny 30. let částečně napravovanou) křivdu, kterou filmové kruhy pociťovaly ze strany státních úřadů díky jejich neochotě legislativně chránit a finančně podporovat filmovou produkci. Apel předsedy Ústředního sboru kinematografů Josefa Horčíčky při jednání FPS v květnu 1939 vyjadřoval široce sdílené pocity zodpovědnosti, která na kulturní produkci ležela:

Prof. Hořčíčka [sic!] pak ostře vytýkal, že bylo již mnoho — avšak marně debatováno o významu českého filmu po stránce národní, kulturní, propagační, hospodářské atd., věci, které dávno mohly být hotovy, ještě nejsou, z čehož resultuje velká škoda českému filmu /film. komora, kinozákon/ a nevidí jiné příčiny než v nepochopení úřadů — ač je to jejich národní a státní povinností —, jaký význam má film pro výchovu lidu, budou-li se dále dívat na biografisty, na výrobce a na film jako na výdělek jednotlivce, nikoliv jako na prostředek výchovný a kulturní, všechny snahy zájmových kruhů jsou marny; český film potřebujeme jako činitele, který by udržel český lid v národním vědomí, a pak je svatou povinností našich úřadů, aby se oň staraly...²⁵⁾

I při všem tomto vzednutí národně-obranné rétoriky ale filmoví producenti prosazovali látky, od kterých si slibovali také výrazné exportní úspěchy.

Následující kapitoly se snaží popsat a vysvětlit tento sice omezený, ale pro český film do té doby nevídaný exportní boom, formovaný souběžně ambicemi filmových producentů, postoji funkcionářů protektorátní státní správy a strategiemi nacistické filmové politiky. Můžeme tak z perspektivy národní produkce a jejích zájmů sledovat to, jak fungovala proklamovaná nacistická „Nová Evropa“ v oblasti filmové tvorby. Nejprve je nicméně nutné

24) E.W. Emo, který nastoupil v dubnu 1944 na místo produkčního šéfa Prag-Filmu, hlásil finančnímu specialistovi na filmový průmysl Maxi Winklerovi, že bude potřeba navýšit výrobní náklady, aby Prag-Film dohnal kvalitu české produkce, která také vyrábí stále nákladnější filmy. Srov. zápis rozhovoru Winklera a Ema, 19. dubna 1944. Bundesarchiv (BArch), R 109 I (Universum-Film), inv. č. 1712.

25) Zápis ze 179. řádné schůze FPS konané 2. května 1939, s. 4. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 22.

se podívat, jaký prostor a jakou funkci v tomto nadnárodním prostoru připsala filmové produkci vůbec, a té protektorátní zvláště, nacistická kulturní politika.

Dělba filmů pro „Novou Evropu“

O nové filmové programy je [...] s dostatek postaráno, a to nejenom v Říši, ale ve všech ostatních evropských zemích, kam dnes úspěšně proniká německý film, aby tu jednou pro vždy vytlačil vzpomínky na hollywoodské zboží seriové výroby, které také u nás tak dlouho ovládalo filmový trh. [...] Evropa může být pohodlně soběstačná. Heslo: Do evropských kin evropský film! Není dnes již pouhým projevem zbožného přání, ale skutečností, o kterou má zásluhu především Říše sama!²⁶⁾

Tato slova filmového novináře a pozdějšího významného filmového historika Jaroslava Brože z července 1942 nejsou ničím jiným než parafrází cílů Mezinárodní filmové komory (MFK), tedy organizace, která byla za účelem prosazování německých zájmů založena o rok dříve, 16. července 1941.²⁷⁾ V obdobném duchu referoval v dubnu 1942 o římských jednáních MFK český, ale dlouhodobě v Itálii působící filmový novinář Svatopluk Ježek, když reprodukoval hlavní body projevu Giuseppe Volpiho: cílem MFK má být dosažení totalitní disciplíny v rámci evropské kultury a co nejtěsnější spolupráce, která umožní na základě 35 tisíc kin a 3,5 miliónu návštěvníků ročně vybudovat autarkní evropskou kinematografii.²⁸⁾

Další aspekt tohoto projektu soběstačné filmové Evropy už ale veřejně propagován nebyl, totiž skutečnost, že za příslibem volného oběhu filmů a maximální efektivity evropského trhu se skrývala jednoznačná preference filmů říšských. Filmové produkci ostatních národů byla přikázána role lokálního idiomu, který má sehrát na trhu ostatních zemí jen okrajovou roli (coby doplněk k exportní části říšské produkce) a až na několik výjimek zcela zmizet z distribuční nabídky v Říši samotné.²⁹⁾ Jestliže v roce 1933, kdy se nacisté chopili moci, bylo do Německa dovezeno 92 filmů a o dva roky později dokonce 96, po vy-

26) J. B. [Jaroslav Brož], Říše zbrojí i ve filmu: Filmy pro doma i pro ostatní Evropu. *Kinorevue* 8, 1941–42, č. 38, s. 302.

27) Přesněji řečeno, byla k tomuto datu obnovena, protože první MFK vznikla v roce 1935 a existovala do roku 1939. Podrobněji k MFK srov. např. Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge – London: Harvard University Press 2016, s. 263–277. Obnovená MFK sdružovala filmový průmysl sedmnácti okupovaných nebo spojeneckých zemí. Jejím prezidentem byl sice italský průmyslník a zakladatel benátského festivalu hrabě Giuseppe Volpi di Misurata, nejmocnější postavou byl ale generální sekretář Karl Melzer, důstojník SS, který pracoval na filmovém oddělení říšského ministerstva propagandy. O tom, jakou roli měla MFK hrát v plánech říšské filmové politiky, svědčí zápis v deníku Josepha Goebbelse ze dne 13. března 1941: „Přezkoumání statutu Mezinárodní filmové komory. Dobře připraven. Celou věc musíme, i když se Italové čepýří, přetáhnout do Berlína. My jsme filmovou velmocí Evropy.“ Joseph Goebbels, *Deníky 1940–1942*, sv. 4. Praha: Naše vojsko 2010, s. 111.

28) Svatopluk Ježek, Zahájení prací Mezinárodní filmové komory v Římě, 9. dubna 1942. NFA, f. Českomoravské filmové ústředí 1940–1945 (dále ČMFÚ), k. 9, inv. č. 229.

29) Victoria de Grazia identifikovala jako inspiraci pro tuto strategii postup hollywoodských studií vůči kanadskému a jihoamerickému trhu. Srov. *Irresistible Empire. America's Advance through 20th-Century Europe*. Cambridge – London: Harvard University Press 2005, s. 330.

puknutí války se tento počet propadl na 18 v roce 1940, v následujících letech to pak bylo 14, 30, 23 a 13 snímků.³⁰⁾

Plán hegemonického postavení ve filmové produkci zapadal do představ německých ideologů o tom, jak by bylo možné „napravit“ Versailleský systém a globální řád, který byl ustaven po první světové válce a zajišťoval vůdčí roli USA, Francie a Anglie. Cesta k evropské dominanci Německa se zakládala na odporu k internacionalismu a důrazu na autonomii individuálních států, jejichž postavení v novém řádu by bylo dáno mocí, kterou mají k dispozici, a vůlí, kterou vládnou. Podle nacistického právníka Carla Schmitta je teze Společnosti národů o univerzálním právu pokrytctvím, zneužívaným ve prospěch zvláštních podmínek pro její obhájce, tedy především právě pro USA, Francii a Anglii. Svoji představu světového řádu budovalo Německo nikoli na principu univerzálních práv, ale na modelu hegemonie, jaký nabízí například kniha profesora mezinárodního práva Heinricha Triepela *Die Hegemonie* z roku 1938: vůdcovství jednoho nebo více států v Evropě má být jediný způsob, jak obnovit jednotu Evropy. Koncept hegemonie tak reflektuje nerovnostářskou strukturu nacistického nového řádu.³¹⁾

Je ale potřeba připomenout, že představy o novém řádu byly na straně nacistických ideologů značně nejasné a celý koncept nacistické „Nové Evropy“ byl formulován ve veřejném diskursu značně mlhavě, jak dosvědčuje poněkud příkré vyjádření říšského ministra lidové osvěty a propagandy Josepha Goebbelse před novináři: „Když se nás někdo zeptá, jak pojmáme novou Evropu, musíme odpovědět, že nevíme. Samozřejmě že máme nějaké nápady. Ale kdybychom je vyjádřili slovy, okamžitě by nám to vytvořilo nepřátele... Dnes mluvíme o *lebensraum*. Každý si to může interpretovat, jak chce. Až přijde vhodný čas, budeme vědět velmi dobře, co chceme.“³²⁾ Nový řád zůstával tedy poměrně vágním pojmem zahrnujícím politické, ekonomické, rasové, společenské a územní změny, které chtěli nacisté v Evropě zavádět.³³⁾ Tato nejasnost byla ale do značné míry taktická, Hitler se tím vyhýbal definování poválečného uspořádání, které by ho zavazovalo k nějakým ústupkům vůči jeho spojencům. Výjimku ve zbrzděném budování mezinárodních vztahů

30) Srov. Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste Verlag 1987, s. 814.

31) Mark Mazower, *Governing the World. The History of an Idea, 1815 to the Present*. London: Penguin Books 2012, s. 180–187. Dále srov. zejména Victoria de Grazia, *Irresistible Empire*, c. d., s. 319–335; De Grazia, *European cinema and the Idea of Europe, 1925–45*. In: Geoffrey Nowell-Smith – Steven Ricci (eds.), *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945–95*. London: BFI 1998, s. 19–33; Mark Mazower, *Hitlerova říše. Nacistická vláda v okupované Evropě*. Brno: Jota 2009.

32) Cit. in Mark Mazower, *Hitlerova říše*, s. 137. Podobnou vágností se pak nevyhnutelně vyznačovala i rekonstrukce konceptu „Nové Evropy“ v protektorátním periodickém tisku a propagačních brožurkách, srov. Pavel Večeřa, *Prefabrikovaná budoucnost. Konstrukce pojmu „Nová Evropa“ na stránkách protektorátního tisku*. In: Slavomír Magál – Dana Petranová – Martin Solík (eds.), *K problému komunikácie I. Aktuálne otázky mediálnej kultury. Komunikačný diskurz. Audiovizuálna kreativita*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2010, s. 457–475. Hlavní důraz byl kladen na hospodářský aspekt nového uspořádání, čemuž odpovídá i v úvodu citovaný text Jaroslava Brože: kromě implikování nízké kvality hollywoodských filmů jako důsledku „seriovosti“ se autor omezuje na zdůraznění produkční nezávislosti evropského trhu.

33) Srov. David Stephen Frey, *A Smashing Success? The Paradox of Hungarian Cultural Imperialism in Nazi New Order Europe, 1939–42*. *Journal of Contemporary History* 51, 2016, č. 3, s. 578; Benjamin G. Martin, „European Cinema for Europe!“ *The International Film Chamber, 1935–42*. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. London – New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 30.

a infrastruktury představovala oblast kultury, kde dostal Goebbels od roku 1941 volnou ruku pro formování základních obrysů „Nové Evropy“ v kulturní sféře — výsledkem bylo zakládání mezinárodních organizací, včetně MFK.³⁴⁾

Přestože tedy v oblasti filmové kultury dostala zelenou představa společného evropského trhu, na kterém by dominantní roli hrály německé filmy následované produkcí italskou, realizace takovýchto plánů výrazně zadržávala. V roce 1940 dosahovala produkce Německa a Itálie celkem 172 hraných filmů, zatímco hollywoodská studia jich natočila 479, tedy bezmála trojnásobek. V Itálii sice výroba celovečerních filmů vzrostla mezi lety 1940 a 1942 z 83 na 119, ale říšská produkce procházela výraznými výkyvy: v roce 1939 vyrobila říšská studia 111 hraných filmů, ale do roku 1942 se produktivita propadla (před opětovným růstem) na pouhou polovinu (57 filmů).³⁵⁾ A právě v tomto okamžiku produkční krize vyzýval generální tajemník MFK Karl Melzer k „řádné amortizaci“ nových i starších filmů a předseda sekce pro distribuci, dovoz a vývoz při MFK Günther Schwarz tvrdil, že na trhu je dostatek filmů v poměru k potřebě jednotlivých zemí, která se má pohybovat v rozmezí 110 až 200 snímků za rok.³⁶⁾ Stejným směrem, tedy k zintenzivnění exploatace menšího počtu filmů, směřoval také zákaz dvojprogramů, přijatý na mnichovském zasedání MFK, a řada dalších opatření: snižování počtu premiérových kin, regulace cen vstupného, povinná prodloužení filmu při dosažení určité výše tržby i pokyn spolupracovat s místním tiskem, aby negativní kritiky nepoškozovaly exploataci filmů. Tyto nástroje měly zajistit, že potřeba filmů pro evropský trh poklesne na přibližně 400 titulů ročně, přičemž členské země měly podle předpokladů komory produkovat nejméně 427 filmů za rok. Schwarz kalkuloval s tím, že v sezóně 1942/43 evropská studia natočí 475 filmů, čímž by Evropa dosáhla soběstačnosti.³⁷⁾ Zbýval ovšem úkol distribuovat jednotlivé filmy tomu správnému publiku: k tomu účelu Schwarz rozeslal dotazník, ve kterém měli účastníci zasedání MFK identifikovat žánry, které preferují jejich domácí publika, nebo to, jaké rozložení distribuční nabídky podle země původu by uvítali. Schwarz si uvědomoval, že samotná vysoká produktivita, pokud by byla dosažena pomocí neexportovatelných filmů, skutečnou samostatnost nezaručuje. Jestliže Melzer navrhoval výchovu publika, Schwarz viděl řešení ve výchově filmařů: počítal s opatřeními směřujícími ke standardizaci profesní úrovně a chtěl pomocí stipendií umožnit mladým talentům z malých národů studovat v Berlíně a Římě.³⁸⁾ Je tedy zřejmé, že plánovaná autarkie evropského trhu vycházela z předpokladu, že velkou část celé distribuční potřeby mají pokrývat německé filmy, které budou doplňovány italskou produkcí a v mnohem menší míře také lokální produkcí dalších zemí, distribučně omezenou na určitý region. Situaci poklesu

34) Srov. Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, s. 188–189.

35) Srov. Corey Ross, *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*. Oxford – New York: Oxford University Press 2008, s. 355.

36) Připomeňme pro srovnání, že v roce 1938 bylo v československých kinech uvedeno 318 celovečerních hraných filmů. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství 1938*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1939, s. 31.

37) Zpráva o zasedání Mezinárodní filmové komory v Římě 8. – 10. duben 1942. NFA, f. ČMFÚ, k. 9, inv. č. 229. Srov. také Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, s. 197.

38) Srov. Protokol ze zasedání sekce MFK pro půjčování, dovoz a vývoz filmů, 3. březen 1942. NFA, f. Prag-Film, k. 29, inv. č. 395; Christelle Georgette Le Faucheur, *Defining Nazi Film: The Film Press and the German Cinematic Project, 1933–1945*. Disertační práce. Austin: University of Texas, s. 358–359.

produkce říšských společností pak měla řešit strategie opakovaného uvádění stejných filmů, pouze podpořených silnější propagační mašinérií.

Současně si ale měl nový evropský film, tedy alespoň podle rétoriky MFK, zachovat silný národní charakter a reflektovat specifickou identitu země původu. V tomto duchu mluvil prezident Říšské filmové komory Carl Froelich v červenci 1941 k delegátům MFK, když varoval před snahou přizpůsobovat se internacionálnímu vkusu a tvrdil, že dobrý film je takový, který je svým charakterem *národní*.³⁹⁾ Tvrzení MFK, že členské státy produkují typicky národní filmy, zdánlivě podporovalo ohrožené kulturní tradice, ale především sloužilo Goebbelsovým cílům — učinit z Německa dominantní sílu evropského kontinentu. Cílem bylo plánované evropské filmové hospodářství centralizované pod německou kontrolou. U dovozu do říšských kin mělo poslední slovo Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy, kterého se Říšská filmové intendantce (Reichsfilmintendantz) dotazovala i na to, zda je možné pustit do distribuce film, který tato centrála pro dramaturgické a umělecké vedení považovala za bezproblémový.⁴⁰⁾

Ke zlepšení přístupu národních produkcí na německý trh nedošlo — namísto toho vznikla říšská společnost Transit Film, která centrálně řídila dovoz filmů a jejich rozdělení půjčovnám jak v Říši, tak na okupovaných územích.⁴¹⁾ Filmy pak mohly být svěřeny menším nezávislým půjčovnám, jakou byla i Märkische Filmgesellschaft, distribuující v Říši filmy z protektorátu. Říšský filmový tisk proklamoval, že úkolem společnosti Transit bude předcházení sporů mezi producenty a distributory, řešení problémů deviz a kontingentů a poskytování rad a doporučení půjčovnám ohledně filmů vhodných k distribuci.⁴²⁾ Jak ale bude patrné z vývoje vztahů Transitu a protektorátních filmových výroben, zejména Lucerna filmu a jejího ředitele Miloše Havla, cílem rozhodně nebyla spokojenost zahraničních producentů, ale centralizace, koordinace a v důsledku toho hospodářská a ideologická kontrola evropského filmového trhu.

Protektorátní film na vývoz

Jestliže přeostříme německou „globální“ perspektivu na protektorátní trh, uvidíme, že z většiny opatření, která se snažila říšská filmová politika prosadit pomocí MFK, nemuselo mít Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) těžkou hlavu: byla totiž už dříve buď explicitně přijata, nebo zvykově naplňována (např. prolongace programů). Také v nátlaku na filmovou kritiku, aby se vyhýbala negativním posudkům filmů, měla okupační filmová politika v protektorátních institucích a funkcionářích spíše spojení než odpůrce, alespoň pokud se jednalo o českou produkci. V září 1939 bylo zakázáno klasifikovat filmy podle jakékoli hodnotící stupnice (např. A, B, C) s odůvodněním, že by se jednalo o kritiku cen-

39) Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, s. 202.

40) Srov. korespondenci mezi intendantcí a ministerstvem, BArch, R 55 (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), inv. č. 665, R 109 II (Reichsfilmintendantz), inv. č. 13. Například filmy BARBORA HLAVSOVÁ a MINULOST JANY KOSINOVÉ byly doporučeny k přijetí s tím, že problematická místa bude možné upravit v dabingu nebo jejich vystřížením.

41) Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945*, s. 816.

42) Gründung der „Transit“. *Film-Kurier* 22, 1940, č. 269 (15. 11.).

zury prováděné filmovou zkušebnou⁴³⁾ (z čehož plyne, že opatření mělo zabránit negativnímu hodnocení, které by naznačovalo, že určitý — např. německý — film se ocitl v distribuci neoprávněně). Tento pokyn přišel od oddělení kulturněpolitických záležitostí Úřadu říšského protektora a v podstatě kopíroval opatření, které zavedl Goebbels v Německu už v roce 1936.⁴⁴⁾ Ale český film brali pod ochranu před negativní kritikou také čeští producenti, intelektuálové či někteří publicisté, i když ze zcela jiných důvodů. Tím prvním motivem byl převládající národně obranný étos, který bránil příliš ostrým odsudkům české produkce,⁴⁵⁾ druhým pak obchodní zájem filmových producentů, kteří se nerozpačkovali projednávat společný postup proti filmovým novinářům.⁴⁶⁾

Zcela jiný problém ale představovala přísná regulace exportu protektorátních filmů, ta byla totiž v ostrém rozporu se zájmy produkčních firem.⁴⁷⁾ Reprezentanti českého filmového průmyslu zpočátku předpokládali, že okupační správa dodrží sliby o kulturní autonomii protektorátu, a to nejen v objemu filmové produkce, ale také v možnostech jejího vývozu. V září 1939 ředitel Nationalfilmu Karel Feix psal optimisticky o „možnostech vývozu“ a vyzýval k založení exportního oddělení pro český film, které bude mít na starosti plánovitý export (a to i „na území Říše s osmdesáti miliony lidí“), zvýšení tržeb a v důsledku pak zvýšení kvality českého filmu.⁴⁸⁾ Systém státní podpory byl administrativně nastaven tak, aby nekladl nejmenší překážku vyvážení českých filmů, a to i za cenu toho, že se ministerstvo obchodu pro takový případ vzdávalo předběžné kontroly nad prodejem subvencovaných filmů.⁴⁹⁾ Ve skutečnosti došlo ale na dlouhou dobu naopak k zákazu exportu. Nepomohl ani pokus prezidenta Emila Háchy intervenovat u říšského protektora Konstantina von Neuratha pro jeho uvolnění⁵⁰⁾ a ministr lidové osvěty a propagandy Goebbels ještě na konci roku 1941 potvrdil říšskému protektorovi platnost tohoto zákazu.⁵¹⁾

43) *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 37 (15. 9.), s. 1.

44) Srov. Corey Ross, *Media and the Making of Modern Germany*, s. 269.

45) FPS instruoval tiskovou službu, aby byly filmové kritiky mírněny. Zápis o 215. řádné schůzi Filmového poradního sboru, konané dne 15. dubna 1940. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 23.

46) V roce 1943 si Miloš Havel stěžoval šéfovi Spojovacího úřadu říšského protektora při ČMFÚ Wilhelmu Söhnelovi na vyznění filmových kritik a dohodli se na tom, že by se měly filmové články a kritiky předkládat k cenzuře na ČMFÚ. K realizaci domluvy sice nedošlo, ale na konci roku 1944 v reakci na negativní kritiky filmu JARNÍ PÍSEŇ Havel nabízel, že bude požadovat její naplnění. Zápis o schůzi poradního sboru odborové skupiny Výroba filmů konané dne 8. prosince 1944. NFA, f. FPS, k. 5, inv. č. 27.

47) Nutno ovšem poznamenat, že z původních čtrnácti výrobců celovečerních hraných filmů v roce 1940 zbyli do roku 1943 už jen dva, Lucernafilm a Nationalfilm.

48) Karel Feix, Možnost vývozu. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 35 (1. 9.), s. 1.

49) Výrobce, který obdržel půjčku, byl povinen požádat o souhlas s prodejem filmu ministerstvo obchodu, ovšem s tím, že „v případě exportu není předchozího souhlasu zapotřebí, byl-li by průtahem export filmu ohrožen.“ Srov. Směrnice na podporu výroby českých celovečerních filmů (1941), §10, odst. 5. In: Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946, s. 15.

50) Srov. rozhovor Háchy s Neurathem, 17. prosince 1940, ve kterém si Hácha stěžoval, že „[o]tázka povolení exportu hodnotných českých filmů nebyla dosud s říšské strany rozhodnuta. Poněvadž jest ze zahraničí stálá poptávka po těchto filmech, bylo by posílením zdejšího devisového hospodářství, kdyby export byl co nejdříve povolen.“ In: Libuše Otáhalová – Milada Červinková, *Dokumenty z historie československé politiky 1939–1943*. Praha: Academia 1966, s. 591.

51) Srov. Protektorat Böhmen und Mähren. Nepodepsaná zpráva, přijato 22. 4. 1941. Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Nepodepsaná zpráva, přijato 2. 12. 1941. R 109 I/1615.

Souběžně s tímto blokováním vývozu došlo v průběhu prvních čtyř let protektorátu k velmi rychlému útlumu české produkce. Její objem se od otevření barrandovských ateliérů v roce 1933 po německou okupaci pohyboval mezi 31 filmy v roce 1936 a 49 filmů vyrobenými o rok později,⁵²⁾ ale mezi roky 1939 a 1942 poklesl na čtvrtinu.⁵³⁾ Přitom stanovisko Kulturní rady Národního souručenství v srpnu 1939 ještě bylo takové, že má být vyrobeno 50 českých filmů, a že za tím účelem je potřeba jednat s úřady o dostatečné podpoře.⁵⁴⁾ Jenže to, že v prvních měsících okupace nebyla produkce kvantitativně omezena, zdůvodňoval Glessgen směrem k vedení říšské kinematografie jako pouhý taktický tah, který má vyvolávat zdání kulturní autonomie protektorátu, a v prosinci 1939 už ohlašoval omezení produkce na maximálně 25–30 filmů ročně.⁵⁵⁾ Jaké byly už v tuto chvíli vyhlídky českého filmu, prozrazuje deníkový záznam Josepha Goebbelse z 21. prosince 1939: „Česká filmová produkce byla výrazně omezena. Češi se snaží ji používat jako národní zbraň. Tomu ihned učiním přítrž.“⁵⁶⁾ V dubnu 1940 oznámil říšský protektor zvláštnímu pověřenci pro filmové záležitosti Viktoru Martinovi, že plán pro produkční rok začínající 1. dubna 1940 by měl počítat s 20–25 českými filmy.⁵⁷⁾ 17. července 1942 byla podepsána dohoda mezi zástupcem říšského ministra lidové osvěty a propagandy, státním tajemníkem Leopoldem Guttererem, a říšským protektorem Karlem Hermannem Frankem — ta už hovoří o „plánovitém odbourání“ české filmové produkce, která má probíhat postupně „podle vývoje politických poměrů v protektorátu“.⁵⁸⁾

Stejná dohoda zmiňovala ještě jedno opatření, a to zákaz uvádění českých filmů na přehlídce Biennale v Benátkách.⁵⁹⁾ Přitom o tři roky dříve získal na tomto festivalu bronzovou medaili snímek TULÁK MACOUN a *Filmový kurýr* tehdy už dopředu referoval o očekávaném úspěchu TULÁKA MACOUNA a Vávrovy HUMORESKY. Tento optimismus se opíral o argument, který odpovídal rétorice říšské filmové politiky, ale nikoli jejím skutečným cílům, tedy že „mezinárodně nejspíše vítězí filmy, v nichž je zdůrazněn národní svéráz“.⁶⁰⁾ Realita vypadala jinak a ceny pro nejlepší zahraniční film si z Benátek počínaje rokem

52) K přehledu filmové produkce ve 30. letech srov. Gernot Heiss – Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let, s. 318.

53) Konkrétně z 41 filmů v roce 1939 na 11 filmů v roce 1942. Na přibližně této úrovni se pak udržel po další dva roky (1943: 10, 1944: 9). Srov. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*, s. 27.

54) Takto tlumočil stanovisko Kulturní rady na schůzi FPS její předseda Zdeněk Zástěra. Srov. zápis o 189. řádné schůzi Filmového poradního sboru, konané dne 17. srpna 1939. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 22.

55) Zpráva o jednání zástupce Říšské filmové komory Günthera Schwarze s vedoucím filmového referátu v oddělení kulturněpolitických záležitostí Hermannem Glessgenem. Filmherstellung im Protektorat. BAArch, R 109 I/1615.

56) *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923–1941, Band 7 — Juli 1939–März 1940*. München: K. G. Saur 1998, s. 240.

57) BAArch, R 109 I/1615, Regelung der tschechischen Filmproduktion. Zpráva z jednání Říšské filmové komory, 9. duben 1940. Když se o těchto limitech dozvěděl ředitel Nationalfilmů Karel Feix, domníval se, že je možné je zvrátit, popřípadě ignorovat. Na schůzi výrobní komise FPS navrhuje trvat na nejméně 35 filmech a výrobu dát volný průběh. Zápis ze schůze výrobní komise FPS, 9. duben 1940. F. Prag-Film, k. 33, inv. č. 432.

58) Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 110.

59) Tamtéž, s. 112.

60) h., K letošnímu Biennale. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 31 (4. 8.), s. 1.

1938 odnášely výhradně německé snímky.⁶¹⁾ Goebbelsův zákaz účasti protektorátního filmu, byť se reálně týkal pouze posledního válečného ročníku festivalu v roce 1942, dokládá, že protektorátní produkce nesměla dostat prostor na mezinárodním fóru „Nové Evropy“, třebaže se zřetelně zvyšovala její produkční kvalita.

Pro zhodnocení reálného ekonomického dopadu těchto protiexportních opatření na protektorátní výrobu je potřeba připomenout, že česká filmová produkce měla ve 30. letech malý vývozní potenciál a musela si vystačit s domácím trhem — tím méně byla tedy hospodářsky závislá na exportu na počátku protektorátu, tedy v okamžiku, kdy téměř kompletní domácí produkce byla zisková, k pokrytí výrobních nákladů došlo u většiny filmů během šesti měsíců od premiéry a oproti předválečným letům byly výnosy v roce 1940 trojnásobné. Například u diváckého hitu *TO BYL ČESKÝ MUZIKANT* po jedenácti měsících od premiéry výnosy překročily výrobní náklady o 3 130 000 Kč a i u filmů, které zpráva o distribučních výsledcích české produkce označuje za „velmi slabé“, tj. *PÍSEŇ LÁSKY* a *DCERUŠKA K POHLEDÁNÍ*, se předpokládalo dosažení zisku.⁶²⁾

Příznivé hospodářské výsledky byly jedním z faktorů (byť zdaleka ne jediným), díky kterým docházelo ke zvyšování produkčních nákladů.⁶³⁾ Jak mimořádný zájem publika, tak i role filmu jako nástroje obrany národní identity zvyšovaly tlak ze strany kulturní obce (v institucionalizované podobě ze strany FPS a Filmového studia) na kontrolu kvality jednotlivých fází vývoje filmu. Hned na prvním pookupační schůzi FPS, konané 23. března 1939, se předseda FPS a prezidiální šéf ministerstva obchodu Antonín Šenkýř odvolával na kvalitativní i kvantitativní rozvoj českého filmu a na jeho mezinárodní úspěchy a žádal filmové producenty, aby se „vyvarovali co možno výroby filmů zcela nezáživných, které se světovou konkurencí nesnesou srovnání“.⁶⁴⁾ Tyto vývozní ambice byly sice v některých ohledech v souladu se široce sdíleným požadavkem zvyšování kvality filmů a vymýcení braku,⁶⁵⁾ na druhou stranu ale mohly narážet na vyhocené chápání národně-obranného kulturního programu.⁶⁶⁾

61) K dějinám benátského festivalu v období fašistického režimu srov. Marla Stone, *The Last Film Festival: The Venice Biennale Goes to War*. In: Jacqueline Reich – Piero Garofalo (eds.), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922–1943*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, s. 293–314.

62) Zpráva pro ministerstvo obchodu (nedatováno a nesignováno, pravděpodobně zpráva vypracovaná pro Filmový poradní sbor na počátku r. 1941), s. 4. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 24.

63) Navyšování bylo způsobeno také razantním zvyšováním cen materiálu (např. dřeva na stavbu dekorací) a služeb. Od roku 1939 za pouhé čtyři roky průměrné náklady raketově vylétly z 800 000 Kč na 6 000 000 Kč. Srov. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*, s. 27.

64) Zápis ze 176. řádné schůze FPS, s. 1–2. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 22.

65) K roli protibrakové kampaně na protektorátní kinematografii srov. Pavel Skopal, *Užitečná detektivka. Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období*. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 5–22.

66) Zástupce ministerstva školství a národní osvěty ve Filmovém poradním sboru odmítal námět filmu *MASKOVANÁ MILENKA*, který byl adaptací předlohy Honoré de Balzaca, těmito argumenty: „V dnešní době ministerstvo školství musí posuzovat veškeru naši kulturní tvorbu /ať literaturu, hudbu, výtvarné umění a j./ ze základního hlediska především národního [...] Tento námět jest cizí našemu myšlení a po stránce kulturně-výchovné neodpovídá našim snahám kulturně-výchovným.“ O několik dnů později (pravděpodobně tentýž) zástupce ministerstva školství na schůzi výrobní komise FPS odmítavou argumentací mírní, ale trvá na tom, že takto nákladný projekt nemá být realizován v situaci, kdy export není možný. Oproti tomu producenti podporovali „exportní“ projekty jako výrobu pro budoucí časy, kdy vývoz bude opět

Transit Film GmbH, společnost pro kontrolu a regulaci

Úspěšnému vývozu protektorátní produkce stála v cestě mnohem závažnější překážka než autocenzura českých filmových či vládních funkcionářů, cílící na obranu české kultury před cizími vlivy — tou překážkou byla německá koncepce evropského trhu vůbec a německá představa o roli české kinematografie a filmové infrastruktury zvláště. Tiskový orgán okupační správy v protektorátu *Der neue Tag* brzy zchladil možné naděje filmových kruhů na vývoz do Říše: „Nechť si pražští výrobci bez sentimentality uvědomí, že Říše nemá zájem na diletantských kusech. I průměrný film musí mít svěží mysl i národně uvědomělou odpovědnost a aspoň řemeslné znalosti. Takovým filmům nic nebrání, aby byly promítány v Říši.“⁶⁷⁾ I při kritickém zaostření proti českému filmu tento text nicméně naznačoval jistou možnost, že řemeslně kvalitní a současně ideologicky přijatelná produkce najde na říšském trhu uplatnění. Jak už jsme vysvětlili výše, zpočátku to skutečně vypadalo, že intenzivní vývoz protektorátních filmů se stane součástí okupačních kulturněpolitických plánů. V roce 1939 vypracoval zmocněnec Úřadu říšského protektora Hermann Glessgen koncepci filmové politiky v protektorátu Čechy a Morava, podle níž „[n]ejdůležitějším úkolem je zhodnocení českého filmu ve vývozu, přičemž český film musí být pomocí kontroly vývozu prezentován jako německá přednost [...]“.⁶⁸⁾ Filmové kruhy byly v tomto ohledu zpočátku optimistické a Miloš Havel na zasedání FPS vyzýval k hledání finančních zdrojů pro „filmy lepší úrovně a filmy pokud možno s větší výpravou“, které „by měly naději na rozšíření exploatace jak v říši, tak v cizině; podle příslibů Němců nemá být dovoz českých filmů do Němce (do Sudet i do říše) omezen, budou-li to filmy lepší úrovně“.⁶⁹⁾ Tři snímky, které byly pro říšská kina přijaty — KROK DO TMY, NOČNÍ MOTÝL, MODRÝ ZÁVOJ⁷⁰⁾ — nijak zřetelně nesplňovaly podmínku „národně uvědomělé odpovědnosti“, kterou vyžadoval *Der neue Tag*. Tím více je patrné, že cesta do říšských kin nebyla podmíněna splněním tohoto kritéria, ale spíše tím, zda řemeslně kvalitní český snímek zaplňoval mezeru v nabídce říšských výroben: Goebbels například odmítl uvedení Fričova filmu KRISTIAN s tím, že je to „velmi pěkný film, ale jeho širší prodej nepřipadá v úvahu, protože v Německu je dostatek filmů tohoto typu“⁷¹⁾ — čímž mohl mít na mysli především úspěšné komedie s Heinzem Rühmannem. Z perspektivy protektorátních filmařů a producentů se musela kritéria výběru jevit jako zcela nepředvídatelná a byla zřejmě závislá na

uvolněn — Karel Feix uvažoval dokonce z perspektivy uplatnění na *poválečném* mezinárodním trhu. Srov. zápis z 216. řádné schůze Filmového poradního sboru, konané dne 27. 4. 1940. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 23; Stručný zápis schůze výrobní komise, 6. květen 1940. NFA, f. Spolek filmové studio, k. 1, inv. č. 27.

67) Cit. in Zdeněk Stábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*, sv. 4. Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 96–97.

68) Hermann Glessgen, *Filmová politika v Čechách a na Moravě*. Český překlad publikován in: Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát*, s. 509–511 (cit. s. 510).

69) Zápis ze 179. řádné schůze FPS konané 2. 5. 1939, s. 2–3. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 22.

70) Nasazeny do distribuce byly k datu 15. 1. 1943 (KROK DO TMY), 12. 3. 1943 (NOČNÍ MOTÝL) a 8. 9. 1944 (MODRÝ ZÁVOJ), uvádění NOČNÍHO MOTÝLA bylo zakázáno po 11 měsících a KROKU DO TMY po 23 měsících. K 31. květnu 1944 dosáhly v říšských kinech tržby 728 025 RM v případě KROKU DO TMY a 750 355 RM v případě NOČNÍHO MOTÝLA. Srov. zpráva o výsledcích společnosti Transit-Film G.m.b.H. za prosinec 1944, BArch, R 109 I/2561; Předběžná zpráva o výsledcích společnosti Transit-Film GmbH, Berlín, 31. 5. 1944, tamtéž; posudek soudního znalce J. R. Lexy o činnosti společnosti Transit-Film z 6. 2. 1952, R 109 I/4552.

71) Zpráva říšské filmové komory, 15. června 1940. R 109 I/1615.

představě tvůrců kulturní politiky o tom, kolik zahraničních filmů říšský trh potřebuje k doplnění německé produkce.

Mnohem větší prostor dostával protektorátní film při distribuci mimo Říši — a zde probíhala kontrola způsobem, jehož základní princip ve své koncepci z roku 1939 předjímal velmi přesně Hermann Glessgen. Jím vyžadovaný dohled nad tím, co z protektorátní produkce lze využít hospodářsky i propagačně, měl být zajištěn pomocí „[z]řízení exportní společnosti s výhradním právem, aby byl vývoz nežádoucích filmů jednoduše odmítnut majitelem monopolu a nebylo již potřeba úředního zákazu“⁷²⁾ — a právě k tomuto účelu byla zřízena v roce 1940 společnost Transit, která zprostředkovávala prodej zahraniční produkce do Říše (a v případě protektorátních filmů také do kterýchkoli dalších zemí). Díky tomu zodpovědnost za nepředvídatelná rozhodnutí, která přicházela z říšské filmové zkušebny či z Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy, dopadala na Transit coby převodovou páku, která umožňovala regulaci evropské distribuce.

Transit vznikl pod dohledem ministra lidové osvěty a propagandy Josepha Goebbelse a hlavního architekta sjednocování německého filmového průmyslu Maxe Winklera. Goebbels odsouhlasil 8. listopadu 1940 vznik centrální společnosti pro filmový dovoz, tedy Transitu, dopisem vedoucímu exportního oddělení (*Fachgruppe Filmaußenhandel*) Říšské filmové komory Güntheru Schwarzovi. Společnost Transit Deutsche Filmimportgesellschaft vznikla v listopadu 1940, od 30. března 1942 fungovala pod pozměněným názvem Transit-Film GmbH. V čele společnosti stál nejprve Kurt F. Hubert, od dubna 1942 Heinz Wiers a Robert Syring, v dubnu 1943 pak Wierse, který byl povolán do armády, nahradil Günther Schwarz. Společnost od jara 1942 zajišťovala dovoz potřebného počtu filmů do Říše, mimo dosah jejího faktického monopolu se ocitl pouze dovoz snímků francouzské společnosti Continental a filmů italských, které byly dováženy skrze společnosti Difu a Cefi. Nákup filmů zprostředkoval Transit přednostně firmám Deutschen Filmvertrieb GmbH (která měla přebírat do distribuce nejvýznamnější filmy) a Märkische Filmgesellschaft (ta měla na starosti zbytek nabídky) a až v případě jejich nezájmu je nabízel jiným půjčovnám.⁷³⁾ Základním předpokladem pro činnost Transitu na říšském území bylo pravidlo, že zahraniční filmy jsou nasazovány jen k doplnění programu kin a nesmějí v žádném případě omezovat říšskou produkci.⁷⁴⁾

72) Hermann Glessgen, *Filmová politika v Čechách a na Moravě*, s. 510. Takováto společnost, do jejíhož čela počítal Glessgen s Viktorem Martinem, měla ale vývoz také utlumovat a v důsledku vést ke snížení kvantity protektorátní produkce. *Filmová produkce v protektorátu*, BArch, R 109 I/1615, zpráva o jednání zástupce Říšské filmové komory Günthera Schwarze s vedoucím filmového referátu v oddělení kulturně-politických záležitostí Hermannem Glessgenem.

73) Srov. zprávu o revizi účetních knih a bilance za účetní rok 1942/43. BArch, R 109 I/2452; zpráva auditora o obchodní činnosti společnosti Transit, 6. února 1953. BArch, R109 I/4552.

74) Tamtéž, BArch, R109 I/4552. Říšský trh nebyl příliš otevřený dokonce ani produkci spojenecké Itálie, odkud bylo v roce 1942 dovezeno 21 hraných filmů, ale o rok později jen 8, srov. Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945*, s. 819. V tom pravděpodobně hrál významnou roli Goebbelsův postoj, který si například v únoru 1942 poznamenal do deníku: „[...] ověřuji italský Gigliho film TRAGÖDIE DER LIEBE (Drama lásky), který nedosahuje ani běžné umělecké úrovně, takže by ho chtěl člověk zakázat. Italové neprokazují nic nejen na poli válčení, ale také nic pozoruhodného v oblasti umění. Skoro by se mohlo říci, že fašismus zapůsobil na tvůrčí život italského národa jako nějaká sterilizace.“ Zápis z 6. 2. 1942. Joseph Goebbels, *Deníky 1940–1942*. Praha: Naše vojsko 2010, s. 245. Nejednalo se ovšem o film čistě italský, ale o italsko-německou koprodukcí v hlavní roli s Benjaminem Giglim, uváděnou v protektorátu pod názvem PÍSEŇ TOUHY.

V prosinci 1941 bylo dojednáno mezi prezidentem Říšské kulturní komory a zastupujícím říšským protektorem, tedy mezi Gobbelsem a Heydrichem, že české filmy se zatím do Německa nevrátí, ale až se tak stane, bude jejich prodej do jiných zemí probíhat přes Německo, tedy přes Transit.⁷⁵⁾ Když konečně na jaře 1942 došlo ke zrušení zákazu uvádění českých filmů mimo území protektorátu, realizovala se jejich distribuce na základě smlouvy Transitu s Lucernafilmem. Jednání vedl Miloš Havel, a to i jménem dalších českých výrobců (tj. v tu dobu kromě Lucernafilmu ještě Nationalfilmu, Lloydfilmu a Bromfilmu), a vyjednal podmínky, podle kterých Transit platil 15 000 RM za distribuční práva pro Evropu a odváděl 25% podíl z tržeb na území Říše.⁷⁶⁾ Jen několik měsíců po uvolnění vývozu zpráva ČMFÚ o stavu protektorátní produkce optimisticky odhaduje, že lze počítat s vývozem 20–25 českých filmů jen za rok 1942.⁷⁷⁾

Jak je patrné i ze způsobu, jakým probíhala jednání s Transitem, hlavním partnerem pro vyjednávání a aktérem s největším vlivem zůstával na straně protektorátní kinematografie šéf Lucernafilmu Miloš Havel, a to i po nuceném odprodeji Barrandova německé firmě Cautio Treuhand GmbH.⁷⁸⁾ Ještě v roce 1944 se Havel snažil využít svůj vliv a adresoval na Německé státní ministerstvo pro Čechy a Moravu stížnost na Transit, v níž se snažil vymanit z jeho diktátu a navrhol pro export protektorátních filmů založit společnost se sídlem v Praze. Odvolával se na rozmach českého filmu v posledních pěti letech a kritizoval Transit za to, že prosazováním svých ekonomických zájmů poškozují propagační potenciál českého filmu pro Říši. Nicméně to, co leželo Havlovi na srdci, nebyl propagační úspěch Říše, ale ekonomické výsledky Lucernafilmu: bez úspěchu si stěžoval na nízké tržby NOČNÍHO MOTÝLA a KROKU DO TMY v říšských kinech a navrhol pověřit péčí o tyto snímky jinou firmu, která se jim bude věnovat více.⁷⁹⁾ Podobně vyznívající dopis koncipoval někdy v průběhu roku 1944 také ministerskému radovi Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy, kde si stěžuje na Transit kvůli nesplněnému závazku odběru nejméně devíti filmů pro říšská kina. Namísto toho byly totiž podle první smlouvy (ze 4. srpna 1942) s Transitem převzaty jen dva filmy — a další dva, MASKOVANÁ MILENKA a DÍVKA V MODRÉM, byly sice dabovány do němčiny, ale jejich uvádění bylo posléze zakázáno.⁸⁰⁾ Ve

75) Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren, 2. 12. 1941. BArch, R 109 I/1615.

76) NFA, f. Lucernafilm, k. 17, inv. č. 101.

77) Další část textu uloženého v NFA ve fondu ČMFÚ, podle níž se protektorát má stát po Říši a Itálii jedním z největších vývozců v Evropě a pro rok 1943 se počítá s přibližně deseti filmy vhodnými pro vývoz, je přeškrtnutá — pokud za vynecháním této části textu stojí nejistota představitelů protektorátního filmu, zda bude takový objem vývozu pro hlavní architekty nové filmové Evropy přijatelný, pak byly tyto obavy zcela na místě. Srov. Zpráva a rozprava nad zásobou filmů pro Evropu v letech 1942 a 1943 na společném zasedání sekci filmové výroby a filmového dovozu a vývozu (zasedání MFK v Římě ve dnech 7. – 10. října 1942). NFA, f. ČMFÚ, sign. II/c, inv. č. 229.

78) K podrobnostem prodeje srov. Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2003, s. 39–56.

79) Dopis Miloše Havla na Státní ministerstvo pro Čechy a Moravu v Praze, 28. 3. 1944. NFA, f. Lucernafilm, k. 17, inv. č. 101.

80) Zřejmě proto, že Lída Baarová se v říšských kinech ani nadále nesměla objevit, a to v důsledku skandálu kolem poměru s Josephem Goebbelsem (jak jsme zmínili výše, DÍVKA V MODRÉM byla v německých kinech uvedena, ale až od září 1944). Ze stejného důvodu Baarová nehrála ve filmu NOČNÍ MOTÝL — Miloš Havel s ním totiž počítal právě pro uvedení v německých filmech. Srov. Stanislav Motl, *Lída Baarová a Joseph Goebbels*, s. 143 a 156.

druhé smlouvě ze 3. června 1943 sice Havel vyjednal lepší finanční podmínky (podíl na tržbách v Říši se zvýšil na 40 %), ale od jejího uzavření Transit žádný film pro distribuci v Říši nepřevzal.⁸¹⁾

Očekávání Miloše Havla, ale i mnoha dalších, že se protektorátním filmům doširoka otevře mohutný říšský trh, se tedy nenaplnila. Havlův Lucernafilm uvedl do německých kin jen dva snímky, KROK DO TMY a NOČNÍ MOTÝL (oba distribuovala půjčovna Märkische-Panorama-Schneider-Südost).⁸²⁾ Transit uzavíral s výrobcí smlouvy pod nátlakem a za nevýhodných podmínek, přesto ale neměl sám žádné ekonomické nebo ideologické důvody distribuci mařit — svědčí o tom například jeho snaha udržet v distribuci KROK DO TMY. Transit spíše fungoval jako nástroj k plnění cílů Říšské filmové komory a Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy a musel se často podřizovat rozhodnutím, která šla proti jeho ekonomickým zájmům. Například zmíněný zákaz distribuce filmů s Lídou Baarovou byl vynucován navzdory tomu, že oba snímky byly už na náklad Transitu dabované do němčiny a znamenaly tedy pro něj finanční ztrátu.⁸³⁾

Když budeme exportní výsledky protektorátních filmů hodnotit nikoli z perspektivy *možného* výsledku, jak to činil Miloš Havel, ale výsledku za daných podmínek *dosaženého*, a srovnáme jej s tržbami jiných národních produkcí, uvidíme, že si české snímky vedly velmi dobře. V říšských kinech pouze maďarský film K ŽITÍ ODSOUZEN dokázal překonat (s 825 534 RM) tržby NOČNÍHO MOTÝLA a KROKU DO TMY, tržby žádného dalšího snímku nepřesáhly 100 000 RM. Mimo území Říše bylo uvedeno nejméně 34 českých filmů, a to v období do května 1944 s těmito tržbami:⁸⁴⁾

NOČNÍ MOTÝL 151 607 RM
 MASKOVANÁ MILENKA 130 923 RM
 MODRÝ ZÁVOJ 114 703 RM
 KROK DO TMY 102 679 RM
 OHNIVÉ LÉTO 102 368 RM
 PALIČOVA DCERA 56 576 RM
 DÍVKA V MODRÉM 55 360 RM
 ADVOKÁT CHUDÝCH 54 301 RM
 PŘÍTELKYNĚ PANA MINISTRA 46 586 RM
 TURBINA 45 534 RM
 NEBE A DUDY 38 975 RM
 MUŽ Z NEZNÁMA 34 564 RM
 PRELUDIUM 34 339 RM
 HOTEL MODRÁ HVĚZDA 31 397 RM

81) Havel ministerskému radovi ministerstva lidové osvěty a propagandy Friesovi. NFA, f. Lucernafilm, k. 17, inv. č. 101.

82) Pokud budeme soudit na základě recenzí v časopise *Film-Kurier*, pak KROK DO TMY byl přijímán jako žánrová hříčka (srov. Felix Henseleit, Der Schrittins Dunkel. *Film-Kurier* 12. 8. 1943, s. 2) a NOČNÍ MOTÝL byl vtažen do známého recepčního horizontu připodobněním k produkci Wien-filmu, konkrétně filmu Williho Forsta MAŠKARÁDA (srov. Felix Henseleit, Noční motýl. *Film-Kurier* 7. 6. 1943, s. 2).

83) Srov. Bericht über Revision der Geschäftsbücher und der Bilanz für das Geschäftsjahr 1942/43. BArch, R 109 I/2452.

84) Předběžná zpráva o výsledcích společnosti Transit-Film GmbH, Berlín, 31. 5. 1944. BArch, R 109 I/2561.

MINULOST JANY KOSINOVÉ 26 513 RM
 GABRIELA 25 371 RM
 DRUHÁ SMĚNA 25 060 RM
 OKOUZLENÁ 19 152 RM
 PŘIJDU HNED 18 009 RM
 EVA TROPÍ HLOUPOSTI 17 574 RM
 KATAKOMBY 17 013 RM
 VALENTIN DOBROTIVÝ 13 831 RM
 PANENSTVÍ 11 835 RM
 ZLATÉ DNO 11 440 RM
 RYBA NA SUCHU 11 213 RM
 MUŽI NESTÁRNOU 9 939 RM
 KOUZELNÝ DŮM 8 043 RM
 BARON PRÁŠIL 7 939 RM
 RUKAVIČKA 7 531 RM
 VESELÁ BÍDA 6 114 RM
 VELKÁ PŘEHRADA 4 500 RM
 KRISTIAN 4 000 RM
 HUMORESKA 3 000 RM
 ROZTOMILÝ ČLOVĚK 2 269 RM

V řadě případů jde o částky velmi nízké, ale nevíme, jak dlouho a na jakém území byly pro jejich dosažení uváděny. Pro zhodnocení těchto výsledků je potřeba mít adekvátní měřítko, a to nám může zajistit srovnání s tržbami dvaceti filmů z Maďarska, Finska, Dánska, Slovenska, Rumunska, Španělska, Švédska a Norska: tak uvidíme, že si protektorátní produkce vedla u evropského publika nadmíru dobře. Na trzích mimo říšské území pouze maďarský snímek KRÁSNÁ MODELKA přesáhl stotisícovou hranici (106 264 RM).⁸⁵⁾ Průměrná tržba u těchto 34 českých filmů uvedených na zahraničních trzích dosáhla 36 713 RM, u 20 snímků z ostatních zemí to bylo jen 22 981 RM. Jedním z důvodů vysokého počtu českých filmů zakoupených Transitem bylo to, že obchod probíhal v říšských markách, nikoli ve valutové měně (její nedostatek omezoval možnosti nákupu filmů z jiných zemí),⁸⁶⁾ což ale nic nemění na skutečnosti, že se s českou produkcí poprvé seznámilo publikum téměř celé Evropy. Následující seznam filmů s uvedením země, do které byl prodán, není sice úplný (vzhledem k dostupným archivním materiálům převažují filmy společnosti Lucernafilm), ale i tak dávají poměrně dobrý obraz toho, v jakém rozsahu byly české filmy exportovány a o jaký typ produkce byl zájem:

NOČNÍ MOTÝL — Belgie, Bulharsko, Dánsko, Finsko, Holandsko, Chorvatsko, Itálie,
 Řecko, Srbsko

85) V obou exportně úspěšných maďarských filmech, tedy K ŽITÍ ODSOUZEN A KRÁSNÁ MODELKA, hrál „maďarský Clark Gable“ Pál Jávör (k exportním úspěchům maďarského filmu srov. text Davida Freye v tomto čísle *Illuminace*). Oba tyto snímky byly uvedeny také v protektorátních kinech.

86) Zpráva o revizi účetních knih a o bilanci účetního roku 1942/43. BArch, R 109 I/2452.

OHNIVÉ LÉTO — Belgie, Bulharsko, Dánsko, Finsko, Holandsko, Chorvatsko, Itálie, Rumunsko, Srbsko
 MASKOVANÁ MILENKA — Belgie, Bulharsko, Dánsko, Finsko, Holandsko, Itálie, Rumunsko, Řecko, Srbsko
 DÍVKA V MODRÉM — Belgie, Bulharsko, Finsko, Holandsko, Chorvatsko, Itálie, Řecko, Srbsko
 KROK DO TMY — Belgie, Bulharsko, Finsko, Holandsko, Chorvatsko, Řecko, Srbsko
 MUŽ Z NEZNÁMA — Bulharsko, Finsko, Holandsko, Chorvatsko, Řecko, Slovensko, Srbsko
 HOTEL MODRÁ HVĚZDA — Bulharsko, Chorvatsko, Řecko, Srbsko
 EVA TROPÍ HLOUPOSTI — Bulharsko, Holandsko, Chorvatsko
 NEBE A DUDY — Bulharsko, Chorvatsko, Srbsko
 PRELUDIUM — Bulharsko, Holandsko, Chorvatsko
 TANEČNICE — Chorvatsko, Norsko
 ADVOKÁT CHUDÝCH — Holandsko, Itálie
 PALIČOVA DCERA — Bulharsko, Holandsko
 VESELÁ BÍDA — Bulharsko, Finsko
 PŘÍTELKYNĚ PANA MINISTRA — Holandsko
 PANENSTVÍ — Itálie
 TURBINA — Itálie
 HUMORESKA — Bulharsko⁸⁷⁾

Jednoznačně nejúspěšnější výrobnou byl Lucernafilm, který se na celkovém počtu 34 exportovaných filmů podílel 19 snímků, zatímco Nationalfilm, Slavia, Elekta a Lloydfilm mají v tomto seznamu pouze po třech snímcích, po jednom ještě Brom, Ufa a AB. Lucernafilm navíc vyrobila pět ze šesti filmů, které se podařilo prodat do sedmi či více zemí. Z režisérů jasně dominují Frič (10 filmů) a Vávra (8). Komedie Vladimíra Slavínského, které měly zpravidla mnohem nižší náklady než výpravné filmy Vávrovy nebo Čápy, se sice dostaly do zahraničních kin v pěti případech, ale nemohly konkurovat univerzální přitažlivosti melodramat Otakara Vávry a Františka Čápa ani Fričovým dobrodružně laděným snímkům s kriminální zápletkou KROK DO TMY a MUŽ Z NEZNÁMA.⁸⁸⁾

87) Informace jsou kompilovány z těchto zdrojů: soupis filmů, který poslal Transit na Lucernafilm 8. 9. 1943 a který obsahuje data končícího monopolu pro jednotlivé země, srov. BArch, R 109 I/1794; Dopis Transitfilmu na českou výrobu Lloydfilm, 25. 6. 1942, BArch, R 109 I/1630; pro Holandsko dále z databáze Cinema Context, <http://www.cinemacontext.nl> a pro Belgii z databáze distribuční nabídky ve vybraných belgických městech v době německé okupace, kterou vytváří belgický filmový historik Roel Vande Winkel a kterému děkuji za zpřístupnění dat.

88) Například Čápyva TANEČNICE a Vávřův film ŠŤASTNOU CESTU stály 7 mil. Kč, resp. 9,5 mil. Kč, zatímco Slavínského veselohry NEBE A DUDY a MUŽI NESTÁRNOU „jen“ 1,9, resp. 3,4 mil. Kč. Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 188–192.

Závěr

Pohled na exportní plány české protektorátní produkce ukazuje, že hrály pro české filmové producenty a pro představitele protektorátních úřadů důležitou roli i v době, kdy vývoz vůbec možný nebyl. I tehdy totiž vstupovaly do rozhodování o projektech a jejich finanční podpoře, a to dvojnásobem: jednak z perspektivy zhodnocení vložené investice *budoucím* exportem, jednak z hlediska hodnotové opozice (a pro někoho více, pro někoho méně přijatelné alternativy) k produkci neexportní, tedy ryze „české“. Ve struktuře produkce aspirovaly totiž na nejnákladnější projekty dva typy filmů: buďto národní výpravné historické snímky, nebo potenciálně exportní filmy — jenže ty první se s cenzurním zákazem projektu *Noc na Karlštejně* ukázaly jako neprůchodné, takže explicitní alternativou se k Noci na Karlštejně stala MASKOVANÁ MILENKA.⁸⁹⁾ Z hlediska produkční logiky tak k sobě měly oba typy produkce velmi blízko, třebaže byly hodnotově zakotveny zcela odlišně.

Je to právě příklad nákladných, exportně orientovaných protektorátních filmů s vysokou produkční hodnotou, co umožňuje (a to lépe než snímky kulturně a produkčně lokální) porozumět principům filmové distribuce v „Nové Evropě“, jak je prosazovaly říšské orgány a instituce: „exportní“ protektorátní filmy totiž představovaly rovnocennou alternativu k německé zábavní produkci a do říšských kin byly pouštěny jen v situaci, kdy nepředstavovaly přímou konkurenci německé produkci — a navíc nesměly narazit na zákaz z tak nesystémových důvodů, jako bylo vyloučení Lídy Baarové z říšských kin. V usměrňování distribuce, vylučování nežádoucích snímků a ekonomickém vytěžování evropského „filmového prostoru“ sehrávala klíčovou roli společnost Transit (byť měla omezenou autonomii a byla především nástrojem pro prosazování kulturně-politických a hospodářských cílů Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy), která zásadně limitovala oběh protektorátní produkce v evropských (a především říšských) kinech. V rámci daných možností byly ale české filmy relativně úspěšné. V komparativní perspektivě se tak jeví jako snímky s významnou transkulturní přitažlivostí, jejichž význam ve filmové kultuře evropských zemí nebyl malý a jejichž úspěch mohl ovlivňovat renomé českého filmu i v poválečném období.

Vznik této studie byl podpořen Grantovou agenturou České republiky (Česká filmová kultura a německá okupace: procesy kulturního transferu; GA16-13375S).

Pavel Skopal je docent na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. V letech 2010–2012 působil na Filmové a televizní univerzitě Konrada Wolfa v Postupimi (v rámci výzkumného projektu podpořeného Humboldtovou nadací). Editorsky sám či se spoluautory připravil kolektivní monografie *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (s Larsem Karlem), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury* (s Lucíí Česálkovou),

89) Zápis z 216. řádné schůze Filmového poradního sboru, konané dne 27. 4. 1940. NFA, f. FPS, k. 4, inv. č. 23; Stručný zápis schůze výrobní komise, 9. duben 1940. NFA, f. Spolek filmové studio, k. 1, inv. č. 27; Stručný zápis schůze výrobní komise, 6. květen 1940, tamtéž.

Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960 nebo *Tři oříšky pro Popelku*. Vydal řadu časopiseckých studií (např. v *Historical Journal of Film, Radio and Television, Convergence, Studies in Eastern European Cinema*) a monografii porovnávající filmovou distribuci a recepci v Československu, Polsku a NDR (*Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*).

Citované filmy

...a život jde dál... / A život teče dalje (Carl Junghans – F. W. Kraemer – Václav Kubásek, 1935), *Advokát chudých* (Vladimír Slavínský, 1941), *Barbora Hlavsová* (Martin Frič, 1942), *Baron Prášil* (Martin Frič, 1940), *Dceruška k pohledání* (Václav Binovec, 1940), *Dívka v modrém* (Otakar Vávra, 1939), *Druhá směna* (Martin Frič, 1940), *Dvanáct křesel / Dwanaście krzeseł* (Martin Frič – Michał Waszyński, 1933), *Eva tropí hloupostí* (Martin Frič, 1939), *Gabriela* (Miroslav J. Krňanský, 1941), *Hej-Rup!* (Martin Frič, 1934), *Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941), *Humoreska* (Otakar Vávra, 1939), *Jánošík* (Martin Frič, 1935), *Jarní píseň* (Rudolf Hrušínský, 1944), *K žití odsouzen* (Élreitel-tékl; Endre Rodríguez, 1941), *Katakomby* (Martin Frič, 1940), *Kouzelný dům* (Otakar Vávra, 1939), *Krásná modelka* (Tõpartii látomás; László Kalmár, 1940), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Maškaráda* (Maskerade; Willi Forst, 1934), *Maskovaná milenka* (Otakar Vávra, 1940), *Minulost Jany Kosinové* (Jan Alfréd Holman, 1940), *Modrý závoj* (Jan Alfréd Holman, 1941), *Muž z neznáma* (Martin Frič, 1939), *Muži nestárnou* (Vladimír Slavínský, 1942), *Nebe a dudy* (Vladimír Slavínský, 1941), *Noční motýl* (František Čáp, 1941), *Ohnivě léto* (František Čáp, Václav Krška, 1939), *Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942), *Paličova dcera* (Vladimír Borský, 1941), *Panenství* (Otakar Vávra, 1937), *Píseň lásky* (Václav Binovec, 1940), *Píseň touhy* (Vertigine; Guido Brignone, 1941), *Preludium* (František Čáp, 1941), *Přijdu hned* (Otakar Vávra, 1942), *Přítelkyně pana ministra* (Vladimír Slavínský, 1940), *Roztomilý člověk* (Martin Frič, 1941), *Rukavička* (Jan Alfréd Holman, 1941), *Ryba na suchu* (Vladimír Slavínský, 1942), *Řeka* (Josef Rovenský, 1933), *Tanečnice* (František Čáp, 1943), *To byl český muzikant* (Vladimír Slavínský, 1940), *Tulák Macoun* (Ladislav Brom, 1939), *Turbína* (Otakar Vávra, 1941), *Valentin Dobrotivý* (Martin Frič, 1942), *Velká přehrada* (Jan Alfréd Holman, 1942), *Veselá bída* (Miroslav Cikán, 1939), *Volha v plamenech / Volga en flammes* (Viktor Turžanskij, 1934), *Zlaté dno* (Vladimír Slavínský, 1942).

SUMMARY

Tramps wandering the “New Europe”*The Reich's film politics and the export capacity of the Protectorate's cinema*

Pavel Skopal

In the second half of the 1930th Czech film industry increased its ambitions regarding the export of Czech films. The occupation changed the form of and conditions for the export, but it did not stop completely. On the contrary, the export was developing rather extensively even though it was controlled by the Reich through the company Transit Film. This company aimed at controlling the distribution channels of films in European cinemas and implement cultural-political goals of the Reich's Ministry of Propaganda. These goals included strict regulation of import of foreign films to Germany, and as a result, only three Czech films were introduced to the vast market: *KROK DO TMY*, *MODRÝ ZÁVOJ*, and by the end of the Protectorate era also *NOČNÍ MOTÝL*. Big production companies of the Protectorate era Lucernafilm and Nationalfilm did not expect this, and the owner of Lucernafilm Miloš Havel tried to use all his power to create the best possible conditions to sell Czech films abroad.

Havel did not succeed to make these changes concerning the Reich's market, yet owing mainly to his effort, the conditions for sales improved nevertheless. In the spring of 1942, the ban on the export of Protectorate films was lifted, and Havel reached an agreement with Transit regarding the conditions for Lucernafilm and other production companies. However, he did not manage to secure access to the Reich's market even after complaints addressed to the Reich's Ministry of Propaganda near the end of the war. Despite that, the hopes the Protectorate production companies had regarding the export of their films were not unfruitful. The films *NOČNÍ MOTÝL* and *KROK DO TMY* were successful on the Reich's market in comparison to other foreign productions. Most importantly, 34 films were exported to other European countries (most frequently *NOČNÍ MOTÝL*, *OHNIVÉ LÉTO*, and *MASKOVANÁ MILENKA* — each of them to 9 countries). The exported Protectorate films accomplished higher profits than the majority of other non-German production.

The research focused on the export plans and reality of Czech Protectorate production revealed two significant facts. Firstly, Czech film producers were thinking about film export even at times when it was utterly impossible. Even during that time, such considerations played a role in decisions regarding individual projects and their financial support in two ways: from the perspective of possible profits from investments generated after the war; and as an alternative to non-export, purely “Czech” films. Secondly, the relatively wide and successful distribution of Czech films to many European countries. Thus, Czech films, in comparison to other European non-German films proved to feature significant transcultural attractiveness, and their success was able to influence the position of Czech cinema in the post-war era.

keywords: Protectorate of Bohemia and Moravia, Second World War, Nazism, film production, film distribution, international relations

klíčová slova: protektorát Čechy a Morava, 2. světová válka, nacismus, filmová produkce, filmová distribuce, mezinárodní vztahy

Tereza Czesany Dvořáková

Říše, Evropa, protektorát a film

Prag-Film v kontextu krystalizace a realizace nacistické filmové expanze

Oblast okupační filmové politiky na území protektorátu Čechy a Morava patří k těm šťastnějším tématům, jež se staly v posledních dvou desetiletích středem zájmu hned pro několik filmových historiků z řad českých i zahraničních akademiků,¹⁾ a o společnosti Prag-Film byla vydána samostatná monografie.²⁾ Cílem této studie tedy není jen opakovat již publikované výsledky mnohdy víceletých výzkumných projektů, ale zaměřit se na zodpovězení několika dílčích výzkumných otázek, jež protektorátní film, respektive existenci společnosti Prag-Film na jednu stranu kontextualizují směrem do zahraničí a na stranu druhou náš pohled na téma prohlubují.

V první části studie se pokusíme zodpovědět otázku, jak vnímat postavení protektorátního filmu v kontextu evropské kulturní politiky třetí říše. V další části textu prohloubíme znalost o samotnou realizaci říšského filmového konceptu na našem území, a to s důrazem na otázky, jaké byly okolnosti vzniku a existence společnosti Prag-Film. Kupříkladu proč Němci společnost Prag-Film založili a jaké následky pro pražskou infrastrukturu to mělo? A jaké bylo její postavení vůči protektorátním a vůči říšským strukturám? Téma výrobní společnosti Prag-Film totiž může posloužit jako velmi dobrý, možná i klíčový příklad pro ilustraci, jakým způsobem fungoval vztah mezi složkou národního kulturního průmyslu v okupované části Evropy a třetí říší, a to na více úrovních — ekonomické, personální a samozřejmě kulturně-politické.

Říšský filmový koncept

Je obecně známo, že Hitlerův ministr lidové osvěty a propagandy Joseph Goebbels po převzetí moci v roce 1933 zaměřil svůj zájem na efektivní kontrolu všech složek minister-

1) Jmenujme alespoň Petra Bednaříka, Ivana Klimeše, autorku této studie Terezu Czesany Dvořákovou a v poslední době též Pavla Skopala, ze zahraničních historiků pak především Tima Fautha, Volkera Mohna nebo Kevina Johnsona.

2) Tereza Dvořáková – Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. München: edition text + kritik 2008.

stvem dozorované kultury — tj. na tisk a rozhlas, literaturu, výtvarné umění, film, divadlo a hudbu. Tisk a rozhlas hrály logicky jako hlavní nástroj propagandy klíčové postavení a k jejich centralizaci, resp. zavedení funkčních nástrojů kontroly došlo z velké míry již mezi březnem a červencem 1933.³⁾ Také film měl specifické postavení a důvodů k tomu bylo více. Stál na pomezí masového média, zábavy a kultury, navíc v této době dosahoval obrovské popularity. Oba tyto aspekty předurčovaly kinematografii k tomu, aby fungovala jako příklad tzv. „lidového“ umění⁴⁾ a jako nástroj ovlivňování názorů a postojů lidí.⁵⁾ Není proto překvapivé, že oblast filmu se stala brzy po vzniku úřadu jednou z nejdůležitějších agend Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy.

V průběhu let 1933–1942 došlo v Německu k zásadní strukturální i obsahové proměně celého filmového odvětví.⁶⁾ Pro naši potřebu shrňme jen ty nejdůležitější a nejprůzračnější kroky. Proces zahájily zásahy do svazových struktur a vznik Říšské filmové komory (Reichsfilmkammer),⁷⁾ jež plnila funkci personální kontroly⁸⁾ a také normativní a koordinační, protože měla pravomoc vydávat závazná nařízení. V únoru 1934 vstoupil v platnost nový zákon o filmu (Reichsfilmbgesetz), který posvětil vznik předběžné cenzury na úrovni scénářů⁹⁾ a posílil celkovou centralizaci cenzurních úřadů (Zentrale Filmprüfstelle). V tomtéž roce se povinnou součástí filmových představení v třetí říši staly tzv. krátké kulturní filmy, které vedle proklamovaných kulturních témat nesly často silně propagandistický obsah. V roce 1936 byla oficiálně zrušena filmová kritika a nahrazena neutrálním žánrem tzv. filmových pozorování (Filmbeobachtungen).¹⁰⁾ A v roce 1938 se povinnou součástí filmové projekce stalo vedle kulturního filmu také filmové zpravodajství a byl

3) Mimo jiné in: Wolfgang Becker, *Film und Herrschaft*. Berlin: Volker Spiess 1973, s. 135–137.

4) S pojmem lidového, resp. národního (z německého slova Volk) umění pracoval Joseph Goebbels velmi často ve svých projevech a teoretických textech. Srov. Joseph Goebbels, Sedm filmových tezí. *Illuminace* 6, 1994, č. 3, s. 81–82; Joseph Goebbels, Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory. Tamtéž, s. 83–92.

5) Filmový průmysl v Německu byl ve srovnání s dalšími odvětvími kultury nepřehlédnutelný také co do velikosti i finančních obrátů. Svou roli nepochybně sehrálo i to, že Goebbels stejně jako Hitler byli velkými filmovými fanoušky. V úvahách o dalším vývoji německého filmu nesmíme zapomínat ani na fakt, že v první polovině 30. let prožíval obor podobně jako většina dalších evropských národních kinematografií období silné nestability způsobené nástupem zvuku a následnými výkyvy v oblasti výroby, distribuce a mezinárodního obchodu. Podrobněji o vývoji německého filmového průmyslu v první polovině 30. let např. in: Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Gestalten seit 1895*. Hamburg: Rowohlt 2004, s. 98nn.

6) V následujícím přehledu strukturálních změn německého filmového průmyslu vycházím vedle vlastního archivního výzkumu především z následujících publikací: W. Becker, *Film und Herrschaft*; Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Volker Spiess 1975; Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste Verlag 1987; David Welch – Roel Vande Winkel, Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933–1945. In: David Welch – Roel Vande Winkel (eds.): *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan 2007.

7) Říšská filmová komora vznikla v červenci 1933, tedy dokonce o několik měsíců dříve než její budoucí zastřešující orgán Říšská kulturní komora (Reichskulturkammer).

8) Kdo nebyl členem, nemohl ve filmu pracovat, což vedle pracovníků židovského původu vyčlenilo také vybrané politicky nespolehlivé osoby.

9) Funkce říšského filmového dramaturga (Reichsfilmdramaturg) byla v roce 1942 nahrazena kanceláří Říšské filmové intendantury (Reichsfilmintendantz). Viz dále.

10) V praxi se časopisecké texty o filmech zaměřovaly většinou na popis kontextu vzniku díla a samotný obsah, kladně hodnoceny pak často byly konkrétní složky filmu, jako herecké výkony apod. Filmová pozorování neobsahovala negativní hodnocení filmů.

ohlášen vznik Říšské filmové akademie (Reichsfilmakademie, někdy též Deutsche Filmakademie). Zjevným cílem manažerů třetí říše bylo posílení národní filmové produkce. Ještě v roce 1933 byla založena specializovaná Říšská filmová banka (Filmkreditbank), která snižovala riziko výrobců filmu a stala se podpůrným nástrojem kontroly filmových projektů již ve stádiu příprav.

V polovině 30. let krystalizoval v hlavě Goebbelsova ekonomicko-organizačního experta Maxe Winklera a jeho právně-ekonomického týmu ambiciózní plán ekonomického převzetí nejvýznamnějších složek německého filmového průmyslu, který by mimo jiné napomohl rentabilitě odvětví. Během let 1937–39 byly prostřednictvím státem vlastněné společnosti Cautio Treuhand G.m.b.H., která byla úzce organizačně i finančně navázána na Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy, skoupeny nebo fakticky obchodně kontrolovány většinové podíly ve čtyřech největších německých produkčních společnostech Ufa, Bavaria, Tobis a Terra. Paralelně byl zabavován a do systému státního filmového majetku převáděn majetek židovských společností, emigrantů, politických nepřátel a některých spolků, především kin a distribučních společností. Následovalo skupování a anexe vybraných filmových provozů na okupovaných územích Evropy. Vítězné tažení Evropou mimo jiné velmi posílilo ekonomický potenciál evropskoněmeckého filmu, protože výrazně vzrostla jeho odbytiště.¹¹⁾ A jak uvidíme dále, také filmová společnost Prag-Film počátkem 40. let vznikla jako důsledek Winklerova konceptu silného evropsky-německého filmového průmyslu, stala se jeho integrální součástí a zaujala specifické postavení na pomezí říšské a protektorátní kulturní politiky v Čechách a na Moravě.

Říšský film na cestě do Evropy

Dalším důležitým klíčem pro pochopení německé filmové politiky na území protektorátu jsou důvody a způsoby, proč a jak vstupovali nacisté do mezinárodního kulturního prostoru. Jde o komplexní a rozsáhlé téma, na které se v posledních letech zaměřil především americký historik Benjamin G. Martin. Tento autor poukazuje na to, že první vlna mezinárodních aktivit německých nacistů spadala do poloviny 30. let, kdy režim navenek prezentoval třetí říši jako mladý, moderní a úspěšný stát, který je připraven být organizátorem a koordinátorem významných mezinárodních aktivit.¹²⁾ Pro film bylo v této fázi nicméně

11) David Welch a Roel Vande Winkel upozorňují na fakt, že až do roku 1939 výrazně klesal zájem zahraničních trhů o nákup německých filmů. D. Welch – R. Vande Winkel, *Cinema and the Swastika*, s. 15.

12) Historicky neznámější událostí tohoto období je konání XI. letních olympijských her v srpnu 1936 v Berlíně. Ovšem také v kulturní oblasti nalezneme obdobné aktivity třetí říše, jako byla mezinárodní kulturní setkávání a projekty oborové spolupráce. Pro tyto aktivity nacisté pragmaticky využili především existující italskou strukturu mezinárodních festivalů. V roce 1934 je v Benátkách pod silným německým vlivem založena Stálá rada pro mezinárodní spolupráci hudebních skladatelů (Ständiger Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten), kterou můžeme vnímat jako první vlašťovku na poli dlouhodobé, systematické, nacisty kontrolované oborové spolupráce v kultuře. Srov. Anne C. Shreffler, *The International Society for Contemporary Music and its Political Context* (Prague 1935). In: Jessica C. E. Gienow-Hecht (ed.), *Music and International History in the Twentieth Century*. New York – Oxford: Berghahn Books 2015. V roce 1930 bylo italským státem reorganizováno slavné La Biennale di Venezia a vedle něj byl ve stejném městě a roce založen Mezinárodní festival soudobé hudby (Festival Internazionale di Musica Contemporanea), o dva

klíčové konání Mezinárodního filmového kongresu v Berlíně na přelomu dubna a května 1935. Tato velikost do té doby nevidaná akce¹³⁾ hostila celkem asi 3 000 delegátů z údajně 25 zemí celého světa¹⁴⁾ včetně 350 novinářů. Mezinárodní filmový kongres byl koncipován tak, aby zapůsobil co nejvelkolepěji a byl mezi účastníky, ale i v říšských médiích prezentován jako událost hlavního významu. Kongres splnil svůj účel, protože vzbudil obrovský zájem. Německá kinematografie byla na mezinárodním odborném poli představena jako moderní a fungující odvětví, jež je bohatě podporováno kulturně vyspělým státem, a také státní garance zaručuje do té doby nevidaný rozvoj i v dříve opomíjených oblastech včetně mezinárodních filmových vztahů.¹⁵⁾ Šlo ovšem ale zatím jen o ojedinělý pokus tohoto rozsahu, na který nebylo se stejnou energií v průběhu dalších let navázáno.¹⁶⁾

Druhá vlna mezinárodních aktivit Říše v oblasti kultury — která nás v souvislostech s protektorátním filmem a společností Prag-Film zajímá více — nastala až v letech 1941–1942. Propaganda třetí říše již nepotřebovala oslnit zahraničí a přesvědčit ho o smysluplnosti svého směřování. Cílem bylo posílení faktické výkonné moci Němců a případně vytvoření protiváhy k existujícím zahraničním centrům kulturního vlivu, jímž byl v případě filmu především Hollywood.¹⁷⁾ Benjamin G. Martin inspirativně zasazuje tyto dříve spíše jednotlivě vnímané aktivity do širších souvislostí vize „nového uspořádání

roky později pak Mezinárodní přehlídka filmů (Esposizione internazionale d'arte cinematografica) a v roce 1934 pak Mezinárodní divadelní festival (Festival Internazionale del Teatro di Prosa). Srov. mj. La Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia. From the Beginnings until the Second World War 1893–1945. Dostupné online: <<http://www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war>>, [cit. 25. 7. 2018].

- 13) Z předchozích mezinárodních oborových setkání je neznámější první Mezinárodní filmový kongres, který se konal v Paříži v říjnu 1926 a účastnilo se ho údajně asi 600 osob. Aktivní byla již před konáním berlínského kongresu také Mezinárodní komora pro kulturní film. Mezinárodní kongres kinematografie v Paříži. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 1926, č. 10 (10. 10.), s. 6–7, 10; -a, [Třetí mezinárodní konference kulturního filmu...]. *Filmový kurýř* 1932, č. 9 (26. 2.), s. 5.
- 14) Benjamin G. Martin poukazuje na podstatný fakt, že kongresu se neúčastnili zástupci z USA. B. G. Martin, „*European Cinema for Europe!*“, s. 28.
- 15) Hlavní jednání se odehrávala v sídle Říšského sněmu, jednání byla vedena ve třech jazycích se zatím neobvyklým simultánním tlumočením. Během slavnostního zahájení byly mj. čteny zdravice Louise Lumiéra, Adolfa Hitlera nebo Josepha Goebbelse. Oslava německé kinematografie pokračovala masovými exkurzemi do ateliéru Ufy v Babelsbergu a Říšského filmového archivu, výstavou nejmodernější německé filmové techniky, setkáním s německými hvězdami nebo projekcemi významných německých filmů. Účastníci kongresu zasedli ve 12 sekcích dle jednotlivých oborů filmového průmyslu. Q. E. Kujal, Mezinárodní kongres v Berlíně. *Český filmový zpravodaj* 15, 1935, č. 15 (11. 5.), s. 1–5.
- 16) K intenzivní mezinárodní spolupráci ve zmíněných nových organizacích většinou nedošlo, případně existovaly jen omezenou dobu. Aktivity Mezinárodního filmového kongresu byly proklamativně transformovány do činnosti Mezinárodní filmové komory (Internationale Filmkammer). Instituce byla formálně založena se sídlem v Paříži na podzim roku 1935, svou aktivitu však omezila na několik oborových setkání, konaných především v letech 1936–1937. A i další kongres konaný v Paříži v létě roku 1937 se pravděpodobně omezil jen na schválení dílčích dohod. Srov. Mezinárodní spolupráce. *Český filmový zpravodaj* 16, 1936, č. 32 (28. 8.), s. 1; S. Ježek, Kam spěje filmový festival. *Film* 17, 1936, č. 16 (28. 8.), s. 1–2. Mezinárodní filmová komora sděluje! *Filmový kurýř* 1937, č. 34 (20. 8.), s. 2.
- 17) Jednalo se například o aktivity v oblasti literatury. V rámci Výmarských setkání básníků bylo z iniciativy Josepha Goebbelse v roce 1941 založeno Evropské sdružení spisovatelů (Europäische Schriftsteller-Vereinigung), které mělo fungovat jako protiváha PEN klubu. Srov. B. G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order*; Frank-Rutger Hausmann, Kollaborierende Intellektuelle in Weimar — Die „Europäische Schriftsteller-Vereinigung“ als „Anti-P.E.N.-Club“. In: Hellmut Th. Seemann (ed.), *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*. Göttingen: Wallstein-Verlag 2008, s. 399–422.

Evropy“ (Neuordnung Europas), se kterou nacisté přicházejí právě na počátku 40. let a která má vést k rozsáhlým politicko-hospodářským změnám na obsazených územích Evropy s primárním cílem posílení vedoucí role Německa a sekundárními cíli racionalizace a zlepšení koordinace procesů kontroly a nadvlády.¹⁸⁾

V lednu 1942 došlo ke vzniku koncernu UFI¹⁹⁾ — zastřešujícího a koordinačního subjektu filmového průmyslu kontrolovaného třetí říší. Jednotlivé filmové společnosti řízené státem byly od této chvíle plně koordinovány a jasně organizovány. V rámci UFI došlo k posílení některých centralizovaných oblastí (distribuce, obchod s filmy, filmové zpravodajství aj.). Završena byla také vertikální integrace studiového typu. Tento krok se zdánlivě týkal pouze vnitřního uspořádání říšského filmu. Ve skutečnosti ale završil a potvrdil rozsáhlou průmyslovou expanzi německého filmového průmyslu směrem do mnoha míst Evropy. Winklerova idea ekonomicky silného státního filmu — podpořena úspěšnou expanzivní politikou nacistů, kteří okupovali nebo úzce spolupracovali již skoro s celou Evropou — se ukázala být účinná. Říšská kinematografie začala během několika obchodních let hospodářsky vzkvétat.²⁰⁾

Součástí UFI se staly také společnosti a další filmové provozy, které sídlily na obsazených územích Evropy. Za účelem využití filmové výbavy na obsazených územích pro říšskou filmovou výrobu totiž nacisté postupovali v zásadě dvěma metodami. První z nich spočívala v zakládání nových filmových společností, které zabezpečovaly chod ateliérů, vyráběly vlastní filmy a většinou se plně integrovaly do struktur říšského filmu. Druhý způsob byl organizačně jednodušší — nacisté prostě zabrali místní ateliéry a obchodními smlouvami nebo přímým organizačním podřízením je integrovali do existujících kontrolovaných struktur. Místní existující filmovou infrastrukturu tak pro potřeby říšského filmu využívali bez potřeby rozsáhlých institucionálních transformací. První způsob byl uplatněn například na území Rakouska, v protektorátu Čechy a Morava a částečně ve Francii, druhý pak mimo jiné na okupovaných územích Polska a bývalého Sovětského svazu.

O rakouský filmový průmysl jevila třetí říše zájem již dlouho před anexí. K přímému ekonomickému propojení rakouského filmu došlo již v roce 1937, kdy německá strana v rámci sanace koncernu Tobis nabyla část akcií klíčové rakouské společnosti Tobis-Sascha Filmindustrie, jež disponovala dvěma ateliérovými komplexy ve Vídni. Druhou část arizovaných akcií odkoupilo Cautio po anšlusu v říjnu 1938. V prosinci 1938 byla společnost transformována na Wien-Film, jehož majoritním majitelem bylo Cautio Treuhand. Wien-Film měl za úkol vyrábět hrané, krátké a kulturní filmy a zabezpečovat chod laboratoří. Distribuce byla přenechána říšským společenstvem. Ve Wien-Filmu došlo ve váleč-

18) Nové uspořádání evropské kultury bylo připravováno přímo na půdě Říšského ministerstva lidové osvěty a ve filmu se projevilo mj. obnovením, resp. výrazným rozšířením činnosti Mezinárodní filmové komory především v letech 1941–1942, a zaměřilo se na budování uzavřeného, jednotného a silného filmového trhu nové Evropy, jenž by se úspěšně bránil nežádoucím cizím (tj. především hollywoodským) vlivům. V praxi však integrační kroky vedly především ke zvýhodnění Německa, a to i vůči členským evropským filmovým trhům. B. G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order*, s. 1–11.

19) UFI je zkratka slovního spojení Ufa-Film. V sekundární literatuře dochází k poměrně časté záměně za tradiční výrobní společnost Ufa (zkratka Universum-Filmu), která byla založena již v roce 1917 a stala se součástí, nikoliv předchůdcem koncernu UFI.

20) Pro zdroje viz pozn. č. 7.

ných letech na rozsáhlé investice do stavebních úprav a modernizace ateliérů a laboratoří.²¹⁾

Odlíšný postup byl zvolen na okupovaných územích západní Evropy, především pak ve Francii. Země disponovala vysoce rozvinutým filmovým průmyslem a tamější ateliérová výroba byla příliš nákladná na to, aby Berlín uvažoval o přímém využití pro produkci německých filmů. Francouzská kinematografie tedy primárně plnila propagandistické cíle. Jejich prostředníkem se stala společnost Continental Films založená v říjnu 1940. Tato společnost měla za úkol naplňovat německé filmové zájmy kromě Francie také v Belgii²²⁾ a Nizozemsku. Zvláštností Continental Films bylo mimo jiné to, že oficiálně nepatřil ke koncernu UFI a dokonce ani Cautiu. Max Winkler se rozhodl založení a chod firmy financovat nikoliv přímo z říšského státního rozpočtu, ale ze zisků říšských filmových společností, a to utajeně prostřednictvím bývalého šéfa produkce Terra-Filmu Alfreda Grevena.²³⁾ Propagandistická role společnosti spočívala mimo jiné v systematickém angažování významných osobností francouzského filmu s cílem vědomého posílení legitimacy spolupráce s okupanty.²⁴⁾

Mezi filmové provozy, které nebyly samostatně organizovány v rámci UFI, ale byly využity k natáčení německých filmů, patřily dva holandské ateliéry Cinetone-Studio Amsterdam a filmové ateliéry Haag (spadající ale pod Continental Films).²⁵⁾ Nikoliv nepodstatně ale Němci využívali také ateliéry spřízněných a satelitních států: římský studiový gigant Cinecittà nebo třeba budapeštský Hunnia-Atelier.²⁶⁾ Max Winkler ale dokázal pro potřeby německého filmu využít i infrastrukturu na obsazených územích Polska a Sovětského svazu, kde panoval nesrovnatelně větší útlak a kde byla většina filmové výroby pozastavena. Film- und Propagandamittel-Vertriebsgesellschaft Krakau (FIP), Zentralfilm-Gesellschaft Ost (ZFO) a jeho dceřiné společnosti, řížský Ostland Filmgesellschaft a kyjevský Ukraine Filmgesellschaft, koordinovaly místní distribuci, využívaly místní laboratoře pro výrobu jazykových verzí německých filmů a přepis na úzký „frontový“ formát a v neposlední řadě samy produkovaly krátké propagandistické filmy.²⁷⁾

21) Robert von Dassanowsky, *Between Resistance and Collaboration: Austrian Cinema and Nazism Before and During the Annexation, 1933–1945*. In: D. Welch – R. Vande Winkel, *Cinema and the Swastika*, s. 58–71; W. Becker, *Film und Herrschaft*. Berlin 1973, s. 183–186. Pro informace o německém vlivu na rakouský film do roku 1938 více viz Armin Loacker, *Anschluss im 3/4-Takt: Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938*. Trier: WTV 1999.

22) Podrobněji o situaci v Belgii viz Roel Vande Winkel, *German influence on Belgian Cinema, 1933–1945: From Low-profile Presence to Downright Colonisation*. In: D. Welch – R. Vande Winkel, *Cinema and the Swastika*, s. 72–84.

23) W. Becker, *Film und Herrschaft*, s. 192–194. Srov. Christine Leteux, *Continental Films. Cinéma français sous contrôle allemand*. Grandvilliers: la tour verte 2017.

24) K nejnámějším a nejdiskutovanějším případům patřila herečka Danielle Darrieuxová nebo začínající režisér Henri-Georges Clouzot, který ovšem v Continental Films natočil mimo jiné i film HAVRAN (1943), který můžeme snadno interpretovat jako politicky subversivní kritiku režimu ve Vichy.

25) Srov. Ingo Schiweck: „[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche“. *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster: Waxmann 2002.

26) Podrobněji o situaci v Maďarsku mj. David S. Frey, *Competitor or Compatriot? Hungarian Film in the Shadow of the Swastika, 1933–1944*. In: D. Welch – R. Vande Winkel, *Cinema and the Swastika*, s. 159–171.

27) W. Becker, *Film und Herrschaft*, s. 190–192; Tereza Dvořáková, *Prag-Film*, s. 37–38.

Způsob realizace říšských filmových zájmů v jednotlivých zemích byl sice rozdílný a plně se podřizoval konkrétním politikám uplatňovaným vůči různým národům a jejich kulturám, tak jak byly dlouhodobě definovány vedením třetí říše,²⁸⁾ zároveň ale naplňoval společný, konzistentní cíl, jímž byla systematická expanze říšské filmové kultury a posílení říšské filmové výroby. Zabavená infrastruktura byla finančně zhodnocována a často za využití německých zdrojů dále rozšiřována. Nastolená filmová politika na obsazených územích pomohla plánovitému množstevnímu rozvoji německého filmu, ale také zajistila kontrolu nad místním filmovým děním, zhodnocovala distribuční potenciál místních trhů pro potřeby německého filmu a dokázala případně využít svou činnost k propagandistickým cílům, například skrze zapojování místních filmových celebrit.

Říšský filmový záměr na českém území

Velmi brzy po okupaci českých zemí se ukázalo, že nacisté předpokládají mnohem větší vliv na český filmový průmysl, než jak by mohlo vyplývat z Výnosu o zřízení protektorátu Čechy a Morava, který sliboval jistou míru správní a kulturní autonomie. Úsilí okupantů bylo i zde vedeno dvěma základními směry — ke kontrole a k postupnému omezení domácí filmové produkce a k získání filmové infrastruktury ve prospěch německého filmu. Konkrétní podoba kulturní a filmové expanze třetí říše na obsazená území, v tomto případě na území protektorátu, byla ovlivněna také konkrétními motivacemi. K těm nejdůležitějším patřilo zvýšení produkce německého filmu. Cílem Goebbelsovy a Winklerovy politiky bylo podle filmových historiků Davida Welche a Roela Vande Winkela mimo již v roce 1934 deklarovaného posílení exportu na 40 % všech výnosů z německých filmů také navýšení počtu vyrobených říšských celovečerních filmů na 100 titulů ročně. Počet německých hraných filmů začal rapidně růst již v sezóně 1935–36 a brzy si vyžádal státní finanční intervence. Přestože se podle výše zmíněných autorů již kolem roku 1941 ukázalo, že plán nebude možné realizovat, koncepce posilování, a tudíž nutného infrastrukturálního rozšiřování německého filmového průmyslu, zůstala zachována.²⁹⁾ A Prag-Film se stal, jak uvidíme dále, integrální součástí této expanze. České území bylo určeno jako jedno z prvních míst nacistické filmové kolonizace, jejímž hlavním cílem bylo co nejefektivněji využít místní infrastrukturu pro potřeby německy mluveného filmu.

Na Úřadu říšského protektora, při jeho kulturně politickém oddělení³⁰⁾ vznikla brzy po vyhlášení protektorátu filmová skupina, později filmový referát, jenž se stal vrcholným orgánem okupační moci ve věci filmu. Na půdě referátu byla řízena arizace a cenzura v oblasti filmu a také tu v květnu či červnu 1939 vznikla základní koncepce filmové politiky v Čechách a na Moravě.³¹⁾ Pod vedením šéfa filmového referátu Hermanna Glessgena

28) Podrobnější srovnání kulturních politik nabízí např. Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*. Praha: Prostor 2018, s. 29–45.

29) D. Welch – R. Vande Winkel, c. d., s. 15, 19.

30) Více o kulturně politickém oddělení Úřadu říšského protektora viz Tim Fauth, *Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941*. Göttingen: V&R unipress 2004; V. Mohn, *Nacistická kulturní politika*, s. 76–97.

31) Znění Glessgenovy koncepce filmové politiky je vedle archivu dostupné také v sekundární literatuře. Petr

a jeho pozdějšího nástupce Antona Zankla,³²⁾ ale také pod přímým dohledem Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy, byly postupně zaváděny změny, jež znamenaly hluboký zásah do struktury filmovnictví na území protektorátu a které v konečném důsledku výrazně ovlivnily nejen válečný, ale i poválečný vývoj českého filmu.³³⁾

Čechy a Morava byly po Rakousku teprve druhou zemí, na níž si nacisté mohli vyzkoušet, jak filmovou politiku na obsazeném území koncipovat, vynutit a kontrolovat. Už zde ale vidíme, že nacisté využívali postupně se osvědčující metody, jež vedly k podobným cílům souvisejícím s výše zmíněným konceptem Nové Evropy a posílení ekonomického i propagandistického významu německého filmu na evropském trhu. Z textu protektorátní koncepce jasně vyplývá vědomí významu naší národní kinematografie. „Jakožto politikum má pro nás český film tak mimořádný význam, že musíme v této sféře činnosti přikročit kromě policejní cenzury a pozorování i k aktivnímu řízení celého komplexu“, napsal Hermann Glessgen hned v úvodu.³⁴⁾ Mezi další navrhovaná opatření patřilo omezení národní produkce, spolupráce s Čechy na úrovni spolurozhodování, kumulace rozhodovacích pravomocí do rukou několika málo lidí, zhodnocení vybraných českých filmů vývozem, získání majoritního podílu v českých výrobnách a zásadního podílu na distribuci a vlastnictví kin a konečně sdružení filmových pracovníků v organizaci podobné Říšské filmové komoře.³⁵⁾ Většinu těchto kroků se v následujících letech skutečně podařilo realizovat, v této studii se ale soustředíme především na oblast filmové výroby.

Podíváme-li se do statistik počtu vyrobených česky mluvených celovečerních filmů v jednotlivých protektorátních letech, vidíme, že tolerance okupačních složek k tradici a rozvoji českého filmu měla přeci jen jasné limity. Paralelně k růstu kvality a zvyšování rozpočtů českých hraných filmů docházelo k postupnému, ale zcela zásadnímu snížení národní produkce. Z 30 až 40 premiér ročně klesala čísla každý rok zhruba o 10 titulů. Že šlo o plánovaný a systematický krok ze strany Němců, dokládá mimo jiné Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu uzavřená v létě 1942 mezi Říšským ministerstvem lidové osvěty a propagandy a Úřadem říšského protektora, v níž se mimo jiné píše, že

panuje shoda o tom, že produkce českých filmů musí být plánovitě odbourána; toto má probíhat podle vývoje politických poměrů v protektorátu ve vzájemné shodě

Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 132–137 [německy]; Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: FF UK 2016, s. 509–511 [český překlad].

32) Anton Zankl chováním problematického Hermanna Glessgena (kromě příliš horlivého tlaku na české občany šlo o společenské excesy a také hospodářské delikty, jež vyústily v trestně-právní kauzu) ve funkci nahradil 1. května 1940 a v ní vydržel až do konce války. T. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, s. 18; P. Bednařík, *Arizace*, s. 79–83.

33) Doplňme, že kulturně politické oddělení Úřadu říšského protektora bylo sice plně integrováno do struktur protektorátního úřadu, zároveň ale plnilo funkci Říšského propagandistického úřadu, tedy faktické pobočky Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy. Podřízenost Berlínu se tak týkala také schvalování rozpočtů na kulturně-politickou (tedy nikoliv jen filmovou) práci okupačních složek v protektorátu. V. Mohn, *Nacistická kulturní politika*, s. 89; T. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, s. 25nn.

34) Citováno z edice dobových materiálů: I. Klimeš, *Kinematografie a stát*, s. 509.

35) Tamtéž.

mezi říšským ministrem národní osvěty a propagandy a říšským protektorem. Aby mohl být vývoj utvářen pružně, upouští se od stanovení přesných čísel.³⁶⁾

Přesný časový plán konečného „odbourání“ české filmové tvorby nebyl nakonec během válečných let podle dostupných zdrojů časově definován. K Dohodě se ještě vrátíme, protože mimo jiné řeší i kompetence společnosti Prag-Film.

Nástroje pro dosažení snížení počtu českých titulů byly různé — limitem počtu ateliérových termínů počínaje přes omezení dovozu nedostatkových surovin (vedle filmové suroviny šlo v druhé polovině války i o základní materiál pro stavbu dekorací, například jutu) až po snižování počtu a centralizaci výrobních subjektů. Právo natáčet české hrané filmy zůstalo jen dvěma společnostem — Lucernafilmu a Nationalfilmu. Jiná situace panovala ve výrobě distribučně i politicky prosazovaných krátkých filmů a zpravodajství. Také počet vyrobených krátkých a propagačních filmů byl omezen, roční produkce však čítala stovky titulů. V tomto případě se často jednalo o snímky, které s režimem více či méně otevřeně podporovaly okupační režim — propagovaly práci v Říši, nábor do válečně důležitých průmyslových odvětví apod.³⁷⁾ Zcela samostatnou kapitolou bylo postavení českého zpravodajství. Týdeník Aktualita se stal jedním z hlavních propagandistických kanálů okupačního režimu a společnost Aktualita byla fakticky vyřazena z obchodních vztahů v rámci českého filmu napojením na německé zpravodajství Deutsche Wochenschau. Tento krok se — podobně jako další reorganizace, o kterých bude ještě řeč — odehrál jako součást zmíněné proměny říšského filmového průmyslu zastřešením do koncernu UFI. Tváří v tvář okolnostem omezování české filmové infrastruktury může být zajímavé sledovat, jak výrazně bude v následujících letech posilována německá protektorátní výrobní základna.

Filmová výroba protektorátu ve službách Říše

Hlavním zájmem nacistů v oblasti filmu na našem území nebylo pouze omezení české filmové tvorby nebo kontrola nad dalšími složkami českého filmového průmyslu, ale převzetí veškerých zdejších filmových ateliérů. Zájem o využití české filmové infrastruktury pro potřeby Říše patřil — jak už bylo vysvětleno výše — mezi jasné priority nacistů nejen na území protektorátu.

Německé ateliérové kapacity pro výrobu potřebných a plánovaných německých filmů jsou extrémně napjaté a neumožňují kompletní realizaci německého výrobního plánu, takže německý trh se stále musí spoléhat na zahraniční film,

uvádí ve svém dopise pro Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy v srpnu roku 1939 Max Winkler a dále pokračuje:

36) Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu ze 17. 7. 1942. NA, fond ÚŘP 114-13-8, fol. 65–67. Český překlad in: Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech (korespondence). *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 110–112.

37) Srov. Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA 2014, s. 267nn.

Od jara letošního roku mají společnosti pod mým dohledem v úmyslu zahrnout do svých ateliérových kapacit také pražské ateliéry, zejména A. B. Barrandov. Pokusy, které uskutečnila v Praze Bavaria s produkcí dvou německých filmů, byly popsány jako úspěšné. Výroba filmů se při práci v Praze neprodrazí, naopak je o trochu levnější.

Winkler dále pokračuje v popisu výhod českých ateliérů a dokládá tím hlavní důvody, proč nacisté o českou filmovou infrastrukturu stáli:

Ateliéry A. B. Barrandov jsou považovány za jedny z nejmodernějších v Evropě. Byly postaveny teprve v roce 1932 a zahrnují komplex dvou propojených velkých ateliérových hal, třetí ateliérové haly, odpovídajícího zázemí v přílehlých budovách, moderní laboratoře a dokonce i malý hotel; technicky jsou provozy skvěle vybaveny.³⁸⁾

Dodejme, že svou roli hrála také geografická blízkost Prahy k Berlínu nebo skutečnost, že většina personálu studia se byla schopna domluvit německy.

Způsob převzetí majoritního podílu společnosti A-B byl již v odborné literatuře několikrát podrobně popsán, a proto shrňme jen podstatné body.³⁹⁾ Vlastníkem a provozovatelem ateliérů byla akciová společnost A-B filmové továrny. Majoritním akcionářem byl se 70% podílem významný český filmový podnikatel Miloš Havel. Přes včasnou snahu A-B vyhnout se arizačním opatřením⁴⁰⁾ byl do ateliérů v červnu 1939 dosazen treuhänder, produkční Karl Schulz, s rozsáhlými rozhodovacími pravomocemi, které v podstatě znamenaly ovládnutí společnosti a ztrátu pravomocí dosavadního vedení. Karl Schulz byl zároveň v červnu 1939 říšským protektorem jmenován Správcem českých filmových společností (Treuhänder der tschechischen Filmgesellschaften),⁴¹⁾ což svědčí o tom, že měl být jednou z osob, k jejichž rukám se kumuluje rozhodovací pravomoc. Ateliéry, které byly — jak již víme — dříve příležitostně pronajímány Bavarii, byly okamžitě otevřeny pro výrobu říšských filmových společností. Cílem však nebylo pouhé správní ovládnutí ateliérů, ale získání jejich majoritního podílu. Jak uvádí Max Winkler ve výše zmíněném dopise z počátku srpna 1939:

Plán převzetí studia, resp. protože jde o akciovou společnost, nabytí většinového podílu akcií, schválil pan říšský ministr Dr. Goebbels, kterému jsem tuto záležitost před nějakou dobou ústně prezentoval.⁴²⁾

38) Dopis Maxe Winklera Říšskému ministerstvu lidové osvěty a propagandy ve věci převzetí ateliérů A. B. Barrandov, Praha z 3. 8. 1939. BArch (Bundesarchiv), f. R 55 (RMVP), sign. 498.

39) Proces ovládnutí ateliérů popsal podrobně Petr Bednařík v knize *Arizace české kinematografie*.

40) Případ posunu platnosti arizačního opatření nazvaný lex Havel je podrobněji osvětlen v P. Bednařík, *Arizace*, s. 40–41.

41) Tamtéž, s. 88–93.

42) Dopis Maxe Winklera Říšskému ministerstvu lidové osvěty a propagandy ve věci převzetí ateliérů A. B. Barrandov, Praha z 3. 8. 1939. BArch, f. R 55 (RMVP), sign. 498.

Hlavním vyjednávačem o odkoupení Havlova podílu se stal zástupce filmového referátu Úřadu říšského protektora Hermann Glessgen, do procesu ale zasahovala jak Winklerova kancelář v čele s právníkem a budoucím předsedou správní rady společnosti Bruno Pfennigem, tak nakonec i protektorátní vláda. Kupní smlouva mezi Milošem Havlem a společností Cautio Treuhand o prodeji 51 % akcií byla nakonec podepsána až v dubnu 1940.⁴³⁾ Havel si vymohl slib zajištění ateliérů pro natáčení minimálně pěti českých filmů ročně za finančně zvýhodněných podmínek a další dílčí výhody. Podobným způsobem skupili Němci další české ateliéry. V listopadu 1939 dosadil říšský protektor do ateliérů Host treuhändera Karla Schulze. Záminka o údajném židovském členovi správní rady se sice ukázala být nepravdivá, ale v únoru 1940 vypověděl Schulz právně sporným způsobem smlouvu stávajícímu nájemci a v červenci 1940 přešly hostivařské ateliéry do správy společnosti A-B.⁴⁴⁾ V případě ateliérů Foja v Radlicích nemohli nacisté k převzetí užít arizačních nařízení. A-B uzavřelo v září 1940 nájemní smlouvu, Foja se stala závislá na zakázkách A-B a v březnu 1942 prodala majitelka Božena Foistová pod nátlakem ateliéry Prag-Filmu.⁴⁵⁾ Malé, ale moderně vybavené ateliéry ve Zlíně patřily Baťovým pomocným závodům a natáčely se v nich krátké filmy. O ateliéry projevila zájem Německá společnost pro úzký film (Deutsche Schmalfilmgesellschaft), která se v rámci říšské struktury filmového průmyslu specializovala na výrobu 16mm filmů. Vedení koncernu Baťa, v této době již ovládané německým provozním ředitelem Albrechtem Miesbachem, ateliéry prodalo, a to za relativně výhodných podmínek, které ve Zlíně zaručovaly zachování pracovních míst a zaměření výroby mimo jiné na animovaný film. V březnu 1942 tak vznikla na území protektorátu nová výrobní společnost německého „Deschegu“ s názvem Česko-moravská společnost pro úzký film (Böhmisch-Mährische Schmalfilmgesellschaft). Také jejím ředitelem se na nějaký čas stal Karl Schulz.⁴⁶⁾

Někdy v období mezi jarem 1940 a létem roku 1941 byl na německé straně konkretizován plán na další zásadní stavební a kapitálový rozvoj pražských filmových studií. Podrobnosti a konkrétní motivace ze strany okupantů bohužel neznáme, víme však, že v červenci 1941 řádná valná hromada společnosti navýšila desetkrát kapitál,⁴⁷⁾ což otevřelo cestu k dalším investicím do společnosti. Vedlejším, i když také podstatným důsledkem bylo, že podíl protektorátní vlády a Miloše Havla se tímto krokem stal zanedbatelný. Německé vedení evidentně nadále s vlivem české strany na společnost nepočítalo. V listopadu 1941 byla společnost A-B transformována na již zmíněný Prag-Film AG.⁴⁸⁾

Pražská produkční firma se na základě organizační smlouvy, kterou uzavřela UFI s Prag-Filmem 29. června 1942, stala téměř 100% dceřinou společností UFI. Smlouva ukládala Prag-Filmu povinnost projednávání a hlášení všech důležitých záležitostí UFI.

43) Podrobný popis celého procesu nátlaků na Miloše Havla ze strany okupační moci viz P. Bednařík, *Arizace*, s. 52–77.

44) P. Bednařík, *Arizace*, s. 57–58.

45) Tamtéž, s. 59–60.

46) Tamtéž, s. 58–59.

47) Protokol z 19. řádné valné hromady konané dne 21. 6. 1940 a doprovodné písemnosti. NFA (Národní filmový archiv), f. Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.), sign. I/b, inv. č. 23.

48) Protokol z mimořádné valné hromady konané dne 21. 11. 1941 a doprovodné písemnosti. NFA, f. Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.), sign. I/b, inv. č. 25; T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 45–47.

Smlouva dále stanovila, že členem správní rady měl být zástupce UFI, vedoucí pracovník Prag-Filmu měl být podřízen rozhodnutím UFI a směrnicím říšského filmu a také že říšský koncern měl schvalovat hotové filmy pro protektorátní, německý i zahraniční trh. Organizační smlouva se dále zabývala financováním Prag-Filmu prostřednictvím UFI. Na rozdíl od dalších podřízených společností zde však nebyla řešena otázka kompenzace zisku či ztráty společnosti, tedy její přímá finanční propojenost s mateřskou firmou.⁴⁹⁾

Dodejme, že personální složení Winklerovy kanceláře a vedení UFI se v podstatě shodovalo, za vedení jednotlivých oddělení odpovídali většinou dlouholetí Winklerovi spolupracovníci a též funkce říšského pověřence pro německý filmový průmysl zůstala zachována.⁵⁰⁾ Novinkou byl vznik Říšské filmové intendatury, jejímž úkolem bylo koordinovat na celoříšské úrovni umělecké záležitosti, schvalovat scénáře, kontrolovat nasazení a hostování jednotlivých herců apod.⁵¹⁾ UFI již v prvních měsících a letech po svém vzniku sjednotila distribuci, zorganizovala a zefektivnila výrobu krátkých kulturních filmů, což se v praxi dotklo i pražské produkce.⁵²⁾ Samo Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy v období vzniku UFI procházelo rozsáhlou reorganizací, v jejímž důsledku mimo jiné ještě více posílil vliv filmového oddělení.⁵³⁾

Postavení Prag-Filmu, především vůči berlínskému centru, ovšem zdaleka nebylo v této době tak ukotvené a stabilizované, jak by se mohlo na první pohled zdát. Prag-Film totiž sice jako říšská výrobní společnost byl čím dál silněji integrován do říšského filmového průmyslu, byl ale zároveň protektorátní obchodní společností se sídlem v Praze a podléhal protektorátní kulturní politice a právním normám. Stál tedy v průniku dvou často velmi protichůdných tlaků. Jiné zájmy uplatňovalo především v prvních letech existence Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy a *Cautio Treuhand*, jejichž cíle byly popsány výše, a jiné zájmy se staly důležité v konkrétních časově-personálních konstelacích pro Úřad říšského protektora.⁵⁴⁾

Podrobnější vhléd do situace získáváme především z již zmíněné Dohody o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu a ze související korespondence.⁵⁵⁾ Již z dopisu

49) Allgemeine Geschäftsweisung der Ufa-Film Gesellschaft mit beschränkter Haftung in Berlin an die Prag-Film Aktiengesellschaft in Prag (Všeobecné obchodní podmínky Ufa-Film s.r.o. vůči Prag-Filmu a.s. Praha). BArch, f. R 2 (RFM), k. 4835, fol. 68–74.

50) BArch, f. R 109 III (Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft).

51) Říšská filmová intendatura vznikla 28. února 1942. BArch, f. R 109 II (Reichfilmintendanz).

52) Když byla v roce 1942 při Prag-Filmu ustavena také výroba kulturních filmů, spadala podle nařízení prezidenta Říšské filmové komory, tak jako další tři říšské výrobní krátkých filmů, pod přímou koordinaci Německé centrály kulturních filmů (Deutsche Kulturfilmzentrale). Viz Korespondence a zprávy vedoucího oddělení kulturních filmů Kurta Rupliho o plánování a výrobě krátkých kulturních filmů. NFA, f. Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.), sign. VI/e, inv. č. 586.

53) O reorganizaci Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy více in: Wolfgang Werner, *Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Bestand R 55)*. Koblenz: Bundesarchiv 1979 a 1996 [inventář k archivnímu fondu].

54) Diverzitu závislou na konkrétních aktérech a strukturální nestabilitu fungování okupačních složek kulturní politiky popisuje Volker Mohn in: V. Mohn, *Nacistická kulturní politika*, s. 75nn. Srov. T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 47–52.

55) Jednání probíhala mezi orgány Úřadu říšského protektora a Říšským ministerstvem lidové osvěty a propagandy. Dochovaná korespondence pochází z období 14. srpna 1942 až 21. srpna 1942. Samotná Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu byla uzavřena 17. července 1942. Pro více viz Tereza

hlavního vyjednávачe berlínské strany, státního sekretáře Leopolda Gutterera říšskému protektorovi Kurtu Daluegemu z poloviny června 1942 se dozvídáme o možná překvapivém plánu z doby vzniku Prag-Filmu v listopadu roku 1941, podle kterého

měla produkce českých hraných filmů probíhat v jedné produkční skupině společnosti Prag-Film AG, již vlastníme, poté, co nám budou předem interní služební cestou předloženy scénáře ke schválení. S tímto povolením by měl být zároveň spojen zásadní souhlas s exportem těchto filmů a povolení k promítání v říši.

Gutterer dále v dohodě vyvíjí tlak za likvidaci českých produkčních společností a konstatuje, že

čeští producenti své filmy zhodnocují přes českého soukromého půjčovatele nejenom v protektorátu [...] Tím tedy požívají větších práv než říšskoněmečtí soukromí výrobci, kteří jsou, jak známo, nyní sloučení jako vedoucí výroby do společnosti Berlin-Film.⁵⁶⁾

Víme už, že plán na výrobu českých filmů pod hlavičkou Prag-Filmu nebyl realizován, pravděpodobně z důvodu zásadního nesouhlasu Úřadu říšského protektora, což bylo deklarováno také písemně v Dohodě, kde se mimo jiné píše, že „Říšský protektor klade rozhodující důraz na to, aby společnost Prag-Film AG ve svém kulturně-politickém významu pro Čechy a Moravu nebyla od počátku zatěžována produkcí českých filmů.“⁵⁷⁾

Dohoda odhaluje také další ze sporných bodů — schvalování scénářů produkce Prag-Filmu. Úřad říšského protektora byl prostřednictvím svých cenzurních orgánů pověřen na území protektorátu kontrolou filmových scénářů a mohl si tuto pravomoc nárokovat také na filmové projekty Prag-Filmu. Ty ale měly podléhat jako u ostatních společností koncernu UFI schválení Říšské filmové intendatury. V Dohodě byla situace vyřešena tak, že scénáře budou předkládány ke schválení do Berlína, ale: „Pokud jde o témata, která se vztahují k prostoru Čech a Moravy, předá říšské ministerstvo propagandy tuto látku říšskému protektorovi k posouzení.“⁵⁸⁾

Jak se dozvídáme z až poválečného svědectví právníka Cautia Treuhand Dr. Guntera Dahlgrüna, došlo během popsanych jednání v létě 1942 ještě k jedné důležité okolnosti, která měla vliv na posílení specifického postavení Prag-Filmu. Úřad říšského protektora totiž odmítl přímou žádost berlínské filmové centrály o uvolnění Prag-Filmu z finančního

Dvořáková, Německá dohoda o budoucnosti kinematografie Protektorátu. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 101–106; Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech (korespondence). *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 107–118.

56) Dopis Leopolda Gutterera Kurtu Daluegovi ze 14. 6. 1942. NA, f. ÚŘP 114-13-8, fol. 69. Český překlad Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech (korespondence). *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 107–108.

57) Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu ze 17. 7. 1942. NA, f. ÚŘP 114-13-8, fol. 65–67. Český překlad Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech (korespondence). *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 110–112.

58) Tamtéž.

vlivu protektorátní legislativy⁵⁹⁾ Prag-Film tak zůstal z hlediska kontroly financí, daní nebo pojištění zaměstnanců protektorátním subjektem a tato skutečnost znamenala nutné rozvolnění finančních vazeb mezi UFI a Prag-Filmem. Prag-Film kupříkladu za celou dobu své existence neodváděl zisk koncernu UFI, ale většinou jej, po případném vyplacení dividend, ponechal v rezervním fondu a také v podstatě sám nesl finanční riziko za svou činnost a zhodnocení investic.

Období podpisu dohody spadá — předpokládejme, že ne náhodou — do doby velké personální změny v Prag-Filmu. Výše zmíněný treuhänder, vyjednávač o koupi a posléze ředitel společnosti Karl Schulz byl po necelém roce působení ve funkci právě v červenci 1942 donucen k odchodu. Schulz, který byl velmi dobře schopen vyvíjet silný tlak na české podnikatele, se ukázal být problematickým manažerem v každodenním chodu firmy, opakovaně porušoval subordinaci směrem k berlínskému centru a byl zodpovědný za poměrně velký časový skluz mezi plány a reálným nastartováním výroby filmů. Jeho odchod z Prahy provázelo navíc obvinění z porušení zákonů o válečném hospodářství.⁶⁰⁾ Karl Schulz byl na svém postu nahrazen manažerem zcela odlišného naturelu — zkušeným účetním kontrolorem Josefem Heinem. Hein byl blízkým spolupracovníkem Winklerova týmu a zároveň se jako rodák z Krnova relativně dobře orientoval v českém prostředí. Pro Heinovo období je charakteristické zvýšení výkonnosti společnosti a celkové zklidnění vztahů mezi Úřadem říšského protektora a berlínským ústředím. Tento spolehlivý a profesionální pracovník na svém postu zůstal až do konce války.⁶¹⁾

Teprve během let 1942–1943 Prag-Film konečně plně rozvinul také vlastní produkční činnost a do května 1945 vyrobil celkem 12 celovečerních filmů, 3 kreslené filmy a minimálně 15 krátkých dokumentárních filmů.⁶²⁾ Rozsah činnosti Prag-Filmu byl ale mnohem širší — vedle vlastní výroby fungoval především jako správce ateliérů na Barrandově, v Hostivaři a později v Radlicích, v nichž zprostředkoval dalším říšským a omezeně i českým producentům služby filmových ateliérů a laboratoří včetně nájmu pracovníků a techniky. Díky kapitálovému propojení s distribuční společností Elektafilm získal Prag-Film také silné postavení v protektorátní distribuci.⁶³⁾ Vznikl tak největší a nejmocnější subjekt v protektorátním filmovém průmyslu, jehož rozsah vlivu sahál od monopolu na služby v oblasti ateliérů a laboratorního zpracování filmu přes oligopol v distribuci filmů na našem území až po plnou kontrolu nad výrobou a distribucí českých filmů v protektorátu.

Nejznámějším fenoménem souvisejícím s existencí Prag-Filmu je v českém kontextu určité zapojení českých tvůrčích pracovníků — herců, ale také režisérů, kameramanů, scenáristů, architektů, hudebních skladatelů, hudebníků, tanečníků nebo výtvarníků a ani-

59) Dopis dr. Guntera Dahlgrüna o UFI pro správu britské zóny z 28. 2. 1952. BArch, f. R 109 I (Ufa/UFI), k. 3266.

60) Schulzova kauza byla vyšetřována, následovalo odsouzení a pobyt ve vězení. Více v T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 59–62; P. Bednařík, *Arizace*, s. 88–95.

61) Více in: T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 40nn.

62) Podrobně o filmové tvorbě společnosti Prag-Film včetně podrobných filmografií T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 76–86, 117–150.

63) Zpráva Maxe Winklera Říšskému ministerstvu osvěty a propagandy ze 17. května 1940. BArch, f. R 55 (RMVP), k. 498, l. 132-136; Srov. T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 52–55; P. Bednařík, *Arizace*, s. 65–71.

mátorů — do služeb německy mluveného filmu, které bylo již v době okupace velkou částí české společnosti a také exilu vnímáno jako kolaborace. Dnešní pohled na toto téma je diferencovanější, stejně jako rozlišujeme pojmy jako aktivismus, kolaborace nebo pasivní resistance. V kontextu okupační i říšské filmové politiky mělo systematické a často vynucované vytěžování českých tvůrčích pracovníků minimálně dva podstatné důvody. První byl opět ekonomický. Zapojení českých filmařů bylo levnější a organizačně i časově výrazně méně náročné než vozit tvůrce z Říše. Druhý důvod je kulturně-politický. Podobně jako v již zmíněné Francii i v protektorátu Čechy a Morava byly především herecké hvězdy vědomě a systematicky využívány k posilování pocitu českých diváků, že spolupráce s německou stranou je normální a legitimní. Zajímavá, ale opět logická je okolnost, že zatímco pro německý trh byla národnost českých herců tajna (jejich pseudonymy byly záměrně odslovanšťovány), pro český trh byla účast domácích hvězd naopak propagována. Vedle zmíněného propagandistického cíle se v tomto případě jednalo o běžný postup v propagaci filmu za účelem zvýšení popularity a zisků z kin.⁶⁴⁾

Význam Prag-Filmu pro říšskou filmovou produkci lze dobře ilustrovat na výši investic a rozsahu stavebního rozvoje, k němuž došlo v ateliérech během několika málo let okupace. Původní plocha tří barrandovských ateliérových hal činila 1 760 m². V roce 1941 byla zahájena výstavba budovy tzv. Nových hal (Nordwestgruppe). Tři nové ateliéry byly z výše zmíněných důvodů sice dokončeny až v letech 1943–1944, nabídly ovšem pro natáčení filmů dalších 4 400 m². V roce 1944 byla znovu zprovozněna ještě dřevěná Hala 4 o velikosti 776 m². Také v Hostivaři byly k dvěma starým ateliérům o rozloze 1 080 m² přistavěny ještě dvě haly o velikosti 1 552 m². Připočteme-li také dva radlické ateliérové prostory, zjistíme, že v roce 1944 disponovala společnost Prag-Film celkem 10 348 m². Zároveň byly rozšiřovány pomocné provozy, fundusy, sklad filmů, kanceláře, technické provozy, dílny, kantýna pro 900 lidí; modernizovány byly přípojky plynu a vody, ale také zařízení v laboratořích. Systematicky byly skupovány další pozemky v okolí ateliérů pro rozšíření možností natáčení v exteriérech.⁶⁵⁾

Výše německých investic do převzetí, rozšiřování a modernizace pražských ateliérů v letech 1939 až 1944 byly vyčísleny na 18 015 500 říšských marek (tedy více než 180 milionů protektorátních korun). Jak dále uvádí nesignovaná zpráva o významu pražských ateliérů pro německý filmový průmysl:

Přestože na začátku výrobního roku 1943/44 byla k dispozici jen polovina [...] mohlo zde být natočeno v průběhu tohoto výrobního roku 19 a ½ německých filmů, tedy více než čtvrtina celé německé filmové produkce.⁶⁶⁾

64) T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 86–89.

65) Die Bedeutung des Prager Ateliers für den deutschen Film (Zpráva o významu pražských ateliérů pro německý film) z 22. června 1944. NFA, f Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.), sign. III/f, inv. č. 295.

66) Tamtéž.

Pro představu, v roce 1939 činil podíl pražských ateliérových hal v celku říšské kinematografie⁶⁷⁾ pouhých 6 %, ovšem v létě 1944 už šlo o celých 33 %.⁶⁸⁾ A jak se uvádí v přehledu srovnání kapacit ateliérů:

Je třeba zdůraznit, že studiová kapacita Prag-Filmu se třinácti ateliéry a 10 350 m² plochy již překračuje kapacitu našeho dosud největšího provozu Ufa A. G. (bez započítání nizozemských ateliérů) jeho rozlohou 10 160 m².⁶⁹⁾

Investice se zřejmě postupně vyplácely, protože hrubý zisk Prag-Filmu podobně jako u dalších říšských filmových výroben potěšitelně rostl — v roce 1942 činil 2,7 miliónu říšských marek a v roce 1943 už 4,5 miliónu říšských marek.⁷⁰⁾ Pro představu, společnost Wien-Film ve výrobním roce 1941/42 vykazovala čistý zisk 549 tisíc říšských marek, o rok později však již 9,5 miliónu říšských marek.⁷¹⁾ Čtvrtá největší říšská filmová produkce Terra ve výrobním roce 1940/41 deklarovala přebytek ve výši 5,8 miliónu říšských marek a o rok později již 14,4 miliónu říšských marek.⁷²⁾ Pouhá nominální srovnání zisků těchto společností jsou nicméně velmi zjednodušující, protože jednotlivé firmy s sebou nesly nejen jiné dobové investice, ale také různé závazky z minulosti, a také struktura jejich příjmů byla rozdílná (příjmy z ateliérových služeb a příjmy z vlastní produkce apod.).

Od roku 1943 pod vlivem postupujícího válečného konfliktu začaly být pražské ateliéry extrémně žádané pro říšské filmové produkce, protože Praha stála mimo stále častěji bombardované německé území. Na dva roky se tak Praha stala skutečným centrem filmové výroby třetí říše, jejíž nejen velikost, ale i význam bylo možné v této době srovnat s největší německou produkční firmou Ufa. Postupný faktický vliv Úřadu říšského protektora (později Německého státního ministerstva pro Čechy a Moravu) na říšský Prag-Film v průběhu protektorátu podle všeho spíše slábl. Konfliktní situace byly zažehnány v létě roku 1942 a ve vztahu protektorátní a říšské kulturní politiky panoval do značné míry až do konce války status quo. Pražské ateliéry byly pronajímány českým produkcím až do posledních měsíců války, a to i přes protesty ze strany říšských společností.⁷³⁾

Závěrem

Český filmový průmysl poprvé vstoupil do přímého intenzivního dialogu s říšským filmem v roce 1935, kdy na Mezinárodní filmový kongres v Berlíně dorazila z Českosloven-

67) Do tohoto čísla byly započítány ateliéry ve správě Cautia Treuhand v Berlíně, Mnichově a Vídni.

68) V roce 1944 byly do říšských ateliérů započteny vedle berlínských, mnichovských a vídeňských také čtyři nizozemské ateliérové haly.

69) Gegenüberstellung der dem deutschen Film zur Verfügung stehenden Atelierkapazitäten an Anfang des Krieges und Heute (Srovnání ateliérových kapacit pro německý film na začátku války a dnes) z 3. července 1944. NFA, f. Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.), sign. III/f, inv. č. 295.

70) J. Spiker, *Film und Kapital*, s. 189.

71) Tamtéž, s. 186.

72) Tamtéž, s. 180.

73) T. Dvořáková, *Prag-Film*, s. 74–76.

ska jedna z nejpčetnějších zahraničních delegací.⁷⁴⁾ Zástupci československého filmového průmyslu se stali součástí první vlny filmově-politických aktivit třetí říše pro zahraničí. Druhá vlna následovala až v letech 1941–1942, kdy velká část naší filmové infrastruktury zrovna procházela vynucenou integrací do říšského filmového průmyslu.

Cíle nacistické kulturní politiky — tedy i odpovědi na naši otázku, proč vlastně Prag-Film vznikl — je dobré chápat v širších souvislostech vize nového uspořádání Evropy. Filmová politika nacistů se v největší míře realizovala reorganizací vlastního, německého národního filmového průmyslu, který byl z velké míry zestátněn a centralizován. Primárním cílem paralelní expanze v oblasti evropského filmového průmyslu, která se týkala většiny obsazených území i politických satelitů, bylo především posílení vedoucí role Německa a dále pak zefektivnění kontroly a nadvlády. Zachování národních kinematografií bylo závislé na konkrétní politice uplatňované vůči konkrétním národům a státům. Ekonomický aspekt ale hrál v expanzi stále velmi významnou roli — pokud nacisté do filmové infrastruktury v zahraničí investovali, pak nejen s cílem posílení vlivu německého filmu, ale i s vizí brzké finanční návratnosti.

Říšská filmová společnost Prag-Film, která vznikla na základech pod tlakem odprodaného a arizovaného majetku českých filmových podnikatelů, je specifickým, ale přesto velmi příznačným příkladem toho, jak se nacistická kulturní politika na obsazovaných územích Evropy reálně prosazovala. Dílčí nejasnosti a napětí, související se zvláštním postavením tohoto subjektu mezi okupační a říšskou mocí, byly během několika týdnů poté, co byl Prag-Film plně integrován do říšského koncernu UFI, víceméně odstraněny.

Prag-Film dokázal — s obrovskou investiční injekcí z třetí říše — začít velmi dobře finančně zhodnocovat zabavený potenciál, stal se zároveň účinným nástrojem kontroly české filmové tvorby a dokázal také využít svou činnost k propagandistickým cílům mimo jiné prostřednictvím angažování místních filmových celebrit. Nacisté zapojili český prostor, jeho infrastrukturu a lidské zdroje nejen do služeb, ale přímo do struktur říšského filmového průmyslu. Hlavním cílem byla ale opět nepochybně maximalizace zisků z německých filmů v protektorátních kinech a především využití pražských ateliérů pro německou filmovou výrobu, jejíž objem byl plánovitě navyšován.

Českým filmovým pracovníkům po Němcích zůstaly vedle morálních konfliktů z často vynucené spolupráce českých filmařů s nacisty také velké, skvěle vybavené ateliéry a laboratoře s nejmodernějšími technologiemi, které byly brzy po válce využity ve prospěch českého filmového průmyslu. Díky koncentraci do německých rukou se podařilo tento majetek velmi snadno a rychle zestátnit.

74) Delegace čítala podle dobových pramenů sedmdesát účastníků. Q. E. Kujal, Mezinárodní kongres v Berlíně. *Český filmový zpravodaj* 15, 1935, č. 15 (11. 5.), s. 1–5.

Tereza Czesany Dvořáková

Odborná asistentka na katedře filmových studií FF UK v Praze, externí pedagožka FAMU a VŠ KK a odborná redaktorka časopisu *ArteActa*. Ve svém výzkumu se zaměřuje na dějiny české a německé kinematografie, dějiny filmových institucí, filmovou politiku a ekonomii. Dlouhodobě se věnuje také filmové výchově. Je mimo jiné spoluautorkou vědeckých publikací *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie* (Muenchen: edition text + kritik 2008) a *Generace normalizace. Ztracená generace českého filmu?* (Praha: NFA 2017) a popularizační dětské knihy *Jak vznikl film. Výlet do světa filmové archeologie pro malé i velké* (Praha: Argo 2017).

Citované filmy:

Havran (Le Corbeau; Henri-Georges Clouzot, 1943).

SUMMARY

The Reich, the Europe, the Protectorate, and the Cinema
Prag-Film during Crystallization and Realization of Nazi Film Expansion

Tereza Czesany Dvořáková

The study focuses on answering several partial research questions that contextualize the topic of the Protectorate film industry, namely the circumstances of the origin and existence of by-Nazis-created the Prag-Film company. The first part of the study introduces the Reich film concept whose aim was the general production and economic strengthening of German cinema on domestic and foreign level. From 1937 to 1942, the Nazis realized an extensive centralization and partial nationalization of film infrastructure in Germany and in some of the occupied countries including the Protectorate Bohemia and Moravia. The second part of the study analyses the particular steps and circumstances that led to the Germanization of the Czech film studios by Cautio Treuhand. We are mapping a negotiation process from 1942 whose goal was to clarify the position of the new Prague film company, formally situated under the authority of the Reich Protector's Office's Cultural department, but also under the supervision of the UFI Reich Group (the subsidiary of which Prag-Film became in the same year). Between 1941 and 1944, Germans invested heavily in Prague film studios and built up a complex of 13 film soundstages. Their total area in 1944 was bigger than the area of soundstages of the largest German film company Ufa. Last but not least, the Prag-Film served as an effective instrument of control over Czech film production, and thanks to the systematic engagement of Czech filmmakers it has also played an important propaganda role. Prag-Film became a successful example of a fully integrated instrument serving the goals of Reich's film policy.

key words: Protectorate Bohemia and Moravia, Prag-Film, The Third Reich film policy, the New Order of Europe, Barrandov film studios

klíčová slova: protektorát Čechy a Morava, Prag-Film, filmová politika třetí říše, nové uspořádání Evropy, filmové ateliéry Barrandov



Roel Vande Winkel

Německé filmové hvězdy v okupované Belgii jako kulturní aktéři (1940–1944)

Pokus o přiblížení německé filmové produkce belgickému obyvatelstvu prostřednictvím známých německých herců byl úspěšný, jak dokládá příklad návštěvy Mariky Rökkové. Vystoupení této umělkyně v Bruselu a zvláště pak v Antverpách byla přijata s nadšením. Snímek KORA TERRY dosáhl tržeb jako v nejlepších předválečných letech. Kromě toho přítomnost paní Rökkové zvýšila také návštěvnost filmu VALČÍK Z ONĚGINA. Ohlas, jakého vystoupení paní Rökkové dosáhla, ukazuje, že bude v budoucnu nutné takovéto akce opakovat a zvýšit úspěšnost německých filmů pomocí osobního nasazení známých herců.¹⁾

*Belgické oddělení propagandy, zpráva o činnosti oddělení a stavu propagandy
za období od 15. do 26. února 1941*

Úvod: Filmové hvězdy jako kulturní aktéři?²⁾

Filmové hvězdy si režim nacistického Německa hýčkal daňovými výhodami, tituly či různými oceněními.³⁾ Na oplátku od nich žádal, aby hrály „důležitou roli jako reprezentanti nové národněsocialistické kultury a aktéři ideologického vzdělávání“.⁴⁾ Řada autorů se již věnovala detailní analýze zejména ženských filmových hvězd, například Zarah Leandrové nebo Mariky Rökkové,⁵⁾ a někteří se zabývali i způsobem, jakým tyto hvězdy podporo-

1) Centre for Historical Research and Documentation on War and Contemporary Society (CEGESOMA), German Records Microfilmed at Alexandria (GRMA), T 77 — svitek 982, s. 11.

2) První verzi tohoto textu jsem prezentoval na workshopu *Cultural transfer(s) between Belgium and Germany, 1940–1944 / Kulturtransfer zwischen Belgien und Deutschland, 1940–1944* v Bruselu v dubnu 2017.

3) Srov. Jana Bruns, *Nazi Cinema's New Women*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 27. Felix Moeller, *The Film Minister: Goebbels and the Cinema in the „Third Reich“*. Stuttgart – London: Axel Menges 2010, s. 173–174.

4) Bruns, c. d., s. 10.

5) Kromě už zmíněné publikace Jany Brunsové srov. dále Antje Ascheid, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003; Friedemann Beyer, *Die Ufa-Stars*

valy národněsocialistický režim, například navštěvováním společenských událostí, podporou dobročinné akce Zimní pomoc (*Winterhilfe*) nebo vystoupeními pro německé vojenské jednotky. Pokud je mi ale známo, věnovaly se všechny dosavadní studie výhradně tomu, jak byly filmové hvězdy využívány k oslovení publika německého, nikoli zahraničního.

Tato studie, která navazuje na probíhající výzkum německé reorganizace belgického filmového průmyslu v letech 1940–1944, je prvním krokem tímto směrem. Pomocí rekonstrukce návštěv okupované Belgie, uskutečněných některými filmovými hvězdami, se snažím prozkoumat, do jaké míry měly tyto cesty propagovat německou kulturu. Bylo by možné namítnout, že ty největší (ženské) filmové hvězdy Německa nebyly vůbec německé národnosti, a sotva tak mohou být považovány za reprezentant(k)y německé kultury. Kristina Söderbaumová a Zarah Leanderová se narodily ve Švédsku, Lilian Harveyová měla anglo-německý původ a Marika Rökková byla Maďarka. Jak ale poznamenává Antje Ascheidová, „využívání svůdnosti a exotického vzhledu hereček bylo spíše pravidlem než výjimkou“.⁶⁾ Ostatně obdobně platí, že jak za oceánem, tak v těch částech Evropy, kde nebyly americké filmy zakázané, byly Marlene Dietrichová (Němka), Greta Garbo (Švédka) a Ingrid Bergmanová (Švédka) považovány za hollywoodské hvězdy a představitelky americké kultury.

Německé filmy v okupované Belgii na průsečíku kultury a ekonomiky⁷⁾

Správu kinematografie v okupované Belgii mělo v letech 1940–44 na starosti Oddělení propagandy pro Belgii (*Propaganda-Abteilung Belgien*, PAB). Výkonné pravomoci v oblasti filmu měla v rámci tohoto oddělení Skupina pro film (*Gruppe Film*) vedená Robertem von Daalenem. Formálně tato skupina podléhala pouze armádnímu veliteli pro Belgii a severní Francii (*Militärbefehlshaber in Belgien und Nordfrankreich*), ve skutečnosti však musela brát v úvahu jak požadavky Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), které zastupovalo zájmy německého filmu, tak přání Alfreda Grevena, říšského zmocněnce pro filmový průmysl v Holandsku, Belgii a severní Francii (*Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Nordfrankreich*). Grevenův úřad měl sídlo v Paříži (kde kromě toho Greven vedl i produkční a distribuční firmu Continental Films), ale pro společnost Cautio Treuhand GmbH Maxe Winklera spravoval také několik velkých kin v Belgii. Alfred Greven byl tedy člověk, s nímž bylo nutné počítat.

Zprávy, které jednou za dva měsíce produkovalo PAB (a jeho předchůdce *Propagandastaffel B*), se dochovaly jen pro období od konce srpna 1940 do konce března 1942, tak-

im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München: Heyne Verlag 1991 — rozšířené vydání vyšlo v roce 2012 pod názvem *Frauen für Deutschland. Filmidole im Dritten Reich*; Jo Fox, *Filming Women in the Third Reich*. Oxford: Berghahn 2000; Cinzia Romani, *Le Dive Del Terzo Reich*. Roma: Gremese Editore 1981.

6) Ascheid, c. d., s. 40.

7) Pro detailnější rozpracování tohoto tématu srov. Roel Vande Winkel, Film distribution in occupied Belgium (1940–1944): German film politics and its implementation by the ‘corporate’ organisations and the Film Guild. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, 2017, č. 1, s. 46–78.

že téměř dva a půl roku nám v těchto dokumentech chybí. Při jakýchkoli zobecňujících tvrzeních o politice a praktikách PAB je proto zapotřebí velké opatrnosti. Podle dostupných pramenů to však vypadá, že Skupina pro film přebudovala belgickou kinematografii způsobem, který vyhovoval všem zainteresovaným německým subjektům — armádnímu veliteli, ministerstvu propagandy i Grevenovi. Výrazným zásahem byl už zákaz britských filmů (v květnu 1940) a poté i filmů amerických (v srpnu téhož roku, souběžně se zákazem americké filmové produkce ve všech evropských zemích okupovaných Německem). PAB pomocí různých opatření omezilo také počet belgických filmových distributorů i filmů, které nabízeli. I když platí, že se PAB nikdy nesnažilo o ustavení plné německé monopolizace trhu a do belgického filmového hospodářství zasahovalo pouze do takové míry, aby jej nerozvrátilo, v důsledku zásahů došlo k výraznému posílení tržního postavení německého filmu a německých distribučních firem Ufa a Tobis. A protože belgická produkce byla už před válkou velmi nízká a ani za války se jí žádné podpory nedostávalo, soupeřily německé snímky především s francouzskými filmy. Zbavit se této konkurence jejím zákazem ale nebylo možné, a to z více důvodů. V první řadě by takové opatření nebylo prakticky realizovatelné s ohledem na nedostatek filmové suroviny a na potřeby belgických kin (v roce 1941 jich bylo 880), která byla zvyklá nabízet svým návštěvníkům každý týden nový film. Kromě toho by zákaz francouzské produkce a vytvoření německého monopolu byly nepraktické — pokud by se totiž diváci naštváli a přestali chodit do kina, znamenalo by to katastrofu jak z propagandistického, tak z ekonomického hlediska. Některá velká a zisková belgická kina byla během okupace v rukou německých vlastníků a jejich zisky tedy plynuly do Německa. Pro okupanty tak bylo ekonomicky velmi důležité, aby tato kina prosperovala, bez ohledu na to, jaké filmy se v nich promítaly.

Jak ale bylo naznačeno, hrála kromě ekonomických faktorů důležitou roli také ideologická kritéria. V úvodu citovaná zpráva PAB odhaluje předpoklad, že německé filmy budou schopné zprostředkovat svým divákům duchovní a jazykový charakter Německa. To byl zvláště důležitý úkol v případě „německého“ Vlámka, kde se okupační síly snažily prosadit pomocí různých regulačních opatření sblížení s Německem v mnohem větší míře, než tomu bylo ve frankofonní části Belgie. Důsledkem této provlámské politiky (tzv. *Flamenpolitik*) bylo, že německé filmy distribuované ve vlámské části Belgie musely být promítány v původní jazykové verzi: měly sice nizozemské titulky, ale nikdy se nedabovaly, protože vlámské publikum se mělo seznamovat s německým jazykem. Jedinou výjimku představoval snímek *WENN DIE SONNE WIEDER SCHEINT* z roku 1943 — autor předlohy, vlámský spisovatel Stijn Streuvels, si totiž smluvně vymínil podmínku, že německá filmová adaptace jeho románu *De Vlaschaard* musí být nadabována do vlámsčiny.⁸⁾ V případě novějších francouzských filmů pak PAB se záměrem oslabit postavení francouzštiny žádalo, aby se ve Vlámku uváděla vždy verze nadabovaná pro německý trh do němčiny.

Současně se řada německých filmů dabovala do francouzštiny s cílem zvýšit jejich atraktivitu pro frankofonní trh (tedy Francii, část Švýcarska nebo francouzské Maroko). Tyto verze byly autorizovány i pro frankofonní část Belgie (Valonsko), ale ve Vlámku se

8) Z vlámského dialektu ale nakonec sešlo s ohledem na distribuci filmu v Holandsku. Srov. k tomu Roel Vande Winkel a Ine Van linthout, *De Vlaschaard 1943. Een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België*. Kortrijk-Brussel: Groeninghe 2007, s. 151–154.

uvádět nesměly. V belgickém hlavním městě Bruselu (které se nachází uprostřed Vlámka a kde se mluví převážně francouzsky) si majitelé kin mohli vybrat mezi dabovanou a titulovanou verzí, což ve výsledku často znamenalo, že se zde německé filmy promítaly s francouzským dabingem.

Návštěvy: chronologický faktografický přehled

Interní oborový časopis *CINEMA* informoval na počátku roku 1941 belgické filmové podnikatele a filmaře, že původem švédská filmová hvězda Zarah Leanderová přijede 1. února 1941 do Bruselu a že bude brzy zveřejněn detailní program její návštěvy.⁹⁾ Ta byla ale nakonec zrušena, a tak první německou hvězdou, která do Belgie dorazila, byla Marika Rökková. Ta společně se svým manželem Georgem Jacobym přijela v únoru 1941 propagovat nový film studia Ufa *KORA TERRY*, který režíroval Jacoby a v němž hrála Rökková dvojroli povahově protikladných dvojčat, tanečnic jménem Kora a Mara. Při té příležitosti mohla propagovat i některé své starší snímky, jež byly v okupované Belgii také uváděny. Návštěvu organizačně zajišťovala bruselská pobočka společnosti Ufa, tedy distributor propagovaného filmu. Důležitost připisovaná této návštěvě je patrná i z toho, že bruselská pobočka Ufy o ní sepsala dvoustránkovou zprávu a poslala ji na exportní oddělení (*Auslandsabteilung*) v Berlíně, které pak rozeslalo kopie na nejvyšší místa v rámci Ufy, ale také na říšské ministerstvo propagandy, Říšskou filmovou komoru, Maxi Winklerovi a dalším adresátům. Brzy poté psal o cestě Rökkové do Belgie také německý tisk.¹⁰⁾

Rökková přijela společně s Jacobym na bruselské Severní nádraží v pátek 21. února, kde byli přivítáni svými obdivovateli. V hotelu Métropole se uskutečnila tisková konference, která probíhala v němčině, a po ní se manželský pár zúčastnil premiéry filmu *KORA TERRY*, konané přímo naproti, v prestižním kině Eldorado s kapacitou 2 352 diváků. Podle zprávy vypracované Ufou bylo publikum tak žádostivé tohoto představení, že při tlačení ci poškodilo vstupní dveře (v tisku se ovšem tato informace neobjevila). Rökková na pódiu tančila a zpívala písně z filmů *BYLO TO NOCI MÁJOVÉ* a *TANEČNICE JANINA*. Publikum bylo u vytržení a zmíněná zpráva Ufy se chlubila tím, že Rökková musela kino opustit bočním vchodem, jinak by ji diváci nenechali odejít. Následně se manželé odebrali na soukromou párty se členy NSDAP, PAB a německých drah.¹¹⁾ Následující den, tedy 22. února, odjeli autem do Antverp, zatímco je podle zpráv v tisku marně čekaly tisíce příznivců na Hlavním nádraží. Na oběd je hostil velitel města (*Ortskommandant*) a jeho zástupce, poté se odebrali do kina Scala s 1 384 sedadly, kterému se dostalo možnosti uvést v premiéře *KORRU TERRY*. Rökková zopakovala své taneční a pěvecké vystoupení z Bruselu, tentokrát za doprovodu živého orchestru. I v Antverpách se podle tisku dočkala velmi nadše-

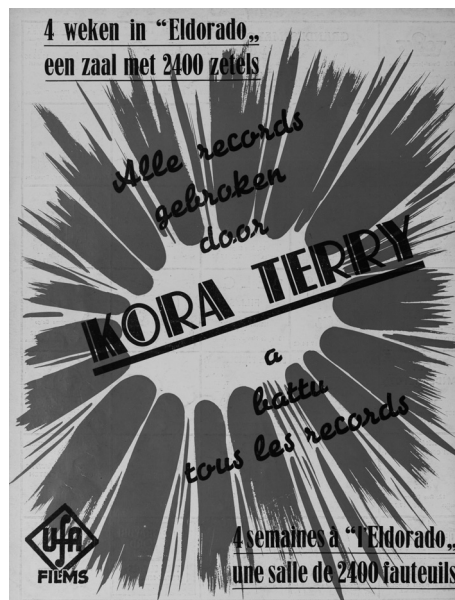
9) Anon., Zarah Leander te Brussel. *CINEMA* 1, 1941, č. 4 (15. 1.), s. 5–6.

10) V sobotu 22. února 1941 vystoupila Rökková v kině Scala. Hostování paní Mariky Rökkové a pana Georga Jacobyho v Belgii (1. březen 1941) (l. 357–358), Bundesarchiv (BArch), R 109 I (Universum-Film), inv. č. 5465. Další informace se objevily v časopise *CINEMA* 1, 1941, č. 7 (1. 3.), s. 5, 18, 22. Pravděpodobně na základě toho informovala o návštěvě i další periodika — deník *Filmkurier* (6. března 1941) a časopis *Filmwoche*, srov. Bruns, c. d., s. 88–89.

11) BArch, R 109 I/5465, l. 358.



Obr. 1: Tato reklama, zaměřená na provozovatele kin, se snažila doložit popularitu Mariky Rökkové pomocí kolekce novinových článků o její návštěvě Bruselu. Na obrázku v levém dolním rohu je Rökková s novináři, v pravém dolním rohu pak s manželem a režisérem Georgem Jacobym. Velká fotografie uprostřed ukazuje frontu na vstupenky. Zdroj: časopis *CINEMA* 1, 1941, č. 13 (1. 6.), s. 6.



Obr. 2: Krátce poté, co Rökková z Belgie odjela, ohlásila společnost Ufa, že se její film *KORA TERRY* (jehož propagace byla hlavním cílem návštěvy) promítá v bruselském kině Eldorado už čtyři týdny v řadě.

Zdroj: časopis *CINEMA* 1, 1941, č. 8 (15. 3.), s. 6.

ného přijetí. Následujícího dne pak Rökková buďto přímo v Antverpách, nebo někde v blízkém okolí navštívila německé vojáky¹²⁾ a poskytla přitom rozhlasové interview.¹³⁾ Původně se měla návštěvě Rökkové věnovat také belgická verze zahraničního filmového týdeníku *Ufy*, ale z neznámých důvodů z toho sešlo.¹⁴⁾ Není ovšem pochyb o tom, že tato návštěva a její mediální pokrytí posílily popularitu Mariky Rökkové. Kino Scala dvakrát prodlužovalo uvádění filmu *KORA TERRY* (uvádět stejný film po tři týdny bylo velmi vzácné) a přinutilo belgického režiséra Jana Vanderheydena odložit premiéru jeho nového filmu *VEEL GELUK, MONIKA!*¹⁵⁾ Úspěšnost návštěvy zdůraznila také zpráva PAB, kterou jsem citoval v úvodu, a propagační materiály publikované Ufou.

12) Je pozoruhodné, že belgické noviny tuto návštěvu vůbec nezmiňují, zatímco německé jí věnují značnou pozornost.

13) „Nezávisle na konaných filmových představeních uskutečnilo Radio-Bruxelles s paní Rökkovou rozhlasový rozhovor“. (BArch, R 109 I/5465, I. 358).

14) Srov. Roel Vande Winkel, *Nazi newsreels and foreign propaganda in German-occupied territories: the Belgian version of Ufa's foreign weekly newsreel, ATW (1940–1944). Part 2: annotated catalogue of Belgian ATW-versions*. Disertační práce. Ghent: University of Ghent 2003, s. 46–48.

15) Roel Vande Winkel a Dirk Van Engeland, *Edith Kiel & Jan Vanderheyden: Pioniers van de Vlaamse film*. Brussels: Cinematek, s. 109.



Obr. 3: Zarah Leanderová rozmlouvá s manažerem belgické pobočky Ufy Helmutem Schaefferem v hotelu Métropole v Bruselu. Zdroj: časopis *CINEMA* 1, 1941, č. 13 (1. 6.), s. 6.

V autobiografii z roku 1976 Rökková tvrdí, že byla k cestě do Bruselu přinucena a že se jí tam vůbec nechtělo: „Jednoho dne přišel pokyn: mám prý jet do Bruselu uklánět se před filmem *KORA TERRY*. Měla jsem strach. Jeden velmi prominentní pár už na podobné akci vypískali. Němce otevřeně nenáviděli. [...] do Bruselu jsem odjela se strachem a skepsí.“¹⁶⁾ Na dalších řádcích pak Rökková popisuje, jak byla ke svému velkému překvapení vítána davem fanoušků na bruselském Severním nádraží. Nadšeně vzpomíná na vřelé přijetí a tvrdí, že až zde si poprvé uvědomila, jaký mezinárodní potenciál mají filmy, které natáčela se svým manželem.¹⁷⁾ Onen „prominentní německý pár“ (snad herecký?), který měl být vypískán belgickým publikem, se mi nepodařilo identifikovat a je docela dobře možné, že je pouze výplodem hereččiny fantazie, podobně jako tvrzení o belgických novinářích, kteří ji měli žádat o „drby z hitlerovského Německa“. Za zmínku stojí skutečnost, že Rökková v knize nezmiňuje večírek se členy NSDAP, oběd s velitelem města ani návštěvu německých vojáků. To samozřejmě není u poválečných memoárů nic výjimečného. Stejně jako všechny ostatní filmové hvězdy, které se rozepsaly o své kariéře v nacistickém Německu, i Rökková tvrdí, že Goebbels ji nesnášel.¹⁸⁾

Další německou hvězdou, která se vypravila do Belgie, byl populární komik Heinz Rühmann a jeho méně známá manželka, herečka Hertha Feilerová. Na cestu se vydali někdy počátkem dubna 1941, v hotelu Métropole poskytli rozhovor tisku a frankofonní novináři byli velmi potěšeni tím, že oba mluvili francouzsky. Zúčastnili se promítání snímku *PARADIES DER JUNGGESELLEN*, který měl premiéru 4. dubna v kině Eldorado.¹⁹⁾ Tuto návštěvu sledovaly belgické noviny, rozhlas (ve francouzštině i vlámsštině) a filmové týdení-

16) Marika Rökk, *Herz mit Paprika*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1976, s. 106.

17) Rökk, tamtéž, s. 107.

18) Srov. Moeller, c. d., s. 163.

19) Anon., Heinz Rühmann Hertha Feiler. *CINEMA* 1, 1941, č. 10 (15. 4.), s. 5.

ky, které ukázaly hvězdný pár na procházce po bruselském náměstí Grande-Place.²⁰⁾ A je třeba poznamenat, že PAB bylo veškerou touto pozorností médií velmi potěšeno.²¹⁾

Na konci května roku 1941 podnikla krátkou cestu do Bruselu jedna z nejpopulárnějších německých filmových hvězd, Zarah Leanderová. Zastavila se jen na pár hodin cestou z Paříže (kde dabovala svoji roli pro francouzskou verzi blíže neidentifikovaného filmu) zpět do Německa — tak to alespoň prezentoval tisk; je ale docela dobře možné, že směřovala do Švédska, kde trávila hodně času. Za doprovodu manželky tiskového mluvčího Ufy Carla Opitze se účastnila krátkého setkání s novináři v hotelu Métropole (protože se nikde neobjevuje zmínka o tom, že by mluvila francouzsky, předpokládám, že otázky a odpovědi byly formulovány v němčině).²²⁾ Slíbila novinářům, že se do Belgie brzy vrátí, aby propagovala svůj nový film *VE STÍNU SLÁVY* (dost možná byla v Paříži dabovat právě tento snímek), k tomu ale nedošlo, alespoň ne během okupace. PAB ve své zprávě kritizuje skutečnost, že krátkost návštěvy neumožnila realizovat žádné veřejné vystoupení, ale současně zaznamenává, že se herečce dostalo široké pozornosti tisku.²³⁾

Začátkem března 1942 navštívila Belgii Ilse Wernerová.²⁴⁾ Se zástupci tisku se setkala 10. března během tiskové konference, kterou narychlo uspořádala Ufa. Protože se narodila v Nizozemské východní Indii nizozemskému otci a německé matce, mluvila jak německy, tak nizozemsky. To byl zřejmě důvod, proč se konalo ještě speciální setkání s vlámskými novináři a spisovateli.²⁵⁾ Zanedlouho poté ukazoval filmový týdeník Wernerovou na návštěvě historického centra Bruselu (náměstí Grande-Place, socha čurajícího chlapečka) a podle stejného šotu uskutečnila herečka také představení pro německé vojáky.²⁶⁾ Je docela dobře možné, že hlavním důvodem její cesty do Belgie bylo právě toto vystoupení, ač záměrně držené v tajnosti.

Koncem července a začátkem srpna téhož roku strávil v Bruselu nějaký čas režisér Hans Steinhoff. Díky tomu, že byl autorem řady populárních filmů, se jeho jméno objevovalo v tisku velmi často. Účastnil se setkání Mezinárodní filmové komory (kde jinde než v hotelu Métropole) a — což je z hlediska širšího publika ještě důležitější — propagoval svůj nový film *REMBRANDT*, který měl 30. července premiéru v kině Scala a poté byly jeho projekce přesunuty do mnohem většího sousedního kina Eldorado.²⁷⁾ Steinhoffův propagandistický protibritský snímek *OHM KRÜGER* v Belgii nikdy v běžné distribuci nebyl, zato *SUPÍ DĚVČE* bylo velmi populární a mimořádným hitem se stal i *REMBRANDT*.

V listopadu 1943 přijela do Belgie německá hvězda Heinrich George, a to v rámci evropského turné, které podnikal se Schillerovou divadelní společností. Vystupovali v Bruselu, Antverpách a Gentu. George se 12. listopadu 1943 účastnil belgické premiéry filmu

20) Vande Winkel, *Nazi newsreels...*, s. 53.

21) Armádní velitel pro Belgii a severní Francii — Belgické oddělení propagandy, zpráva o činnosti oddělení a stavu propagandy za období od 15. do 26. února 1941 (s. 9), CEGESOMA, GRMA, T 77 — roll 982.

22) Anon., 'Echos et nouvelles' and 'Echos en nieuwtjes'. *CINEMA* 1, 1941, č. 13 (1. 6.), s. 3, 7.

23) Armádní velitel pro Belgii a severní Francii — Belgické oddělení propagandy, zpráva o činnosti oddělení a stavu propagandy za období od 15. do 31. května 1941 (s. 6), CEGESOMA, GRMA T 77 — roll 982.

24) L'actrice Ilse Werner à Bruxelles. *Le Soir* 11. 3. 1942, s. 2. Ilse Werner grüsst die Soldaten. *Die Brüsseler Zeitung* 11. 3. 1942, s. 5. Ilse Werner in ons land!. *Vooruit* 13. 3. 1942, s. 6.

25) Anon., Ilse Werner te Brussel; Anon., Ilse Werner à Bruxelles. *CINEMA* 2, 1942, č. 8 (15. 3.), s. 2, 7.

26) Vande Winkel, *Nazi newsreels...*, s. 126.

27) Několik článků o Steinhoffově návštěvě se objevilo v časopise *CINEMA* 2, 1942, č. 17 (1. 8.).

VELKÝ STÍN, ve kterém hrál hlavní roli a který se částečně natáčel v Schillerově divadle.²⁸⁾ Premiéra se odehrála v kině Métropole (které ovšem nemá nic společného s oním stejnojmenným hotelem) s kapacitou 2 795 diváků. Návštěvu Heinricha Georga podrobně reflektoval tisk i filmový týdeník, který obsahoval rovněž dvouminutovou ukázkou z filmu VELKÝ STÍN.²⁹⁾

Závěr

Tato krátká a převážně popisná studie se pokusila o rekonstrukci návštěv německých filmových celebrit (Mariky Rökkové, Georga Jacobyho, Heinze Rühmannana, Herthy Feilerové, Zarah Leanderové, Ilse Wernerové, Hanse Steinhoffa a Heinricha Georga) v Belgii. PAB tyto cesty sice přijímalo s nadšením, ale většinou byly připravovány dosti chvatně až na poslední chvíli. Celebrity, které byly schopné komunikovat ve francouzštině nebo hollandštině, toho rády využívaly a necítily žádnou povinnost mluvit německy. Zarah Leanderová Belgií pouze projížděla na cestě z Paříže a žádný konkrétní film nepropagovala, stejně jako Lise Wernerová. Největší vliv měla hned první návštěva německé filmové celebrity v okupované Belgii, tedy turné Mariky Rökkové. Ta také jako jediná postupovala podle pečlivě připraveného programu, který ji zavedl do několika belgických měst. Zdá se tedy (ačkoli jsem v začátku takový závěr vůbec nepředpokládal), že ani PAB, ani belgické pobočky Ufy a Tobisu nedokázaly rozvinout nějakou konzistentní strategii pro využití německých filmových hvězd coby kulturních aktérů. Zřejmě to platí nejen pro Belgii, ale pro celou okupovanou Evropu — mohli bychom říci, že to byla promarněná příležitost.

Takový závěr ovšem platí jen pro belgické *návštěvy* filmových hvězd. Koneckonců, i když propagační návštěvy mohou napomoci v ustavování obrazu hvězdy, ta může docela dobře získat fanouškovskou základnu v určitém regionu i bez toho, aby jej osobně navštívila. Zarah Leanderová, Marika Rökková nebo Ilse Wernerová nejen hrály, ale také zpívaly — nahrávaly německé písničky, které se často vysílaly na německých rozhlasových stanicích, včetně Němci kontrolované *Sender Brüssel*. Rozličné prameny — například rozhovory s pamětníky,³⁰⁾ kteří navštěvovali kina v období válečné a poválečné popularity těchto hvězd³¹⁾ — zřetelně naznačují, že německé filmové hvězdy dokázaly i tak úspěšně propagovat německou kinematografii, německou populární hudbu a dost možná i německý jazyk.

Z anglického originálu určeného pro *Illuminaci* přeložil Pavel Skopal.

28) Anon., Heinrich George te Antwerpen, Gent en Brussel. *CINEMA* 3, 1943, č. 22 (15. 11.), s. 16. Anon., Heinrich George à Bruxelles. *Le Soir* 12. 11. 1943, s. 1.

29) Vande Winkel, *Nazi newsreels...*, s. 247.

30) Rozhovory realizovali pod dohledem autora tohoto textu studenti katedry historie na Ghentské univerzitě v letech 2005–2006.

31) Zarah Leanderová uskutečnila v roce 1954 turné po Belgii, během kterého zpívala písničky z filmu *VELKÁ LÁSKA* z roku 1942 a další oblíbené hity.

Roel Vande Winkel působí na Katolické univerzitě v Lovani a na umělecké akademii LUCA v Bruselu a je editorem časopisu *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Kromě celé řady studií v akademických časopisech připravil jako editor publikace *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (s Davidem Welchem) a *Silencing Cinema: Film Censorship around the World* (s Danielem Biltereystem).

Citované filmy:

Bylo to noci májové (Eine Nacht im Mai; Georg Jacoby, 1938), *Kora Terry* (Georg Jacoby, 1940), *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), *Ráj mláďenců* (Paradies der Junggesellen; Kurt Hoffmann, 1939), *Rembrandt* (Hans Steinhoff, 1942), *Supí děvče* (Die Geierwally; Hans Steinhoff, 1940), *Tanečnice Janina* (Hallo Janine!; Carl Boese, 1939), *Valčík z Oněgina* (Es war eine rauschende Ballnacht; Carl Froelich, 1939), *Ve stínu slávy* (Der Weg ins Freie; Rolf Hansen, 1941), *Veel geluk, Monika!* (Jan Vanderheyden, 1941), *Velká láska* (Die große Liebe; Rolf Hansen, 1942), *Velký stín* (Der große Schatten; Paul Verhoeven, 1942), *Wenn die Sonne wieder Scheint* (Boleslaw Barlog, 1943).

SUMMARY

German Film Stars as Cultural Agents in Occupied Belgium (1940–1944)**Roel Vande Winkel**

Many articles and books discuss film stars of the so-called ‘Third Reich’, the movies they played in and/or the ways in which such stars supported by the National-Socialist regime, by attending social events, supporting *Winterhilfe* or performing for German troops. This article expands that focus by looking at the ways in which German film stars were deployed to target foreign audiences. Within the context of his ongoing research on the German reorganisation of the Belgian film sector (1940–1944), the author reconstructs the visits that several famous actors or directors (Marika Röck, Georg Jacoby, Heinz Rühmann, Hertha Feiler, Zarah Leander, Ilse Werner, Hans Steinhoff and Heinrich George) paid to German-occupied Belgium (1940–1944). This reconstruction demonstrates that such visits were welcomed by the German propaganda service in Belgium (Propaganda-Abteilung Belgien), but, all in all, were rarely and sometimes rather hastily organised. The propaganda service and the Belgian branches of the German film distributors Ufa and Tobis seem to have failed to develop a consistent strategy of using German film stars as cultural agents. By extension, the German film producers/distributors do not seem to have developed a similar strategy for (occupied) Europe.

keywords: Belgium, WW II, film stars, Marika Röck, Zarah Leander, Ilse Werner

klíčová slova: Belgie, druhá světová válka, filmové hvězdy, Marika Röcková, Zarah Leanderová, Ilse Wernerová

David Frey

Která cesta vede ke křesťanskému nacionalismu?

Maďarská kinematografie válečného období v Evropě Nového řádu

Zatímco se Evropa v roce 1939 řítila vstříc katastrofě, ve všech zemích, které se ocitly ve stínu hákového kříže, docházelo k zásadním změnám v politické, ekonomické i společenské sféře, o hranicích ani nemluvě. Není nijak překvapivé, že Maďaři hráli v tomto procesu aktivní roli. Plně využili nacisty vyvolaných změn k tomu, aby získali zpět svoji údajně oprávněnou pozici v Evropě, aby přebudovali vztahy s evropskými státy a aby změnil poměr ke svým židovským spoluobčanům. Židé přitom hráli v maďarském filmovém průmyslu klíčovou roli již od jeho vzniku a ještě výrazněji pak od přechodu na zvukový film. Vzestup maďarského zvukového filmu coby vitálního a konkurenceschopného hráče byl zásadně podmíněn návratem maďarských filmařů, nucených odejít z Berlína v letech 1932–1934. Vzkvétající maďarská kinematografie tak byla spojena jak se vzestupem nacismu v Německu, tak s obtížemi spojenými s modernizací Maďarska, s rolí Židů v maďarské společnosti, s projevy kulturního imperialismu a samozřejmě také s vizemi národní identity. Začátek 2. světové války tedy přinesl příležitost k radikální proměně jak nejoblíbenější maďarské zábavy, tak Maďarska samotného.

Jeden z nejoblíbenějších maďarských herců Ferenc Kiss, který byl současně prezident nově ustavené Filmové komory a také krajní pravičák, byl přesvědčen, že rok 1939 představuje pro maďarský film bod zlomu. Podle Kisse došel obor k poznání, že je načase vyrůst „z plenek populární zábavy“. Publikum prý stvrdilo „právo maďarského filmu na existenci a na úspěch, pokud zohlední maďarský rasový charakter, zvyky, způsob života a další cesty, jak odlišit vše maďarské od ostatních národností“.¹⁾ Podle Kisse procházela maďarská kinematografie ve 40. letech 20. století zásadní proměnou. Většina (nejen filmových) historiků souhlasí s jeho názorem, že se maďarští režiséri rozešli s minulostí a že jejich nová díla propagovala jiný typ národní jednoty — nežidovskou nacionalistickou estetikou a nový národní styl, který byl v souladu s hodnotami oligarchie příklánějící se k fašismu.²⁾

1) Ferenc Kiss, A magyar film 1940-ben. *Magyar Film* 1, 1939, č. 45 (23. 12.), s. 1.

2) Takový postoj zastává řada historiků věnujících se dějinám Maďarska, například István Karcai Kultsar nebo

Maďarský film se během války skutečně změnil a nasál do sebe některé prvky temné doby a temných myšlenek. Mělo-li Maďarsko kdy rozvinout koherentní národní a nacionalistickou identitu, kterou by bylo možné otisknout do filmu, pak období 2. světové války k tomu bylo jistě nejvhodnější. Jak vysvětlím vzápětí, Maďarsko vybuďovalo pro národní filmový průmysl nosnou konstrukci, která zahrnovala korporativistické instituce a zákony omezující koncept národa na nežidovské obyvatelstvo. Válka vytvořila pro výrobu filmů dosud nevídané podmínky. Zdálo se, že kolem celkového směřování maďarského filmu bylo dosaženo všeobecného konsensu: z obnoveného národa měla vyvstat nová, skutečně „křesťanská“ filmová forma.³⁾ V tomto textu hodlám ukázat, že donkichotský boj maďarského filmového průmyslu za vytvoření nějaké koherentní „křesťanské“ národní esence filmu se zadrhl. Maďarské filmové elity kladly navzdory všem změnám, které se udály na konci 30. a počátku 40. let, silný odpor, když došlo na reálné prosazování nových národních produktů. Maďarské filmy tohoto období sice nepochybně byly *nacionalistické* a často *rasistické*, ale všemožné vlivy úspěšně mařily snahy o natáčení takových filmů, u nichž by se kritici, politici i publikum shodli, že obsahují specifické rysy *křesťanského národa*. Ačkoli se občas objevil nějaký snímek, který byl prezentovaný jako ten pravý filmový projev maďarského ducha, cesta za zlatým rounem sjednocujícího národního obsahu a stylu se v letech války odvíjela převážně v podobě neúspěšných a brzy přerušovaných experimentů. V důsledku toho se filmová produkce od poloviny 30. let až do roku 1944 z hlediska jejích konvencí a žánrů nijak zásadně nezměnila.

Maďarská pravice, včetně té krajní, toužila po tom, aby filmy nabízely soudržný národní obsah a/nebo homogenizující národní narativ. Nemělo by nás příliš překvapit, že se tyto touhy nepodařilo naplnit. Zdroje tohoto selhání lze hledat v praktikách realizovaných jak na mikroúrovni filmové produkce, tak na makroúrovni maďarské válečné ekonomiky. Domnívám se, že musíme zaměřit pozornost jak na to, co státní průmysl vytvořil, tak i na to, co realizovat odmítal. Pak teprve máme šanci plně porozumět problémům, na které narážel jak maďarský antisemitismus, tak i snahy Maďarů zformovat vlastní obraz v době válečného konfliktu. Musíme sledovat nejen úspěchy, ale také pokusy, jež se nezdařily, i když

Györgi Vajdovich. Miklós Lackó pak tvrdí, že filmy, které „popisují problémy člověka z ulice a nabízejí [zdánlivé řešení] konfliktu mezi statkáři a rolníky“, nahradily dosavadní progresivní buržoazní vizi budoucnosti. Filmoví historici Anna Manchinová a Gyöngyi Balogh zase rozpoznávají měnící se filmovou formu, deziluzi nahrazující optimismus nebo nahrazení víry v jednotlivce důrazem na kolektiv. Oproti tomu Gábor Gergely tento konsenzus zpochybnil, zejména pokud se jedná o závěry Manchinové a Balogha. Gergely se shoduje se mnou v tom, že vidí mezi 30. a 40. léty 20. století spíše kontinuitu. Na druhou stranu tam, kde já vidím kontinuitu forem a pokračujícího zapojení kritických hlasů, Gergely rozpoznává kontinuitu antisemitismu a rasismu z období po roce 1938 — ta má mít kořeny už v období němeého filmu. Srov. Miklós Lackó, *Budapest during the Interwar Years*. In: András Gerő – János Poór (eds.), *Budapest. A History from Its Beginnings to 1998*. Highland Lakes: Social Science Monographs 1997, s. 184; Anna Manchin, *Fables of Modernity*. Disertační práce. Providence: Brown University 2008, s. 282–283. Srov. také řadu prací Gyöngyi Balogha a v angličtině pak například ‘History of the Hungarian Film, from the beginning until 1945’. Dostupné online: <<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>>, [cit. 10. 12. 2018]; G. Gergely, *Hungarian Film 1929–1947. National Identity, Anti-Semitism, and Popular Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017.

3) Veřejné vyjádření společnosti Hunnia v červnu 1942 bylo v tomto ohledu příznačné. Její režiséři tvrdili, že tržní expanze „vytvořila poptávku po takovém maďarském filmu [...], ve kterém se budeme snažit vyjádřit křesťanského a národního ducha“. Budapest Főváros Levéltára, Hunnia Filmgyár Rt., Cg29830-3949. Zasedání předsednictva společnosti, 24. červen 1942.

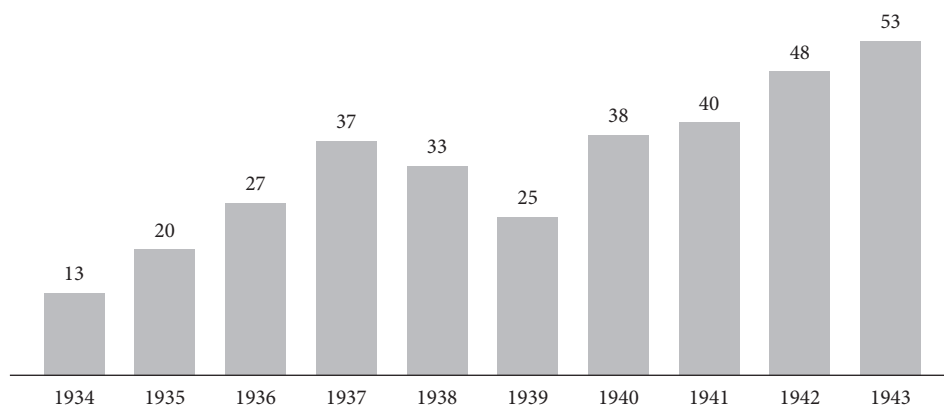
vypadaly velmi nadějně. Právě díky takovéto optice můžeme odhalit jinak snadno přehlédnutelné rušivé prvky v rámci národních narativů, či dokonce stopy jejich přímého odmítnutí. Vysvětlíme tím také důvody, proč se maďarský antisemitismus měnil ještě před německou okupací Maďarska v březnu 1944 a proč Židé sehráli, byť poněkud paradoxně, klíčovou roli ve formování „křesťanské“ maďarské kultury. Tyto poznatky nám následně pomohou porozumět obtížím, na které narážejí menší státy při snaze formovat životaschopný filmový průmysl, který by dokázal uprostřed války, bídy, kulturní krize a politické nestability poskytnout definici národa.

Předválečné období: vývoj a postavení maďarské kinematografie v Evropě do roku 1941

Maďarsko bylo po 1. světové válce ekonomicky oslabené a dlouho se nevzpamatovalo z Trianonské dohody z roku 1920, kterou Maďari vnímali jako zločinné okleštění jejich území. Traumatizovaná, ale také etnicky homogenní země měla silnou motivaci, aby redefinovala svoji kulturu. Příležitost k dosažení tohoto cíle spatřovala elita maďarské politiky i filmového průmyslu v příchodu zvukového filmu na konci 20. let 20. století. Film se měl stát důležitým nástrojem ochrany i zviditelnění hodnot a národního charakteru Maďarska a jeho „civilizace“, rozvoje modernity a získání adekvátní pozice v Evropě.

První maďarský zvukový film vznikl v roce 1931 a ještě následující dva roky tvořily většinu produkce jazykové verze financované zahraničním kapitálem. Navzdory těmto obtížným začátkům, ale dost možná i díky nim, začal maďarský filmový průmysl brzy vzkvétat. Mezi roky 1932 a 1934 se v Německu působící maďarští tvůrci židovského původu stále častěji setkávali s projevy nacionalistické a poté fašistické nenávisti a ze země utíkali — mnozí z nich zpět do Budapešti. Zde pak pomáhali filmovému průmyslu dosáhnout

Roční filmová produkce



Sestaveno na základě těchto zdrojů: Andor Lajta, *A magyar film története. V. A magyar hangosfilm korszak első 16 éve, 1929–44* (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kézirata, 1958); Gyöngyi Balogh, *History of the Hungarian Film, from the Beginning to 1945. Filmkultura.hu*. Dostupné online: <<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>>, [cit. 10. 12. 2018].

nout produkce téměř čtyřiceti filmů v roce 1937, což byl na tak malou zemi mimořádně vysoký počet. Převyšoval produkci hraných filmů v Rakousku a bezmála se vyrovnal počtu snímků vyrobených v Československu, které však mělo téměř trojnásobný počet kin.⁴⁾

Do roku 1938 se produktivita maďarské kinematografie dostala na úroveň, kdy byl vývoz nejen žádoucí, ale stával se z finančního hlediska nutností. Ve stejnou dobu ale maďarští antisemité zvyšovali svůj nátlak na omezení aktivní účasti Židů na maďarské kultuře, což se brzy výrazně dotklo také filmového průmyslu. Ten se na počátku roku 1939 dostal do krize, jež vyplývala z obav investorů nad možnými dopady razantnějších protizidovských opatření. Za úspěchy dosažené ve 30. letech totiž maďarská kinematografie vděčila převážně židovské elitě, která ve všech segmentech filmového průmyslu početně převažovala.⁵⁾ Podle jednoho odhadu „z prvních stovek zvukových filmů vyrobených v Maďarsku jich 93 vyrobily židovské společnosti a 65 režírovali židovští režiséři“.⁶⁾ Převaha maďarských Židů byla v kinematografii tak masivní, že na počátku roku 1938 ředitel největší státem vlastněné produkční společnosti Hunnia zvažoval přijetí výjimečných opatření na ochranu jediné existující křesťanské společnosti.⁷⁾ Redaktor jednoho z nejlépe hodnocených profesních časopisů *Filmujság* László Zsolnai, kterého Horthyho režim vyloučil z novinářské profese kvůli židovskému původu, psal v květnu 1938, že v maďarském filmu působí „nanejvýš tři nebo čtyři uznávaní a konkurenceschopní režiséři“, a dokonce žádá scénáristy křesťanského vyznání, a že 80 % produkčních šéfů, stejně jako téměř všichni distributoři, jsou židovského původu.⁸⁾ Jediné profese, ve kterých křesťané početně převyšovali Židy, byli herci, členové štábů, promítači a pochopitelně také vládní úředníci.⁹⁾

Detailní rekonstrukce způsobů, jak bylo možné definovat Žida, maďarského Žida nebo židovského Maďara, překračuje možnosti tohoto textu,¹⁰⁾ ale musíme alespoň připomenout, že na konci 30. a na počátku 40. let byli příslušníci pravice, tedy „křesťanští“ na-

4) Martin Votruba, Historical and National Background of Slovak Filmmaking. *KinoKultura* 2005, č. 3 (prosinec), s. 6. Dostupné online: <<http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.pdf>>, [cit. 10. 12. 2018].

5) K příčinám tohoto disproportionálního zastoupení náležely tyto faktory: tradiční aktivita židovského obyvatelstva v oblasti finančnictví, kultury či ubytovacích služeb; všeobecný odpor nežidovské maďarské elity ke kapitalismu; dlouhodobá (vesměs antisemitská) opatření omezující aktivity Židů v jiných oblastech ekonomiky apod.

6) János Smolka, *Mesegép a valóságban* (Budapest, 1938?), s. 16. Podle Smolkových údajů jeden ze dvou křesťanských majitelů produkční společnosti emigroval do Německa a druhý spáchal sebevraždu. A György Guthy tvrdil, že 100 % producentů a 80 % filmových hvězd z prvních sta maďarských filmů byli Židé. György Guthy, *Árjafilm. Mozi- és Filmvilág* 2, 1938, č. 1 (15. 1.), s. 6.

7) Magyar Nemzeti Levéltár – Óbuda – [MOL-Ó] Hunnia, Z1123, R 1, D 1. Igaz-i jgkv, 24. leden 1938, s. 3–6.

8) László Zsolnai, A 20%. *Filmujság. Zsolnai László Hétilapja* (14. 5. 1938). Přetištěno in: Tibor Sándor, *Órségváltás*. Budapest: Magyar Filmintézet 1994, s. 112–119.

9) L. Zsolnai, A 20%. Předchozí oficiální statistiky počtu herců a hereček ve filmu a divadle ukazují, že v roce 1930 bylo přibližně 24 % profesionálních herců židovského původu. Vyšší bylo zastoupení Židů v Budapešti, kde tvořili téměř třetinu hereckého stavu. Srov. VI. Táblázat — A zsidók száma és aránya az egyes fontosabb értelmiségi pályák keresői közt Magyarországon a főváros kiemelésével (1890–1930). In: Ferenc L. Lendvai – Anikó Sohár – Pál Horváth (eds.), *Hét évtized a hazai zsidóság életében I.rész*. Budapest: MTA Filozófia Intézet 1990, s. 193.

10) K tehdejší definici Žida srov. David Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success, 1929–44*. London: I.B. Tauris 2017, s. 182–191. Srov. také G. Gergely, *Hungarian Film 1929–1947*, s. 20–26. Gergely tvrdí, že používáním pojmu „Žid“ způsobem, jakým se to dělo ve 30. a 40. letech 20. století, napomáháme reprodukovat tehdejší antisemitské předsudky. I když jeho argument chápou, jako historik používám tento pojem k reprodukci tehdejšího způsobu uvažování, ne k vyjádření současné morálky. Využívám

cionalisté, přímo posedlí vyloučením všech Židů a všeho „židovského“ z maďarské filmové produkce — takováto očista se stala ústředním bodem jejich konceptu národního filmového průmyslu. Proslov předsedy vlády Kálmána Darányiho v dubnu 1937 podporoval představu, že Židé a Maďaři jsou odlišní a jejich kultury jsou nesmiřitelné a nekompatibilní. Na základě tohoto přesvědčení pak prosazoval legislativu, která měla omezit nezaměstnanost mezi maďarskými nežidovskými „intelektuály“, a to s cílem vrátit maďarskou kulturu jejímu „přirozenému“ křesťanskému stavu.¹¹⁾ Takové názory jen posilovaly antisemitskou pravici, jejíž publicisté a aktivisté volali po znovudobytí maďarského prostoru pomocí „árijské filmové produkce“. V dubnu 1938 navrhla pravicová organizace Turul, aby byla zakázána účast Židů na veškerých kulturních aktivitách a aby byla bojkotována židovská kulturní produkce. Současně Turul lobbboval za vznik vládních odborů určených k propagaci maďarské kultury a k vytěšňování kultury židovské.¹²⁾

Také další vlivné segmenty maďarské společnosti, od armádních generálů až po přední spisovatele, se shodovaly, že je potřeba židovský vliv potlačit a veřejnou sféru kristianizovat a nacionalizovat. Armáda žádala po maďarském vůdci regentu Horthym, aby inicioval „nový, rozhodný a nekompromisní program budovaný na národních, křesťanských a lidových základech“ s cílem omezit židovský vliv zejména v oblasti tisku, divadla, filmu a kulturního života vůbec.¹³⁾ Uznávaný populistický spisovatel László Németh Židy označil za „Maďary jen na povrchu“ a jeho kolega Gyula Illyés na ně zaútočil jako na „parazity umění“.¹⁴⁾ V důsledku se pravice snažila definovat Židy jako cizí element, jako cosi esenciálně „jiného“, a to především z toho důvodu, že démonizace Žida byla mnohem snazší než definování sebe sama.

Židovští filmoví výrobci nesesedli se založenýma rukama a veřejně deklarovali, že jsou v první řadě Maďary a že jejich kulturní produkty jsou zcela maďarské obsahem, formou i ideologií. Ale ani s pomocí maďarských liberálů se jim nepodařilo zastavit vlnu protizidovských nálad.¹⁵⁾ V letech 1938 a 1939 přijalo Maďarsko během pouhých dvanácti měsí-

byl velmi cíleně proti všemu, co se stavělo na odpor pravici. Radikální a nacionalistická pravice a nakonec také maďarský právní systém označily za Žida jak nepraktikující členy židovských rodin, tak ty, kdo konvertovali ke křesťanství. Jakkoli to můžeme považovat za nesmyslné, velká většina kulturní a politické elity horthyovského Maďarska věřila, že židovství nabývá materiální podobu a filmy se mohou stát jeho nositelem už jen díky původu herců.

11) Srov. János Pelle, *Sowing the Seeds of Hatred*. Boulder: East European Monographs 2004, s. 16–68.

12) Művészi és írói kamarákat sürgetett a Turul Szövetség Szépmíves Bajtársi Törzsének Nagytáborá, *Bajtársi* (April 1938), cit. in T. Sándor, *Őrségváltás*, s. 109, 111.

13) Carlile A. Macartney, *October Fifteenth: A History of Modern Hungary, 1929–44*, vol. I. Edinburgh: Edinburgh University Press 1957, s. 213; Deák, Hungary. In: H. Rogger a E. Weber (eds.), *The European Radical Right: A Historical Profile*. Berkeley: University of California Press 1966, s. 393–394; Paul Hanebrink, *In Defense of Christian Hungary. Religion, Nationalism, and Antisemitism, 1890–1944*. Ithaca: Cornell University Press 2006, s. 141.

14) Németh, cit. in J. Pelle, *Sowing the Seeds...*, s. 37; Gyula Illyés, *Magyarok-Naplójegyzetek*. Budapest 1938, s. 276–277.

15) Nejznámějším příkladem protestu liberálů je petice podepsaná řadou předních osobností maďarské kultury, včetně Bély Bartóka a Zoltána Kodályho, které volaly po veřejném odmítnutí protizidovských zákonů a zdůrazňovaly, že by v Maďarsku neměly existovat dvě striktně oddělené vrstvy občanů. Petici podrobněji komentuje Nathaniel Katzburg ve své knize *Hungary and the Jews* (Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press 1981, s. 111) a také Vera Rankiová v práci *The Politics of Inclusion and Exclusion: Jews and Nationalism in Hungary*. New York: Holmes & Meier 1999.

Rozšíření maďarského území v letech 1938–1941



■ Hranice Maďarska podle Trianonské smlouvy (1920)

■ Druhá vídeňská arbitráž (1940)

▨ První vídeňská arbitráž (1938)

▨ Obsazená jugoslávská území (1941)

■ Okupovaná Podkarpatská Rus (1939)

¹ Území okupované nacistickým Německem

ců dva protižidovské zákony. První z nich, zákon č. XV z roku 1938, nabyl účinnosti v polovině května 1938. Nijak neskrývaným cílem bylo vytvoření „efektivnějších pojistek“ pro vytvoření „rovnováhy“ v maďarském hospodářství, a to snížením počtu Židů na maďarských univerzitách a v dalších povoláních a propagováním spíše maďarských než židovských kapitalistů a podnikatelů v oblasti kultury.¹⁶⁾ Vláda pak v průběhu následujícího roku vydávala vyhlášky, jež umožňovaly zákon aplikovat v oblasti jednotlivých průmyslových a obchodních odvětví. Na konci srpna 1938 vznikla Maďarská filmová a divadelní komora [Szinművészeti és Filmművészeti Kamara],¹⁷⁾ jejíž hlavním cílem bylo „vynutit si ve filmových a divadelních kruzích respektování národního ducha a křesťanské morálky“.¹⁸⁾ Komora tak s velkou slávou vyrazila na svoji misi obnovit maďarskou kulturu na rasově-národnostním základě.

Ovšem ještě předtím, než mohla komora vůbec stanovit podmínky členství, došlo k radikální změně politické a geopolitické situace. Rakousko zmizelo z mapy a Československo bylo okleštěno způsobem, z nějž těžilo také Maďarsko, a to připojením velké části

16) Zákon XV/1938, cit. in Yehuda Don, *Anti-Semitic legislations in Hungary and their implementation in Budapest — an economic analysis*. In: R. L. Braham (ed.), *The Tragedy of Hungarian Jewry. Essays, Documents, Depositions*. Boulder: East European Monographs 1986, s. 49; János Gyurgyák, *A Zsidókérdés Magyarországon*. Budapest: Osiris Kiadó 2001, s. 138.

17) Srov. nařízení předsedy vlády č. 6090/1938 M.E. sz. a 6095/1938 M.E. sz.

18) Nařízení vlády č. 6.090/1938 M.E. sz. A szinművészeti és filmművészeti kamara felállítása tárgyában, Paragraf 2.

slovenského území po První vídeňské arbitráži. Na domácí politické scéně sílil tlak maďarské extrémní pravice, navíc podporované představiteli německého nacistického režimu, na realizaci konkrétních opatření proti „filmovým Židům“, což přimělo úřady jednat. V květnu 1939 vstoupil v platnost nový zákon, který definoval Židy jako svébytnou „rasovou, fyziologickou, mentální a emoční jednotku“, a který měl za úkol ještě víc omezit „nepřijatelný rozsah vlivu, který vykonává židovstvo prostřednictvím tisku, divadla a filmu“. Tento druhý protizidovský zákon stanovil šestiprocentní limit pro podíl Židů na univerzitách a v různých povoláních a zakázal Židům zastávat vedoucí pozice v maďarské kultuře.¹⁹⁾

Pravicoví nacionalisté nový zákon přijali s nadšením a blouznili o tom, že konečně dojde k očistě a obnově maďarské kultury.²⁰⁾ V tisku, ale také na chodbách maďarského parlamentu se samozvaní křesťanští nacionalističtí filmaři chvástali, že jen oni dokáží stvořit novou (popřípadě obnovenou starověkou) národní kulturu, ducha a styl.²¹⁾ Pomocí celonárodního konsenzu a jasné vize toho, co je skutečně maďarské, prý dokáží napravit, co jejich židovští předchůdci záměrně deformovali. Tvrdili, že se ve filmové produkci zrodí něco autentického a vpravdě národního, když odstraníme překážku, která tomuto vývoji dosud bránila, tedy Židy.²²⁾

Není nijak překvapivé, že se z této atmosféry žádná nová národní forma nezrodila, dokonce se z počátku nerodilo vůbec nic: od ledna do července 1939 obavy z dopadu nových zákonů prakticky zastavily chod filmového průmyslu. Židovští investoři se drželi zpátky, majitelé kin nekupovali filmy a někteří přední židovští herci a režiséři z Maďarska odešli. Výsledkem byla stagnace: jestliže v letech 1937 a 1938 vznikalo přes třicet pět filmů ročně, pak za první polovinu roku 1939 to bylo jen pět snímků a společnost Hunnia se ocitla na pokraji bankrotu.

Tato krize ještě silněji propojila kapitalismus a „peněžní otázky“ s Židy. Křesťanští nacionalisté tvrdili, že „kapitál má být organizován na morálním základě“ a že dokud tomu tak nebude, žádné investice neposkytnou.²³⁾ Pokrytectví takového požadavku je zjevné na první pohled: údajná morálnost oběhu kapitálu byla jen zástěrkou pro získání výhod, trhů a zisků.²⁴⁾ Někteří příslušníci nové křesťanské gardy si brzy uvědomili, jak obtížné je natá-

19) US National Archives [NARA] — RG 59 [State], M-1206, Roll 6, 864.4016/Jews, s. 1, 21–22. Návrh zákona omezujícího podíl Židů na kulturním a ekonomickém životě, předložený předsedou vlády Bélou Imrédym a ministrem spravedlnosti Andrásem Tasnádi-Nagyem maďarskému parlamentu 23. prosince 1938.

20) Do poloviny července 1939 vyrobila maďarská filmová studia jen osm filmů — pět ve studiu MFI a pouhé tři v Hunnii.

21) Nemzeti magyar filmművészet! *MF* 1, 1939, č. 24 (29. 7.), s. 1–2.

22) Jako příklad radikálně antisemitských aspirací mohou sloužit následující výroky: „Konečným cílem personální výměny nebylo zbavit židovské herce, režiséry a producenty jejich zaměstnání, ale zajistit, aby filmová produkce křesťanského Maďarska přinášela maďarskou národní kulturu, ducha a styl.“ *MF* 1, 1939, č. 24 (29. 7.), s. 1–2; „Maďarští herci, kteří se zbaví vlivu cizí mentality, naleznou prostřednictvím své umělecké práce v nových maďarských filmech vznešené maďarské myšlenky a skutečné maďarské srdce“. Béla Mihályfi, viceprezident Filmové a divadelní komory, Útravaló. *MF* 1, 1939, č. 1 (18. 2.), s. 3.

23) Dr. Péter Bajusz, *Ceterum censeo*. *MF* 1, 1939, č. 13 (květen), s. 3–4.

24) Martin Dean je jedním z autorů poukazujících na zásadní roli, kterou sehrály v německém antisemitismu krádeže a konfiskace. Totéž platí také pro Maďarsko, pouze s tím rozdílem, že v Maďarsku s jeho pěti procenty židovského obyvatelstva bylo příležitostí ke krádežím ještě mnohem více. Srov. Martin Dean, *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933–1945*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.

čet filmy bez finančních prostředků, i skutečnost, že budování nového křesťanského národního filmového průmyslu se bez dočasné pomoci „Židů“ neobejde. I ti největší cynici nakonec pochopili, že bez pracovních příležitostí nelze nabírat zkušenosti a že národní kulturu nelze budovat bez kulturní produkce.²⁵⁾ Filmový průmysl nakonec z krize roku 1939 povstal v podobě hybridního systému, který alespoň zčásti uspokojil touhy pravice po centralizaci, posílení vládní kontroly a minimalizaci rizika. Nicméně i po přijetí ještě tvrdšího protizidovského zákona v roce 1941 znamenala takováto restrukturalizace vědomé přehlížení, a někdy dokonce záměrnou podporu opětovného zapojení právě toho „židovského“ kapitálu a kreativního potenciálu, na který pravice neustále útočila.

Systém vytvořený po roce 1939 představoval podivnou směs: obsahoval řadu rozporů, byl rozpolcený mezi ideologickými cíli a finančními zájmy a odkázaný na sémantickou frázi „křesťanského nacionalismu“, která narážela na zásadní pragmatické rozpory. Přesto vykazoval podivuhodně vysokou míru sebedůvěry a imperialistických ambicí. Díky okleštění maďarského území po 1. světové válce se musel stát spolehnout především na kulturní diplomacii.²⁶⁾ V roce 1939 započalo Maďarsko s další intenzivní diplomatickou ofenzívou na poli kultury, která se snažila — podobně jako předchozí pokusy — o revizi hranic a obnovu vlivu v podunajské oblasti. I když se Maďarsko zdrželo otevřené agrese až do dubna 1941, vypuknutí války v září 1939 i předchozí mezinárodní nestabilita posilovaly kulturní vliv Maďarska.

Po dvouletém období, během kterého filmový průmysl v Maďarsku dosáhl téměř úplného sebezničení, se najednou vyšvihl do evropské špičky, a to díky zásadnímu růstu exportu. Následkem anšlusu Rakouska, okupace Československa, rozdrčení Polska a naprostého rozložení Malé dohody se zásadně proměnily vztahy ve střední Evropě, včetně filmových trhů. V meziválečném období pouze Československo, Rakousko a Polsko disponovaly kapacitou nutnou k tomu, aby rozvíjely zvukovou produkci a sekundovaly tak Německu a Maďarsku, ale filmový průmysl těchto tří zemí byl jejich dobytím nacisty buďto zlikvidován, nebo výrazně restrukturován.²⁷⁾ Změny způsobené válkou ostatně proměnily podmínky filmové produkce na celém kontinentě. Pro francouzské, britské a také hollywoodské filmy bylo těžší dostat se do kin v ostatních evropských zemích, a porážka Francie v roce 1940 dokonce vedla k dočasnému zastavení výroby francouzských filmů. Stovky snímků, jež dosud plnily program kin po celé Evropě, náhle zmizely z jejich nabídky, a řada evropských zemí tak byla nucena poohlédnout se jinde, pokud chtěla uspokojit

25) György Guthy, *Miért szünetel a magyar filmgyártás? Mozi-és Filmvilág* 2, 1939, č. 6 (červen), s. 1–2.

26) Srov. Zsolt Nagy, *Grand Delusions: Interwar Hungarian Cultural Diplomacy, 1918–1941*. Disertační práce. Chapel Hill: University of North Carolina 2012.

27) Rakouský filmový průmysl se dostal pod plnou kontrolu nacistických úřadů během několika málo dnů po anšlusu, což vedlo k dočasnému zastavení a poté k centralizaci veškeré výroby. Česká produkce postupně klesala až na úroveň jedné pětiny předválečného období a proslulé barrandovské studio bylo vyvlastněno nacisty. Filmový průmysl v Polsku byl kompletně zničen a v letech 1940–1945 se zde žádné hrané filmy netočily. Srov. Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema: A History*. Jefferson – London: McFarland 2005, s. 77–80; Klaus Kreimeier, *Die Ufa Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Munich: Wilhelm Heine Verlag 1992, s. 396–397; Marek Haltof, *Polish National Cinema*. New York and Oxford: Berghahn 2002, s. 44–45; Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 10–11; Victoria de Grazia, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press 2005, s. 327–329.

poptávku. V této nouzi se úřady i publikum obracely stále častěji k Maďarsku, pro které šlo o příležitost k získání nevidaného vlivu na filmový průmysl a jeho produkty. A daná situace také výrazně ovlivňovala vztah s nacistickým Německem.

Maďarsko se zapojilo do imperialistického dobrodružství v Jugoslávii, během něž uvedlo v období od prosince 1939 do dubna 1941 téměř všechny své zvukové filmy v jugoslávských kinech.²⁸⁾ Díky jejich úspěchu se Maďarsku poprvé podařilo získat významný podíl na některém zahraničním trhu a toto vítězné tažení maďarských filmů následně vedlo k intenzivnější kulturní výměně. V polovině roku 1940 došlo k výraznému nárůstu vývozu týdeníků a rozhlasových pořadů a také ke zvýšení počtu v Jugoslávii vydávaných maďarskojazyčných časopisů.²⁹⁾ Navíc vyprodaná bělehradská kina vedla distributory i z dalších zemí k dovozu maďarských filmů, které se tak staly zbožím celoevropského významu.³⁰⁾ Vývoz do Bulharska vyletěl z pouhých tří filmů v roce 1939 na více než padesát v roce následujícím³¹⁾ a v případě Řecka se za stejné období jednalo o nárůst z nuly na více než dvacet filmů. Zájem však dalece přesahoval oblast Balkánu — větší objem maďarské produkce začaly dovážet, nebo se k tomu alespoň zavázaly, také Švédsko, Finsko, Norsko, Švýcarsko, Itálie, Turecko, Španělsko, Írán, Sýrie a Egypt,³²⁾ ve druhé polovině roku 1940 dokonce vzrostl vývoz do USA.³³⁾

Maďarské ministerstvo zahraničí se ocitlo ve víru filmového nadšení a v létě 1940 zahájilo kampaň na propagaci filmově-exportních smluv v zemích Střední a Jižní Ameriky s cílem podpořit „distribuci a rozvoj nejen maďarské kinematografie, ale celé maďarské kultury“.³⁴⁾ V produkční sezóně 1940–1941 se díky eliminaci samostatné české, polské, francouzské a rakouské filmové produkce a omezením dovozu z USA a Velké Británie ocitla maďarská kinematografie mezi evropskými filmovými velmocemi. Z pohledu roční produkce hraných filmů se dostala v kontinentální Evropě na třetí místo hned za Německo a Itálii.

28) Srov. David S. Frey, A Smashing Success? The Paradox of Hungarian Cultural Imperialism in Nazi New Order Europe, 1939–1942. *Journal of Contemporary History* 51, 2016, č. 3, s. 577–605.

29) *Bundesarchiv (Dahlewitz-Hoppegarten Zwischenarchiv [dále BADH])*, R 4902, Deutsches Auslandswissenschaftliches Institut, Zeitungsausschnittsammlung [hereafter DAIZ], Nr. 9680, Ung-Jugo Kulturbeziehungen, 1939–1941.

30) Dopis Miklóse Kozmy, politika a úředníka s mimořádným vlivem na maďarská média, vedoucímu tiskového oddělení maďarského ministerstva zahraničí Antálu Ullien-Reviczkému, 19. května 1940. [*Hungarian National Archives*] — KM, K 66, 474 csomó, 1940, III-6/c, s. 404.

31) Do roku 1941 ještě Maďarsko podepsalo s Bulharskem dvoustrannou kulturní dohodu a plánovalo několik filmových koprodukcí. Zároveň se Maďarsko stalo druhým nejdůležitějším vývozcem filmů do Bulharska. *BADH*, R 4902, DIAZ, Nr. 11404, Bulgarien-Ungarn Kulturaustausch, 1939–1942.

32) Andor Lajta, Az év története. *Filmművészeti évkönyv* 1941, s. 178. Skandináviától Kis-Ázsiáig. *MF* 2, 1940, č. 41 (12. 10.), s. 1–2. Dokonce i Rumunsko, soused, ale také tradiční soupeř Maďarska, podepsalo smlouvu na výrobu několika filmů v maďarských filmových studiích, třebaže svůj domácí trh pro maďarské filmy neotevřelo.

33) Srov. Kimutatás... [a] bemutatott magyar filmekről, Maďarský národní archiv [MOL], KM, K 66, 475 csomó, 1940, III-6/c; K 66, 517 csomó, 1941, III-6/c; and K 66, 653 csomó, 1944, III-6/c. Z korespondence z prosince 1940 lze vyčíst, že v produkčním roce 1939–1940 se v důsledku vypuknutí války vývoz do USA propadl na 5 filmů z přibližně 25 exportovaných v roce předchozím. Koncem roku 1940 se ale opět odrazil ode dna a dosáhl počtu mezi 21 a 30 snímků (zdroje se v tomto údaji liší).

34) Srov. dokumenty in: MOL, KM, K 66, 475 csomó, 1940, III-6/c. Citát pochází z dopisu Jánose Bingerta ministroví zahraničí, 26. červen 1940, s. 55–56.

Přípravy na vstup Maďarska do války a souběžné parlamentní diskuze o třetím protizidovském zákoně v dubnu 1941 představují důležitý kontext pro porozumění třem klíčovými faktorům, které ovlivňovaly maďarskou kinematografii a její produkci: vnitropolitický tlak na vymýcení „Židů“ a veškerého „židovského vlivu“ na maďarský národ, náhlý vzestup Maďarska mezi evropskou produkční elitou a proměna Evropy nacistickým Německem.³⁵⁾ Tyto faktory byly rozhodující pro definování maďarského experimentu s národní křesťanskou kinematografií, který probíhal ve válečném období. Přitom každý z nich obsahoval řadu vnitřních rozporů a protikladných tendencí. Dobrým příkladem může být skutečnost, že většina Maďarů židovského původu byla z účasti na filmovém průmyslu vyloučena, ale přesto je všemožné „křesťanské“ společnosti najímaly do klíčových pracovních pozic. Tajná ujednání, skrytá autorství či systém bílých koní, to vše přispívalo k zachování kontinuity stylu i obsahu mezi filmy předválečných a válečných let. Druhý příklad rozporů představuje úspěch maďarského filmu v Jugoslávii. Maďarská filmářská elita vnímala svou zemi jako filmovou velmoc a sebe sama coby nejdůležitější šířitele maďarských hodnot v podunajských státech. Také tyto imperiální ambice, podporované exportními úspěchy, směřovaly proti nějaké radikální proměně filmového průmyslu. Většina producentů nebyla ochotna ohrozit své výdělky tím, že by přešla na produkci nějakých ultranacionalistických filmů, o které by publikum za hranicemi Maďarska nemělo zájem. Pro řadu vlivných maďarských podnikatelů představovalo nacistické Německo důkaz, že přehnaná politizace může zničit eskapistickou přitažlivost filmu. Právě ta podle jejich názoru vedla k tomu, že maďarské filmy předčily svými výsledky v jugoslávských kinech německou produkci. Nicméně tu byl přítomen i vnější tlak, který nutil Maďarsko k dalšímu posilování antisemitského nacionalismu. Přicházel z Německa, které sice bylo pro Maďarsko spojencem, a navíc vyvolalo růst exportního potenciálu maďarského zboží, ale současně jej začalo vnímat jako ekonomickou a ideologickou hrozbu. Představitelé nacistického režimu začali vyjadřovat pochybnosti nad tím, že tolik maďarských filmů má „židovský tón“ a že se na jejich výrobě podílejí Židé. Odbor kultury při německém ministerstvu zahraničí si stěžoval, že publikum v Jugoslávii — zejména etničtí Němci — je ohroženo „maďarskými filmy, které distribuují Židé“. Důvodem mělo být, že maďarští „Židé od filmu“ představují hlavní zdroj protiněmecké propagandy v jihovýchodní Evropě.³⁶⁾ Tyto faktory, společně s dojmem, že se Maďarsko vzpěčuje dalším nacistickým opatřením, vedly k přímé intervenci Německa do maďarské filmové produkce, distribuce a uvádění.³⁷⁾ Německo skoupilo řadu maďarských společností a kin a došlo to tak daleko, že exportní možnosti maďarského filmu byly podrobeny omezením ze strany Mezinárodní filmové komory a společnosti Transit Film. Součástí nátlaku byla dokonce hrozba úplného zasta-

35) Tento třetí protizidovský zákon (Act XV/1941) byl v parlamentu projednáván počátkem dubna 1941, tedy v době, kdy se Maďarsko podílelo na invazi do Jugoslávie. Podle Paula Hanebrinka znamenal tento zákon definitivní proměnu Maďarska v „rasový stát“. P. Hanebrink, *In Defense of Christian Hungary*, s. 170.

36) Dopis Kolba na vyslanectví v Budapešti, 30. červen 1940, Kult K 6753/40. AAA, Gesandtschaft Budapest, Fach 27, Kult 12, Nr 4a, 'Ungar. Filmpropaganda in Jugoslawien'.

37) I když faktorů zhoršujících německo-maďarské filmové vztahy bylo více, jedním z nejdůležitějších byla skutečnost, že ministerstvo vnitra odmítlo povolit maďarské armádě, aby promítala zdarma nacistický propagandistický film *Žid Süss*. Toto opatření vyvolalo mezi oběma zeměmi hodně zlé krve. Srov. United States Holocaust Memorial Museum Archives, RG 39.004M — Hungarian Royal Home Defense (M.kir. Honvédelmi Minisztérium), 1940, I.31 Fond, Reel 8. Filmek bemutatása a honvédség részére 1941.

vení vývozu filmové suroviny do Maďarska, což by zcela zablokovalo maďarskou produkci.³⁸⁾ Ta se ocitla pod tlakem, aby vytvořila novou reprezentaci toho, co je maďarské, určila, kdo se takové reprezentace může chopit, a našla své místo v nacisty kontrolovaném světovém řádu.

Válečné období: kontinuita a národně-křesťanská nespokojenost

Maďarské filmy se sice během války změnily, ale pokusy o vytvoření specifického stylu nebo specifických žánrů, stejně jako snahy o filmy, které by mohli křesťanští nacionalisté označit za archetypální a reprezentativní příklady vytoužené nové vize národa, dosáhly jen omezeného úspěchu. Těmto heroickým životopisným filmům o „velkých mužích“, historickým dramátům, filmům se sociální tematikou či explicitně antisemitským dílům činilo potíže se prosadit z řady důvodů — některé snímky zcela selhaly u publika, jiné byly příliš nákladné, další zase moc demokratické. K rozčarování křesťanských nacionalistů a radikálních antisemitů, kteří se neustále dovolávali potřeby záchrany a oživení maďarské filmové kultury, se všechny tyto projekty ukázaly být nepřijatelné či do budoucna neudržitelné.

Křesťanští nacionalisté byli přesvědčeni, že publikum potřebuje „vážnější“ filmy, které realisticky ztvární život v Maďarsku — a že po takovýchto filmech dokonce touží. Takové filmy měly odstranit zatuchlé stereotypy maďarské kultury, jako jsou kovbojové z pusty, vyšívané kroje a donekonečna opakované hudební motivy. Křesťanští nacionalisté dále požadovali eliminování údajně umělých, urážlivě satirických a rasově cizorodých „židovských“ komedií 30. let, které měly být načichlé „městskou kulturou“ a „prázdnou duchaplností“.³⁹⁾ Takové filmy měly být nahrazeny filmovým vyjádřením „autentického Maďarska“ a pravými Maďary.

Při snaze dosáhnout takovéto nové skutečnosti nabízeli prostřednictvím vládního filmového týdeníku *Magyar Film* a pravicově orientovaných časopisů nebo na setkáních Národního filmového výboru (Országos Nemzeti Filmbizottság) několik alternativ. První z nich měl být návrat k tématům maďarské literatury a historie, bez ohledu na to, že k takovým námětům se filmaři pravidelně uchýlovali už ve 30. letech.⁴⁰⁾ Druhou variantou měly být „hrdinské“ filmy, tedy propagandistické životopisné snímky o „vědcích a učencích, státnících a jiných velikánech“. Obhájci těchto „hrdinských“ filmů byli přesvědčeni, že takovéto hagiografie zajistí, aby maďarští občané prošli adekvátní nacionalizací a naby-

38) K tématu německé intervence do maďarského filmového průmyslu srov. David Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 286–312, a též, Competitor or Compatriot? Hungarian Film in the Shadow of the Swastika, 1933–44. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. London – New York: Palgrave Macmillan 2011, s. 159–171. Pro postavení Mezinárodní filmové komory během války srov. Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge: Harvard University Press 2016, s. 180nn.

39) Ádám Szücs, Van-e magyar filmstílus? *MF* 2, 1940, č. 29 (20. 7.), s. 4–5.

40) Takové návrhy se příležitostně objevovaly v časopise Andora Lajty *Filmkultura* a pravidelněji v časopise Gézy Ágotai *MF* (tato dvě periodika reprezentovala filmařskou komunitu) a také v dalších časopisech zaměřených na filmový průmysl. Velkým zastáncem tohoto přístupu byl i předseda Národního filmového výboru Gyula Wlassics.

li představy o „skutečném Maďarsku“.⁴¹⁾ Třetí návrh, který zazníval hlasitě zejména na počátku 40. let, směřoval k natáčení filmů o všedních starostech, například o tom, „jak se žije v Maďarsku“, či o každodenní dřině běžných Maďarů.⁴²⁾ Tyto realistické filmy, ukazující „rostoucí problémy spojené s maďarskou půdou, rasou a pracujícími“, představovaly příležitost, jak vytvořit legitimizovanou skupinu národních filmů a jak směřovat k „obnově“, která by sloužila skutečným „národně-politickým zájmům“.⁴³⁾ Natáčely by se bez jakékoli účasti maďarských Židů a byly by součástí „umělecké, etické i produkční“ očisty maďarské kultury, po které zdejší publikum údajně toužilo.⁴⁴⁾

Můžeme samozřejmě najít hmatatelné důkazy, že v letech 1939–1944 k využívání populistických témat a k výrobě „přesvědčovacích“ filmů na státní zakázku skutečně docházelo. Filmy o rolnících, kterým se dostalo přístupu do vládnoucích aristokratických kruhů, např. FÖLDINDULÁS, ISTVÁN BORS nebo JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, byly vysokorozpočtové snímky navazující na dřívější úspěchy tohoto typu produkce. Filmy o hrdinech z nižší střední třídy, kteří dokázali porazit vypočítavé a nevlastenecké kapitalisty, mezi něž spadá například A HARMINCADIK, ANDRÁS nebo ÖRSÉGVÁLTÁS, patřily ve válečných letech k těm nejúspěšnějším a nejocěňovanějším. Hojnou návštěvnost měly i snímky z maďarských dějin, například RÁKOCZI NÓTÁJA nebo ÖRDÖGLOVAS. Další skupinu divácky úspěšných a kritikou oceňovaných filmů tvořily ty, které napomáhaly přepisovat imaginární topografii Maďarska v návaznosti na měnící se maďarské hranice, například nacionalistické snímky idealizující vazbu maďarství na Transylvánii skrze rolnickou národní kulturu a její dějiny, tedy ELNÉMULT HARANGOK, EMBEREK A HAVASON a EGY ÉJSZAKA ERDÉLYBEN.⁴⁵⁾

Třebaže takovéto filmy dokládají zřetelný a úspěšný pokus reprezentovat esenci maďarské identity, tucet filmů ještě netvoří národní kinematografii. Tyto snímky představovaly spíše výjimku, navíc problematickou. Jen velmi málo nových křesťansko-nacionalistických filmů se pokoušelo narušit stylistické konvence 30. let a ty, které se snažily, byly ze strany nacionalistů spíše ignorovány.⁴⁶⁾ István Nemeskürty v kapitole věnované letům 1939–1944 dochází k závěru, že žánrově byly filmy v daném období podobné těm, které

41) Szücs, Van-e magyar filmstílus?, s. 5. S podobnými doporučeními přicházeli kromě Szüce i další představitelé pravicové a fašistické kulturní pravice. Srov. Tibor Sándor, *Örségváltás után: zsidókérdés és filmpolitika 1938–44*. Budapest: Magyar Filmintézet 1997, s. 165.

42) Szabó Dezső előadása a filmről. *Magyar Film* 3, 1941, č. 23 (7. 6.), s. 6.

43) János Dálok, *Igy készül a magyar film. A magyar film múltja és jelene, kulisszatitkai és problémái. A könyv többszáz érdekes képpel világítja meg a magyar filmek születését*. Budapest: „Forrás“ Nyomdai Műintézet és Kiadvállalat Rt. 1942, s. 184–185. Autorem předmluvy byl Gyula Wlassics. Srov. také J. Dálok, Die neue ungarische Filmakademie. *Interfilm* 7, 1943, (23. 11.), s. 109.

44) J. Dálok, *Igy készül a magyar film*, s. 185.

45) Gábor Gergely tyto filmy spojuje s podobnou produkcí před rokem 1938 a používá pro ně souhrnné označení „exploatace lidové tematiky“ (folksploitation). I když jde o chytrý a částečně správný postřeh, Gergely se mýlí v tom, že tehdejší komentátoři tyto filmy vznikající před rokem 1938 ignorovali či o nich nevěděli. Je ale pravda, že především antisemitská pravice se odvolávala primárně na pozdější produkci, vznikající po roce 1939. Srov. G. Gergely, *Hungarian Cinema 1929–1947*, s. 135–143.

46) Rané maďarské varianty neorealismu či noirového filmu, ve kterých hlavní roli hrála Katalin Karádyová, sice konvence narušovaly a byly také oblíbené u diváků, ale pravicoví nacionalisté je odmítali coby nápodobu dosavadní tradice a kritiku stávajícího politického řádu. Kromě toho nesháneli Karádyovou, její politické postoje a skutečnost, že na psaní scénářů k jejím filmům se podíleli Židé. Karádyová se ocitla v otevřeném sporu ohledně antisemitismu s prezidentem Filmové komory Ferencem Kissem. K tomu srov. László Pusztaséri, *Karády és Ujszászy. Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel*. Budapest: Kairosz 2008, s. 164–165.

vznikaly ve 30. letech, a lišily se jen obsazením, postavami a tématy. Početně převládaly „komedie všednosti“, kam spadalo 90 z 227 filmů natočených mezi roky 1939 a 1944.⁴⁷⁾ Tento trend byl důsledkem řady faktorů, přičemž jedním z nejdůležitějších byla potřeba zaujmout zahraniční publikum a dosáhnout exportního úspěchu. Například fakt, že film FÖLDINDULÁS byl sice úspěšný v Maďarsku, ale nacisté jej zakázali kvůli způsobu zobrazování etnických Němců, zásadně limitoval možnosti jeho vývozu.⁴⁸⁾ Za těchto podmínek tak vzniklo jen málo — sotva víc než dvacet — tzv. „vážných“ filmů, které by se výslovně zabývaly problémy soudobého Maďarska, a i ty nakonec vyvolávaly spíše kontroverzní reakce.⁴⁹⁾ Když se Maďarsko zbavilo těch, které označilo za Židy, tedy filmařů s mezinárodními zkušenostmi, již stáli za naprostou většinou produkce natočené před rokem 1938, ocitlo se filmové řemeslo v rukou zcela nezkušených pracovníků. Pokud tajně nespolupracovali s Židy vyloučenými z oboru, uchýlovali se tito zelenáči k postupům němé éry, oživeným ve stylu německého „filmu lidového svérázu“ (*Heimatfilm*), tedy k opakujícímu se zobrazování krajiny, atraktivních míst a historických pamětihodností.⁵⁰⁾ K tomu pak maďarští režiséři přimíchávali specifické prvky jako například lidové kroje, aristokratickou okázalost, představitele feudální vrchnosti, švihácké, ale obvykle zadlužené vojáky, šlechtické tradice — tedy právě ty stereotypy, které řada nacionalistů odsuzovala pro jejich neautentičnost. Slavný filmový režisér István Szóts situaci zpětně popsal takto: „Poté, co v roce 1939 došlo k „výměně stráží“, se v kvalitě či duchovních východiscích filmové tvorby nic nezměnilo; nanejvýš byly filmy prošpikovány poněkud stupidními politickými proklamacemi nebo nacionalisticky zabarveným operetním maďarstvím.“⁵¹⁾ Kromě těchto menších změn došlo také ke změně hlavních postav: městské hrdiny ze středních vrstev, jací se objevovali v „kosmopolitních“ filmech poloviny 30. let, nahradili vesničtí naivové.⁵²⁾

Nový směr maďarské kinematografie, který tak halasně ohlašoval Ferenc Kiss, nebyl pro tehdejší publikum a filmaře příliš rozpoznatelný. Výsledky návštěvnosti ukazují, že až na několik výjimek se oblíbě těšily stejné typy filmů jako ve 30. letech. V roce 1941 patřily k nejdéle premiérováným filmům komedie, k nimž psali scénáře oficiálně zakázaní autoři židovského původu István Békeffy a Károly Nóti. Tito dva scenáristé a také Jenő Szatmári, další autor, na kterého se vztahovaly protizidovské zákony, napsali během války řadu scénářů.⁵³⁾ V září 1940 Gyula Wlassics, předseda Národního filmového výboru, tedy organi-

47) István Nemeskürty, *Word and Image. History of the Hungarian Cinema*. Budapest: Corvina 1974, s. 118. Manchinová oproti tomu tvrdí, že lze u těchto komedií rozpoznat zcela zásadní rozdíly. Manchin, *Fables of Modernity*, s. 282n.

48) MOL — KM, K66-cs474, 1940, III- 6/ c. KM [Perczel] na Národní výbor pro přezkoumání filmů (Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság — OMB), 17. červenec 1940, KM 34.198/ 3 – 1940.

49) I když budeme chápat filmy řešící sociální problémy velmi široce a zahrne do nich i všechny snímky otevřeně propagandistické či ty, které se snaží exploatovat téma rolnického života na venkově, nedostaneme číslo vyšší než 50 (z 227 filmů, které byly v Maďarsku během války natočeny).

50) Pro pokračující fungování Židů ve filmovém průmyslu i po zákazu srov. D. Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 220–269, zejména s. 241–244.

51) István Szóts, *Szilánkok és gyaluforgácsok*. Budapest: Osiris 1999, s. 29.

52) I. Nemeskürty, *Word and Image*, s. 118.

53) K tomu, jak se maďarští Židé nadále podíleli na filmové produkci i po přijetí protizidovských zákonů, srov. D. Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 240–245. Srov. také poválečné svědectví Károlyho Nótiho. BFL — Károly Nóti testimony, 6. červenec 1945, 'III. Jgykv', 17. Felvéve a Nb. által a MMSZF- ához kiküldött 289/ b. számú IB, 6. červenec 1945. MFSzSz XVII 647/ 1 – 287 B, Erdélyi István.

zace schvalující veškerou filmovou produkci, vyčínil filmařům za nedostatečné výsledky práce na národní obrodě.⁵⁴⁾ Přidali se k němu další kritici, mimo jiné z řad křesťanských nacionalistů: filmoví tvůrci prý nadále spoléhají na „cikánskou hudbu“, „zmatené rolníky“ a „vesnický oděv“ jako příznaky maďarského charakteru jejich děl, což prý jen zdůrazňovalo, že se pravého maďarství filmům nedostává.⁵⁵⁾ Radikálně pravicový poslanec maďarského parlamentu Zoltán Meskó si na konci roku 1941 stěžoval, že pro venkov je potřeba zajistit kvalitní lidová a historická díla, ale filmaři v tomto úkolu selhali a ohrozili proces národního sebeuvědomování.⁵⁶⁾ Jedním z požadavků, které nacionalisté vznášeli na filmaře, bylo, aby se stali vůdci a učitelé mas, a ne aby se nechali masami sami vést. V tom byl však kámen úrazu, který byl pro filmaře jen obtížně řešitelný. Na jedné straně zde byly požadavky početných populistických křesťanských nacionalistů, kteří byli přesvědčení, že srdce maďarského národa bije na venkově a že národ posílí, když obyvatelé měst prostřednictvím filmu uvidí, jak se tam žije. Pak tu ale byli také ti, kteří nedůvěřovali primitivním masám, propagovali didaktický nacionalismus a lid rozhodně nevnímali jako zdroj národní identity. Ti se rekrutovali především z byrokratické elity kolem regenta Miklóse Horthyho a z různých filmových a cenzurních institucí.

Nefunkční nacionalistické experimenty: významné osobnosti a populistické filmy o sociálních problémech

Kontinuita s předválečným stylem a náměty a odpor k rasově-nacionalistické homogenizaci měly řadu příčin. Je poněkud ironické, že právě touha Maďarska po úspěšném exportu a tlak nacistického Německa na to, aby Maďarsko obsadilo specifický „exotický“ segment mezi národy tvořícími evropský „Nový řád“, vedly k uchování starých forem, stylů, žánrů a stereotypů, a ne k experimentování s novými postupy.⁵⁷⁾ Další důvod spočíval v neschopnosti vybudovat vzdělávací a praktické programy, které by vychovávaly mladé tvůrce — ti tak zůstali, ať už veřejně nebo skrytě, žáky filmařů židovského původu. A k tomu lze připočítat také vliv rozporných politických příkazů a mikropolitiky filmového průmyslu.

Pro představu, jak se tyto problémy projevovaly, se nyní podíváme nejprve na deformování historických dramát o „velkých mužích“ a poté na otázku populistických filmů o sociálních problémech natáčených ve válečném období. První pokus o maďarský historický film představoval životopis ve Vídni žijícího maďarského lékaře Ignáce Semmelwei-

54) Baron Gy. Wlassics, Komoly hivatástudatot várunk a magyar filmek alkotóitól. *MF* 2, 1940, č. 38 (21. 9.), s. 1.

55) István György, A magyar film nyomában. *MF* 3, 1941, č. 25 (21. 6.), s. 2. Jediný praktický návod, který György poskytl pro natáčení filmů tak, aby byly více maďarské, zněl: namísto (výše zmíněných) stereotypů do nich dostaňte více „vůně, chuti, barev a intimity, které jsou tak svůdné pro cizince přijíždějící do Maďarska“.

56) A kultuszminiszter válasza a magyar filmet ért támadásokra a Képviseletől. *MF* 2, 1941, č. 46 (17. 11.), s. 2.

57) K nacistickému konceptu kulturního „Nového řádu“ srov. B. G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, zejména s. 137. Srov. také D. Frey, *A Smashing Success?*, s. 594–599, a B. G. Martin, „European Cinema for Europe!“ *The International Film Chamber, 1935–42*. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika*, s. 25–30.



Obr. 1: Doktor Semmelweis v podání Tividara Uraye hovoří ke studentům lékařské fakulty (SEMMELEWEISS /André de Toth, 1940/). MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet)

se, jež vyprávěl o jeho boji s horečkou omladnic. Na scénáři z roku 1939 se podílelo několik autorů a natočit jej přijel z Německa slavný režisér André de Tóth. Snímek byl uveden do kin na začátku roku 1940 a zcela propadl.⁵⁸⁾ Tento snímek měl i podporu německých představitelů, kteří jej ohlašovali jako pokus o vytvoření nového maďarského hrdiny, moderního vědce, který přispěje k evropskému pokroku. Němci připsali neúspěch snímku tomu, že maďarské publikum nezná historická fakta, a tak neví, kdo Semmelweis byl, a část publika se filmu prý vyhnula proto, že jméno hlavního hrdiny zní „až příliš německy“.⁵⁹⁾ K neúspěchu filmu mohl přispět i fakt, že podstatnou část budapeštského publika stále tvořili maďarští Židé, kteří dost možná film ignorovali.

Maďarští režiséři, poněkud vystrašení tímto neúspěchem, se k životopisnému žánru „velkých mužů“ vraceli jen pomalu. Představitelé Národního filmového výboru a filmového studia Hunnia a přední producenti si stěžovali, že existuje jediná cesta, jak natočit úspěšný historický film, a tou jsou extravagantní kostýmní dramata na způsob MADAME DUBARRY, protože samotné dějiny jako námět nikdy nepřilákají dostatečně velké publikum, jež by zajistilo ziskovost takového projektu. Extravagantní výpravné produkce s úžasnou scénografií a stovkami členů komparsu představovaly ověřený recept vysokorozpočtových historických dramát 20. a 30. let a jen málokterý maďarský scenárista byl ochotný proti této tradici vystoupit. V důsledku tedy platilo, že pokud Maďarsko chtělo zahájit produkci historických filmů, muselo počítat se zcela mimořádnými náklady. A protože finančního kapitálu byl nedostatek kvůli omezením uvaleným na židovské podnikatele, nemluvě o nákladech spojených s válkou, byly vysokorozpočtové projekty takovýchto rozměrů na počátku 40. let nemyslitelné.

58) István Langer, Fejezetek a filmgyár történetéből, I-II.rész, 1919–48. Nепublikovaný rukopis. Budapest: Magyar Filmintézet 1980, s. 221.

59) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, GsB, Fach 27, Kult 12, Nr. 4a, 'Filmwesen Ungarn'. Folder 'Ignaz Semmelweis'. Společnost Hunnia označila snímek za „morální úspěch“ a odlišila jej tak od ÁLL A BÁL a 5 ÓRA 40, tedy od „obchodních úspěchů“. BFL — Hunnia Filmgyár Rt. — Cg 29830 – 3949. 'Közgyűlés', 25. červen 1940. Je poněkud ironické, že v roce 1950 natočilo Semmelweisovu biografii východoněmecké studio DEFA (ZACHRÁNCE MATEK).

Přesto navrhlo v polovině roku 1942 ministerstvo propagandy Kállayovy vlády připravit scénáře filmů o nejrespektovanějších postavách maďarské historie, jakými byli kníže František II. Rákóczi, hrabě István Széchenyi nebo Lajos Kossuth.⁶⁰⁾ Státem kontrolované filmové studio Hunnia se rozhodlo začít s příběhem protihabsburského revolucionáře z 18. století, Františka Rákócziho. Zadal tento úkol jednomu z nejlepších scenáristů a režisérů té doby Józsefu Dároczymu, jemuž při psaní vypomáhal další přední scenárista Miklós Asztalos. Do filmu byla obsazena jedna z nejoblíbenějších maďarských hereček Klári Tolnayová. Ministerstvo kultu a vyučování zapůjčilo kostýmy z Národního divadla a Národní opery, architekti Hunnie vystavěli nevidaně rozsáhlé kulisy a exteriéry se točily v Košicích, Mukačevu a Sárospataku. Ministerstvo propagandy si vyžádalo scénář ke kontrole, aby ověřilo, že je prosycený „národním patosem, patriotismem a ochotou sebeobětování“.⁶¹⁾ Po premiéře v listopadu 1943 nazval časopis *Magyar Film* výsledný snímek RÁKÓCZI NÓTÁJA „prvním maďarským historickým filmem“ a vychvaloval jej za to, že byl natočen zcela podle „amerických standardů“.⁶²⁾ Film slavil okamžitý úspěch a dosáhl bezmála rekordních tržeb, i tak ale 380 000 pengö, které film utržil, pokrylo jen něco přes polovinu produkčních nákladů (714 000 pengö).⁶³⁾ Film byl kasovní trhák — a současně finanční pohroma.

Už před premiérou RÁKÓCZI NÓTÁJA se ozývaly skeptické hlasy, že pokusy o tento žánr nemohou dopadnout dobře. Strukturní problémy, díky kterým se v Maďarsku dříve historická kostýmní dramata netočila, nadále přetrvávaly. Redaktor časopisu *Magyar Film* Géza Matolay, který ještě před několika měsíci takovéto filmy sám propagoval, nyní varoval, že si Maďarsko nemůže dovolit, aby byly všechny filmy vysoce ztrátové. Poukázal na to, že témata z maďarských dějin nejsou v ostatních evropských zemích známá, a producenti tak nemohou počítat, že by si vynahradili ztráty z domácího trhu pomocí prodeje do zahraničí. Ze sousedních zemí mohli snad jen Bulhaři a Chorvati mít nějaký zájem na promítání filmů, jež by podávaly výklad minulosti z maďarské perspektivy.⁶⁴⁾ Režisér a scenárista János Vaszary se vyjádřil přímočařeji, když ještě před premiérou filmu RÁKÓCZI NÓTÁJA prohlásil žánr historického filmu za mrtvý a předpovídal, že „doba maďarských historických filmů už minula“.⁶⁵⁾ Přestože se před koncem války objevilo v maďarských kinech ještě několik snímků s historickými tématy, žádný z nich neměl charakter didaktického filmu posilujícího nacionalistické cítění, ani se nesnažil o explicitní budování nového národního stylu. Plánované hagiografické filmy o hraběti Széchenyim nebo Lajos Kossuthovi nikdy nevznikly. Namísto toho se točily méně politické a snadněji exportovatelné milostné příběhy postavené na historických tématech. Dobrým příkladem může být film ÖRDÖGLOVAS, ve kterém elegantní přeborník v jízdě na koni okouzlí dceru prince Klemense Václava Lothara Metternicha.⁶⁶⁾

60) T. Sándor, *Őrségváltás után*, s. 200.

61) MOL-Ó — Hunnia, Z1123, R 1, D 3, 1943–45, s. 63. 11. červen 1943. Jegyzőkönyv — Hunnia Igazgatósági ülésről, s. 2.

62) Amerikai méreteken készül az első magyar történelmi film. *MF* 5, 1943, č. 26 (30. 6.), s. 3.

63) MOL-Ó — Hunnia, Z1123, R 1, D 3. 1943–45, s. 41. 16. února 1944. Jegyzőkönyv — Hunnia Igazgatósági ülésről, s. 9. Odhad nákladů přebírám z: I. Langer, *Fejezetek a filmgyár történetéből*, s. 316.

64) Dr. Géza Matolay, *Filmkritika és szakértelem*. *MF* 5, 1943, č. 26 (30. 6.), s. 1–2; Dr. Géza Matolay, *Miért nem gyártunk történelmi filmet?* *MF* 5, 1943, č. 31 (4. 8.), s. 1–2.

65) Vaszary János komoly nyilatkozata a vidám filmről. *Mozi Ujság* 3, 1943, č. 30 (2.–3. 7.), s. 2.

66) Dále je možné zmínit například filmy FUTÓTŰZ a SZOVÁTHY ÉVA.



Obr. 2: Z filmu JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN (Viktor Bánky, 1942). MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet)

Ještě předtím, než definitivně selhal pokus o historické biografie velkých mužů, snažila se maďarská kinematografie o žánr, který považovali nacionalisté za nejslibnější, tedy o populistické filmy o sociálních problémech. Populismus byl v meziválečném Maďarsku poněkud matoucí koncept — měl totiž svoji levicovou i pravicovou verzi.⁶⁷⁾ Všechny formy populismu ovšem prosazovaly lepší postavení rolnictva a porozumění pro jejich způsob života. Jedním z nejuspěšnějších a politicky nejdůležitějších filmů tohoto žánru, který se snažil podat obraz venkovského života, byl JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN. Premiéru měl v dubnu 1942 a v Budapešti se hrál ve třech špičkových premiérových kinech po rekordních 119 dnech.⁶⁸⁾ Tento hit vypráví kapitoly ze života slavného profesora historie, jenž pocházel z rolnické rodiny ze severního Maďarska, studoval na univerzitě a stal se uznávaným vědcem. Když má dojít k jeho sňatku s dcerou zbohatlického právníka, Adou Tatárovou (kterou hraje Erzsí Simorová), setká se Kovács a jeho rodina s rodiči Ady (ty hrají György Kürthy a Margit Ladomerszkyová) a jejich synem Tiborem (představovaným Tiborem Puskássem). Tibor, naprostý budižkničemu, je znechucen a pohoršen Kováčsovým prostým původem. Zasnoubení je zrušeno a Kovács si nakonec bere svoji dětskou lásku Ágnes Baloghovou (Júlia Tóthová), která je také z rolnické rodiny.

Kováčsovo manželství, stejně jako jeho přednášky o maďarských tradičních, lidových, s východní Evropou spojených kulturních kořenech, názorově rozštěpí celé město. Místní

67) Populismus (*népi mozgalom*) se coby sociokulturní fenomén až do konce 20. let 20. století opakovaně vynořoval v maďarské politice. Jeho kořeny sahají k pozemkové reformě z konce 19. století, výraznější oživení ve 20. letech pak bylo způsobeno tehdejšími zvýšeným literárním a antropologickým zájmem o život rolnictva. Koncept populismu v tomto okamžiku ještě oslovoval širokou škálu myšlenkových proudů, kterým bylo společné uctívání rolnictva: patřili k němu komunisté bojující za přerozdělení půdy, liberální demokraté prosazující pozemkovou reformu, křesťanské autority podporující sociální spravedlnost, stejně jako protiliberálně naladěni reakcionáři, podle kterých je možné dosáhnout obnovy Maďarska jen s pomocí nacionalismu „krve a půdy“. Na konci 30. let už ale jednoznačně převládla rasově-nacionalistická varianta, která měla největší vliv na filmovou produkci válečného období. Srov. k tomu D. Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 88–90.

68) *Interfilm*. Sonderheft 1 (Spielfilm-Produktion 1942), s. 50–51.

šlechta se Kovácsovy manželky straní kvůli jejímu nízkému původu. Tibor, mladší bratr Kovácsovy bývalé snoubenky, dokonce Ágnes urazí a Kovács mu uštedří políček. Mezi oběma rodinami se rozhoří spor, ale univerzita se postaví na stranu Kováče.

Když rodinný přítel Tatárů, který má německy znějící jméno, obviní Kováče, že na svých přednáškách podněcuje rebelii, Kovács se svého učitelského místa vzdá, ovšem po sledu urážek, skandálů a rezignací nakonec zvítězí. Maďarský triumvirát, představovaný vládními byrokraty, vojenskými důstojníky a představiteli církve, podpoří Kováče a jeho teorie o čistotě a obrodě maďarského národa. Vrací se na univerzitu a dostává se mu zadoštiučinění, když ministr školství políbí ruku jeho ženě a symbolicky tak dá jasně najevo, že v legitimních vládnoucích maďarských kruzích nehraje původ žádnou roli. I při implicitním protiněmeckém tónu se jednalo o kopii německé ideologie „krve a půdy“, proklamující klíčovou roli pracujících a „hlubokých maďarských kořenů“ v rolnictvu.⁶⁹⁾

Reakce, jež tento film vyvolal, výborně ukazují, jak střet vzájemně rozporných nároků na koncepci národa zabránil, aby vznikl nový maďarský filmový styl postavený na populismu. V první fázi rozhodl cenzurní orgán poměrem 5:1 o tom, že film do kin vůbec nepůjde — cenzori se obávali „náporu národovecké demokracie“, kterou film propaguje, zdola prosazovaného „práva na rovnost“ a „sociálně-politických obav“, které by film mohl vyvolat. Došli k závěru, že film je příliš provokativní a že by mohl ohrozit sociálně-politickou rovnováhu nutnou pro zachování stávající maďarské společnosti.⁷⁰⁾ Jinak řečeno, domnívali se, že film, který fakticky umlčuje a kolonizuje rolnictvo a nechává za něj hovořit Kováče jako jeho intelektuálního mluvčího, byl ještě příliš populistický a ideologicky příliš blízký demokracii. Plná demokracie stále ještě představovala existenční hrozbu pro stát, v němž byla řada opatření omezujících volný obchod a kde byla vláda kontrolována malým segmentem společnosti.

Na obavy cenzorů zareagoval ministr náboženství a školství a požadoval, aby byl film upraven. Režisér Viktor Bánky některé scény zkrátil a vložil do filmu nový prolog, který měl utlumit motiv třídního konfliktu. Po těchto změnách se výrazně změnilo celkové vyznění filmu (vycházejícího z díla židovského divadelního autora Sándora Hunyadyho) — ten nyní začínal scénou, v níž doktor Kovács vysvětluje, že Židé a buržoazie se proti němu spikli, početně jich ale ubývá a v novém Maďarsku pro ně není místo. Takové změny uklidnily oligarchy, kteří obsadili pozice v maďarské byrokracii — nový prolog přesměroval vinu za sociální konflikty od aristokracie ke snobské židovské buržoazii.

Jakmile se však film dostal na plátna kin, přilákal rekordní počet diváků a vyvolal přesně ty reakce, jakých se cenzori obávali. Podle některých filmových kritiků se jedná o první film, jenž reprezentuje nový národní styl a jenž má odvahu čelit problémům maďarské společnosti.⁷¹⁾ Film, který úřady původně zakázaly, se stal hlavním filmovým tahákem roku a přivedl do kin diváky, kteří nebyli zvyklí je navštěvovat.⁷²⁾ Recenze populistického

69) Srov. John Cunningham, *From Arcadia to Collective Farm and Beyond. The Rural in Hungarian Cinema*. In: Catherine Fowler – Gillian Helfield (eds.), *Representing the Rural. Space, Place and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press 2006, s. 297.

70) Rozhodnutí cenzurního úřadu ve věci filmu JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, 4. prosince 1941. BFL — László Balogh, Nb. 1699/1945, s. 565, 567–568.

71) István Somody, *Az első lépés a magyar film útján. Magyarország* (12. dubna 1942), nestránkováno.

72) V premiérových kinech se hrál už zmíněných 119 dnů, což bylo o sedm dnů déle než film, který skončil hned za ním, tedy GENTRYFÉSZEK. *Interfilm Sonderheft 1* (Spielfilm-Produktion 1942), s. 48–55.

spisovatele Gézy Féjho v provládním časopise *Magyarország* vysvětlovala fenomenální úspěch následovně:

Na JEJÍ NEJKRÁSNĚJŠÍ DEN chodí jiné publikum než na ostatní populární hity. Většina diváků přichází v obnošených šatech, někteří si s sebou dokonce přinášejí vlnu dílen, továren, malých obchůdků. Není sporu o tom, že na tento film chodí převážně úplně obyčejní lidé, kteří v setmělém sále vždy propukají v bouřlivý potlesk. [...] Jen se podívejte na ty tváře po představení, které jsou poznamenané prožitou katarzí. Tento film nabízí lidem cosi, co jinde hledali marně.⁷³⁾

Právě v tom spočívala hrozba, před kterou varovali cenzori: pro vybudování stabilního základu křesťanského národního filmového průmyslu bylo potřeba přilákat nové dělnické publikum, avšak oslovování tohoto segmentu publika si současně vyžádalo přinášet na plátna kin potenciálně destabilizační sociální témata. Noviny referovaly o „nenávisti vůči šlechtě“, kterou film vyvolává, a o panické hrůze středních vrstev, že by film mohl rolníky inspirovat k tomu, aby „si o sobě moc mysleli“.⁷⁴⁾ Takové reakce vystrašily cenzory a další vládní byrokraty: začali se totiž obávat, že nedokáží kontrolovat významy přisuzované filmu jeho publikem a že domnělé téma národní jednoty by mohlo být snadno chápáno naopak jako podpora odlišnosti. Současně to byla především pravice, kdo film nadšeně vítal coby úspěšný překlad těch pravých maďarských „myšlenek“ a „společenských pravd“ do filmu. Časopis *Magyar Film* snímek vychvaloval coby důkaz potenciálu nové národní filmové produkce a příznak schopnosti masových médií reflektovat a formovat názory veřejnosti.⁷⁵⁾

Navzdory své přitažlivosti byl potenciál dosažení konsensu ohledně populistické identity maďarského národa tak velký, že se ho maďarské úřady zalekly a zablokovaly jej. Filmové instituce zareagovaly na třídně definované ohlasy na JEJÍ NEJKRÁSNĚJŠÍ DEN — a také na hrozbu, kterou představovalo radikálně pravicové hnutí Šípových křížů — tím, že až do roku 1944 potlačovaly populistický potenciál maďarských filmů. Příkladem míry, do jaké státní orgány zasahovaly do filmové tvorby, jsou úpravy filmu *A HARMINCADIK*, který režíroval László Cserépy. Premiéru měl v říjnu 1942, jen pár měsíců od premiéry snímku JEJÍ NEJKRÁSNĚJŠÍ DEN, a vypráví příběh dělníků bojujících proti mocnému uhlobaronovi. V jedné hornické osadě na peštském předměstí se dělníci chystají založit školu. Získají potřebné finanční prostředky a najmou učitele Gábora Nagye — toho hraje Antal Páger, velmi viditelná tvář pravicových populistů. Nagy srdnatě bojuje za otevření školy, ale jeho úsilí zmaří poskoci majitele dolů, kteří budovu školy přestaví na garáž. Neschopný manažer dolů cituje předpisy, ustupuje tlaku majitele a vymlouvá se, že zákon umožňuje otevření školy pouze za podmínky, že se do ní přihlásí nejméně třicet žáků. Učitel a jemu věrní horníci vytrvají v úsilí a problém s počtem žáků se vyřeší s příchodem nových rodin — i díky podpoře manažera je nakonec škola otevřena.

73) Géza Féja, Dr. Kovács István. *Esti Magyarország* (25. dubna 1942), s. 3, přeloženo in: T. Sándor, *Popular Film in Hungary: History, Politics, Film (A Workshop Study), 1938–1944. MozgóKépTár. Magyar filmtörténeti sorozat*, CD 1: Játékfilmek a kezdetektől 1944-ig. Budapest: Magyar Filmintézet 1996.

74) T. Sándor, *Popular Film in Hungary*.

75) A sajtó és az új magyar népi film. *MF* 4, 1942, č. 18 (5. 5.), s. 1.

Na první pohled se zdá, že film představuje stejný třídní konflikt jako JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN. Róbert Bánky, který hrál jednu z postav, po válce před soudem tvrdil, že státní úřady se chystaly film zakázat, přestože by tím odepsaly 300 000 pengö výrobních nákladů. Nakonec byl problém vyřešen tím, že veškerá vina za třídní konflikt byla ve filmu svedena na majitele dolů, zatímco kapitalismus samotný za nic nemohl. Ve scénáři se na onoho uhlobarona jen nepřímo odkazovalo a sám se objevil jen v jediné scéně, ovšem aby byly uspokojeny návrhy cenzorů, stal se z něj Žid a byly připsány nové scény, které ho ukazovaly jako proradného a bezcitného člověka, jemuž činilo potěšení zneužívat své dělníky a bránit ve vzdělání jejich dětem.⁷⁶⁾ Další, už menší úpravy učinily z manažera dolů člověka ochotného postavit se za práva pravých Maďarů proti svému židovskému šéfovi.⁷⁷⁾

Během roku 1942 se vládním úředníkům jevílo stále jasněji, že čistý populismus představoval díky určité podobnosti se socialismem a demokracií pro režim skutečnou hrozbu. Tento fakt vysvětluje, proč populistická témata nakonec neuspěla, přestože je můžeme nalézt v mnoha maďarských filmech natočených během války, zejména ve filmech o sociálních problémech. Přestože od politické pravice zaznívalo neustálé volání po upřímných, realistických filmech zabývajících se problémy „maďarského lidu“, tato témata se mohla ve skutečnosti objevit v realizovaných snímcích jen za určitých podmínek. Nepřípustnými tématy byla například pozemková reforma či principy skutečné demokracie. Třídní rozdíly bylo možné reflektovat jen za podmínky, že nakonec převážil třídní soulad nebo pokud byl třídní konflikt zobrazen jako umělý, především jako důsledek židovské manipulace společenským systémem. Občasné pokusy o odlišné traktování těchto témat byly zmařeny, a to bez ohledu na profesionální status příslušného tvůrce.

Na konci roku 1942 natočil Viktor Bánky pod názvem SZERETŐ FIA, PÉTER snímek kritizující tradiční šlechtu, jehož zápletka se točí kolem přiznání umírající manželky zemědělského dělníka (Bella Bordyová) svému synovi Péterovi (Antal Páger). Na smrtelné posteli mu prozradí, že je nelegitimním synem majitele pozemků, hraběte Pálóssyho (Artúr Somlay). Hrabě přijme tuto novinku s hrdostí, že je otcem čestného, tvrdě pracujícího muže. Problém je ovšem v tom, že Péter je zobrazen jako hodnotnější člověk než Béla (Zoltán Várkonyi), legitimní syn a dědic hraběte. Tento mravně zkažený, odpudivý před-

76) *BFL* — Robert Bánky [Bánki] (a.k.a. Robert von Bánky), 17670/1949. Dopis Roberta Bánkiho soudu, 28. prosinec 1949, s. 29–34. Robert Bánky (který nebyl nijak spřízněný s režisérem Viktorem Bánkyem) měl jen menší roli hereckou, ale velkou ve financování celého filmu. Měl podíl ve společnosti Iris Film, která film produkovala. Režisér tvrdil, že změny byly vynucené a že si byl vědom, že natáčí radikálně pravicový propagandistický film, třebaže to nebyl jeho původní záměr. *BFL* — László Cserépy, B. 19334/1949, s. 21–26. László Cserépy, Gyanusított kihallgatásáról jegyzőkönyv, Magyar Államrendőrség Budapesti Főkapitányságának Politikai Rendészeti Osztálya zpráva 3298/1946, 27. února 1946. Bánkyho a Cserépyho verzi událostí víceméně potvrdil také Ernő Gottesmann, ačkoli všechny tyto výpovědi jsou v protikladu s tím, jak se předseda OMB Alfréd Szöllösy během těchto let choval, když jako zástupce ministra vnitra Ference Keresztese-Fischera spíše tlumil, než aby rozněcoval protizidovské nálady. Gottesmann tvrdil, že ministr vnitra prostřednictvím Szöllösyho ovlivňoval natáčení filmu a Szöllösy měl producentům oznámit, že film bude povolen do distribuce jen pod podmínkou, že bude mít jednoznačně protizidovské vyznění. Gottesmann film označil za „kontrolovaný“, tj. natáčený pod tlakem vlády, takže konečná verze se velmi lišila od původního scénáře a plánované realizace. *BFL* — László Cserépy, B. 19334/1949. Ernő Gottesmann, Tanúvallomási Jegyzőkönyv, Magyar Államrendőrség Budapesti Főkapitányságának Politikai Rendészeti Osztálya zpráva 430sz./1946, 25. února 1946.

77) *BFL* — Robert Bánky [Bánki] (a.k.a. Robert von Bánky), 17670/1949, s. 39. Scénář filmu A HARMINCADIK, scéna 20, s. 4.



Obr. 3: SZERETŐ FIA (Viktor Bánky, 1942). Muž v klobouku je Antál Páger, zřejmě největší mužská filmová hvězda maďarského filmu válečného období a jeden z vůdčích představitelů antisemitské skupiny filmařů

stavitel pozemkové šlechty nemá na práci nic lepšího než kout pikle. Rozhodne se zkazit Péterovi život tím, že svede jeho snoubenku. Právě ve chvíli, kdy se chystá svůj plán realizovat na lovecké chatě (dost možná se jednalo o vtipný odkaz na tragickou milostnou aféru na zámečku v Mayerlingu), vlivem opilosti havaruje v autě. Najde ho Péter, který pečuje o chátrající Bélúv dům a který se obětavě nabídne, že daruje krev, aby zachránil dosti bídný život svého polovičního bratra (srov. obr. 3).

Film měl premiéru 25. prosince 1942 a v předních budapeštských kinech se hrál téměř tři týdny, než cenzoři přehodnotili své rozhodnutí a licenci k uvádění zrušili. Samotné cenzurní rozhodnutí už nelze v archívech dohledat, ale nepřímé doklady jasně naznačují, že se film nelíbil ministrowi vnitra a ministrowi propagandy a Kállayova vláda své rozhodnutí změnila.⁷⁸⁾ Podle producenta Istvána Erdélyiho bylo důvodem změny cenzurního rozhodnutí to, že film zpochybnil ustavené třídní hierarchie, byl zaměřen proti pozemkovým vlastníkům a podporoval rolníky. Erdélyi po válce také tvrdil, že podle zpráv, které se k němu donesly, by bývalo stačilo vložit do filmu protižidovsky laděný prolog, podobně jako v případě snímku JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, a film by byl vzápětí opět povolen.⁷⁹⁾ Filmaři zřejmě takový krok odmítli učinit, ať už jako výraz odporu k antisemitismu, nebo proto, že nevěděli, jak svést vinu za třídní rozpory na Židy. SZERETŐ FIA, PÉTER tak zůstal zakázaný až do konce války.

Stažení tohoto filmu z kin filmařským prostředím otrásl: nejvíce byli zaskočeni finančníci investující do filmové produkce, kteří se začali bát, že by zcela nepředvídatelné stažení filmu z kin ohrozilo jejich investici. Ředitel studia Hunnia a filmový režisér János Bingert interpretoval tento krok jako smrtící úder pro všechny populisticky zaměřené filmy. V reakci na námět, který odmítl přijmout do produkce, Bingert napsal:

78) Gyula Wlassics to komentuje v textu: Nyilatkozatok egy film betiltása körül. *MF* 5, 1943, č. 4 (3. 2.), s. 5. Srov. také Tibor Sándor, Szeretõ fia, Péter. *Filmhu* (3. duben 2001). Dostupné online: <<http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/szereto-fia-peter-elemzes.html>>, [cit. 15. 1. 2019].

79) *BFL* — MFSzSz, XVII 647/6 — 287 B. Výpověď dr. Istvána Erdélyiho. Zápisy z jednání certifikačního výboru, předložené Národní radou Svobodné odborové organizace, 14. srpna 1945.

Od okamžiku, kdy se vláda rozhodla zakázat film SZERETŐ FIA, PÉTER [...], se filmaři neodvažují prosazovat politická či sociálně kontroverzní témata. Taková opatrnost [...] je, domnívám se, oprávněná, protože vláda zřejmě nechce filmy s takovými náměty. Proto nemá smysl jednat o natáčení předloženého filmu.⁸⁰⁾

A jestliže byl Bingert, tehdy pravděpodobně nejmocnější figura filmového průmyslu, přesvědčen, že vláda si populistické filmy nepřála, pak si je skutečně nepřála,⁸¹⁾ takže jejich éra byla velmi krátká.⁸²⁾

Maďarský experiment s Damoklovým mečem: antisemitské propagandistické filmy

Předchozí kapitola mohla vyvolat dojem, že maďarská vláda a filmový průmysl přijaly strategii, podle níž jsou antisemitské postoje automatickou součástí obsahu filmů a už tento fakt sám o sobě lze identifikovat jako křesťanskou nacionální estetiku či obsah — a není pochyb, že silný antisemitismus se skutečně do filmů natáčených ve válečném období promítal. Na druhou stranu je nutno poznamenat, že filmů s bezostyšně antisemitskými náměty, jako byl A HARMINCADIK, vznikalo jen málo. Patřil k nim ÖRSÉGVÁLTÁS, tedy maďarská verze ŽIDA SÜSSE napsaná Miklósem Tóthem, režirovaná Viktorem Bánkym a uvedená do kin po dlouhých úředních tahanicích v chaotickém období léta roku 1942. Film byl premiérován 91 dnů, což znamenalo „mimořádný úspěch“.⁸³⁾ Časopis *Magyar Film* prezentoval snímek jako „pravdivý obraz židovské okupace Maďarska“, film o aktuálním problému, pro jehož řešení nazrál čas.⁸⁴⁾

Příběh inženýra Pétera Takáce, křesťana, který bojuje proti machinacím židovského vedení velké průmyslové firmy, byl výrazně antisemitský. Takács zjistí, že předchozí židovští majitelé firmy vyvádějí její majetek do zahraničí, zabrání tomu a je vládou jmenován do pozice technického ředitele firmy. Jeho vítězství nad židovským materialismem symbolizuje, že nejen průmysl, ale celé Maďarsko se vrátilo do rukou oprávněných křesťanských majitelů.

Podobně jako u jiných filmů tematizujících sociální problémy, ke kterým patřily snímky A HARMINCADIK nebo JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, je i v tomto případě patrné, že vláda přistupovala k filmům rozdílně v závislosti na jejich ideologii a působivosti. Režisér filmu

80) MOL-Ó — Z1124, Hunnia, R 4, D 44. korespondence ředitele dr. Jánose Bingerta, 1942–1944. Dopsis Bingerta László Temesvárymu, 7. únor 1943. Cit. in T. Sándor, *Örségváltás után*, s. 179–180.

81) Dalším dokladem toho, že se vláda skutečně vzdala filmového populismu, je skutečnost, že v roce 1943 Národní filmový výbor odmítl populisticky laděný scénář Szakadék autorů Józsefa Darvase a László Ranódyho. I. Nemeskürty, *A képpé varázsolt idők*, s. 639. K Bingertovi srov. rozhovor Davida Freye s Imre Hechtem, 18. červen 2007.

82) Populistické filmy i jejich hlavní hvězda Antal Páger zažili comeback v první etapě komunistického režimu, který na počátku 50. let hledal prostředky, jak vyvolat dojem autenticity a získat veřejnou podporu.

83) MOL — MFI, K 675, 2 cs, 13 t. Zápisy z jednání výkonného výboru pro týdeníková kina / Maďarskou telegrafickou agenturu a MFI, 1938–42, s. 1125. Back. 32.számú jegyzőkönyv — 1942.augusztus 25 -szeptember 1-ig. Doba premiérování je převzata z *Interfilm Sonderheft 1* (Spielfilm-Produktion 1942), s. 54–55.

84) Ernő Gyimesy Kásás, Örségváltás. *MF* 4, 1942, č. 33 (18. 8.), s. 8.

Viktor Bánky v poválečném svědectví tvrdil, že chtěl utlumit antisemitismus filmu tím, že bude věnovat větší pozornost třídnímu konfliktu. Obvinil cenzory, že vystříhli některé důležité scény, které by bývaly výrazně změnilly vyznění filmu.⁸⁵⁾ Většina vládních úředníků si totiž nepřála tematizovat třídní konflikty, pokud film neodhaloval jako jejich zdroj právě Židy. Je ale pravda, že otevřený antisemitismus filmu *ÖRSÉGVÁLTÁS* dělal některým umírněnějším členům vlády starosti. Místopředseda Národního filmového výboru László Balogh po válce vzpomínal na dlouhé debaty členů vlády, které se odehrávaly mimo běžné cenzurní postupy a které se týkaly toho, jak by měl tento film ve výsledku vypadat a zda bude možné ho pustit do distribuce. Diskuze se účastnil předseda výboru Wlassics a ministři vnitra a propagandy. Podle Baloghových vzpomínek ministr vnitra Ferenc Keresztes-Fischer odmítal, aby se ve filmu výslovně zmiňovali Židé, a stavěl se proti jakémukoli „zneužívání Židů“. Cenzoři prý měli po dokončení filmu obavy z toho, že by mohl vést k posílení pozice extremistických skupin, a schválili jej jen s výhradami — a ty byly natolik důrazné, že Filmový výbor uspořádal speciální projekci pro Radu předsedy vlády, tedy fakticky pro všechny klíčové členy Kállayovy vlády. Náčelník generálního štábu generál Ferenc Szombathelyi se postavil proti uvedení filmu s odůvodněním, že by mohl „narušit klid v zemi“. Keresztes-Fischer odvolal povolení k distribuci a přikázal, aby byl film přepracován. Poté, co se tak stalo, měl snímek v srpnu 1942 premiéru.⁸⁶⁾

Když se na *ÖRSÉGVÁLTÁS*, podobně jako předtím na *A HARMINCADIK, JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN* a několik dalších filmů s o něco méně křiklavými antisemitskými či populistickými tendencemi, začaly hrnout davy diváků, bylo nutné, aby maďarské mocenské elity dosáhly nějakého konsensu. Právě v době, kdy u Stalingradu probíhala katastrofální porážka německé armády, maďarští úředníci odmítli přijmout čistý populismus coby základní kámen nového nacionalismu, navzdory — nebo možná kvůli — tomu, že přitahoval množství diváků. Po experimentu s *ÖRSÉGVÁLTÁS* začali také s vylučováním otevřeně antisemitských témat z produkce. V době, kdy se *ÖRSÉGVÁLTÁS* dokončoval ve studiu MFI, napsal režisér Arzén Cserépy, který měl dlouholetou zkušenost s natáčením v Německu, dopis řediteli studia Hunnia Jánosi Bingertovi. Vyjádřil v něm zájem natočit „film o Židech“, který by vycházel ze sociologicky laděné studie neokonzervativního politika z přelomu století Miklóse Barthy „On the Kazár Lands“ a který by byl tím skutečným maďarským *ŽIDEM SÜSSEM*. Podle filmového historika Tibora Sándora Bingert dvakrát Cserépyho odmítl, snad proto, že už vytušil blížící se zvrat ve válce.⁸⁷⁾ Podobně skončil i pokus dvou spi-

85) Bánkyho tvrzení, že se snažil protizidovskému vyznění filmu vyhnout, mohlo být vykalkulované. Prohlašoval ale také, že mu hrozilo povolání do armády a že by mohl uvrhnout do nebezpečí svoji ženu, která byla údajně Židovka, kdyby odmítl na filmu pracovat. Třetí protizidovský zákon, který vstoupil v platnost v srpnu 1941, prohlásil manželství křesťanů s Židy za nezákonná a Bánkyho tak dostal do nebezpečné situace. *BFL* — Victor Bánky [Bánki], Nb. 2540/1945, s. 81–82. Svědectví Viktora Bánkyho in: Bánki Gyula Viktor, *Filmrendező, Nü* 4959/1945, 8. srpen 1945. Je poněkud ironické, že Bánky podle jiného svého svědectví spolupracoval s židovským scenáristou Károlym Nótím a porušoval tak protizidovské zákony, čímž byl vystaven na milost a nemilost některým radikálně orientovaným vládním úředníkům. Tato Bánkyho slova potvrzovali i další filmaři. *Srov. BFL* — Victor Bánky [Bánki], Nb. 2540/1945, s. 198–199, 206. ‘Jegyzőkönyv’, Nb.VI.2.540/1945/16, 25. červen 1947.

86) *BFL* — Victor Bánky [Bánki], Nb. 2540/1945, s. 103. Svědectví Dr. László Balogha, *Népügyészég* 5050/1 – 45, 17. červenec 1945, ze složky Dr. László Barly, spolumajitele Mester Filmu.

87) T. Sándor, *Örségváltás után*, s. 177–179.

sovatelů pracujících pro Ministerstvo propagandy Györgyho Patkose a Sándora Nagye, kteří společně napsali scénář o soudu s obviněnými z rituální vraždy ve vesnici Tiszaeszlár, ale díky odporu ze strany filmového studia Hunnia k realizaci nedošlo.⁸⁸⁾ Štvavá podoba antisemitismu se nestala významnou součástí politiky či filmové produkce v období Kállayovy vlády v letech 1942–1944, tím méně pak po porážce maďarské 2. armády na Donu.⁸⁹⁾ Přijatelným pro filmové ztvárnění byl pouze pasivní antisemitismus, který představuje Maďarsko coby čistě křesťanský národ a exploatační podobu kapitalismu spojuje s židovstvím. Cokoli radikálnějšího ovšem hrozilo vyvoláním masových nepokojů, podporou radikálně pravicové agendy Šípových křížů a dalším ustupováním německým požadavkům. Po březnu 1944 měl už sotva kdo z čelných politiků na takové věci sebemenší chuť. To bylo hořké zklamání pro neaktivnější nacionalisty, kteří si nepřestávali stěžovat, že filmový průmysl nedokázal vyvinout autentickou formu národní kinematografie.

Závěr

Filmová historička Mette Hjortová upozorňuje na to, že „[F]ilmy jsou kulturní produkty, umožňující (národní) komunitě, aby zprostředkovala své morální zásady a sdílené principy širokému publiku, a přispěla tak něčím podstatným k široké diskuzi.“⁹⁰⁾ Pokusil jsem se v tomto textu analyzovat filmy, které jiní historici chápou jako typický výraz esence maďarského národa v období 2. světové války, jako reprezentanty morálních zásad a sdílených principů v tom smyslu, v jakém o nich Hjortová hovoří. Ukázalo se, že tyto filmy nejsou ani tak ukazatelem radikální proměny témat a stylu soudobých filmů, jako spíše dokladem neustálého tříštění konceptu maďarského národa, který v období 2. světové války postrádal jakoukoli jednotu. Záměr definovat národ a jeho identitu pomocí filmů neúprosně narážel na realitu estetických, materiálních, politických, dobových, masových, didaktických a transnacionálních aspektů kultury. Meziválečná i válečná maďarská společnost byla rozpolcená, což se projevovalo v problémech, které zakoušel filmový průmysl, a ve sporech kolem natočených filmů. Křesťansko-nacionální filmařské elity nebyly schopné překonat rozpory spojené s jejich pozicemi. Radikální nacionalisté požadovali odstranit z filmové produkce veškeré transnacionální a materiální prvky, protože je považovali za typicky židovské. Prosazovali tyto požadavky bez ohledu na to, že jejich realizace by minimalizovala šance na vývoz filmů a poškodila dlouhodobý výhled na prosperitu filmového průmyslu, a to právě v okamžiku, kdy exportní možnosti Maďarska razantně

88) *BFL* — Dr. Nagy Sándor — Nb 3482/1946, výpověď Andráse Bródyho, 14. září 1945; výpověď Istvána Radó, 12. září 1945. Podle zpráv v německých a maďarských periodikách se nejvíc přiblížil své realizaci v období německé okupace Maďarska, kdy scénář přepsali novináři pracující pro noviny *Függetlenség*, Lajos Marschalko a György Patkos. *Film Híradó* 2, 1944, č. 22 (1. – 7. 6.) & *Deutsch Zeitung in Ungarn*, z *BADH* – R 63, Fach 353, 'Pressestelle. Vertrauliche Mitteilung' 140. Kb. aus SOE, 29. květen – 4. červen 1944, s. 12.

89) Tím v žádném případě nechci naznačovat, že se Židům dařilo za Kállayovy vlády dobře. I když byli uchráněni před deportací do nacistických vyhlazovacích táborů, většina jich přišla o svá základní práva, desítky tisíc byly nasazeny na nucené práce, mnoho Židů zemřelo následkem přepracování, obtížných životních podmínek či násilí ze strany vojáků Rudé armády.

90) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, s. x.

narůstaly. Umírněnější cíle vládnoucí oligarchie zase směřovaly k prosazení filmového pojetí národa a k takovým verzím nacionalismu, které se snaží masy včlenit do národa, ale nevybavovat je podílem na moci. Obavy z reakcí prostých občanů ji vedla k usměrňování scenáristické práce směrem k příběhům o židovském zneužívání Maďarska až do okamžiku, kdy se i takové směřování jevílo nepřijatelně štvavé.

Porozumět důvodům, proč filmařská elita nebyla schopná ani dočasné shody na vymezení křesťanské národní kultury a produktů, které by ji reprezentovaly, je důležité z více důvodů. Pomáhá nám pochopit, že analýza kulturního objektu, jež nepřihlíží k užšímu kontextu produkce a k širším politickým a geopolitickým souvislostem, nás může svést k naturalizaci a esencializaci konceptů národa.⁹¹⁾ Klíčový moment představuje, když vezmeme v úvahu vnitropolitické spory a jejich dopad na to, jak probíhá filmová cenzura, jak jsou upravovány scénáře či blokován kontakt s filmovými studii. Bez tohoto přístupu sotva pochopíme, proč i skutečně zanícení antisemité nakonec ustoupili od prosazování protizidovských témat nebo proč komerční úspěch některých žánrů mohl paradoxně znamenat jejich konec, jako se to stalo v případě filmů o sociálních problémech. A když se porozhlédneme za hranicemi Maďarska, můžeme zase porozumět příčinám, ze kterých se filmy o významných postavách maďarských dějin či nacionalisticky zaměřených profesorech chrlicích „pravdy“ o nadřazenosti maďarské krve nikdy nestaly efektivním nástrojem, jak vyjádřit jedinečnost maďarského národa — nebyly totiž exportovatelné. Tyto faktory mařily úsilí o jednotnou podobu a hodnotovou očistu filmů, a prozrazují tak mnohé jak o širším kontextu, tak o limitech maďarské filmové produkce v období 2. světové války. Díky nim lépe pochopíme ono zklamání, které zažívali radikální antisemité a nacionalisté v naději, že kinematografie dokáže jasně vyznačit hranice nového maďarského „křesťanského“ národa. Kromě toho nás porozumění těmto prvkům přivede ke komplexnějšímu chápání vzájemného vztahu mezi antisemitismem a tou verzí konstrukce národa, jaká se objevovala během nejnacionalističtější éry v dějinách Maďarska. A nakonec nemůžeme pominout ani skutečnost, že nám zmíněné faktory umožňují lépe pochopit potíže, se kterými se tato země potýkala při budování kulturní a politické pozice v Novém řádu nacistické Evropy, přestože její filmová produkce se ve stejnou dobu těšila dosud nebyvalým možностям.

Z anglického originálu určeného pro *Illuminaci* přeložil Pavel Skopal.

Dr. David S. Frey je profesorem historie a vedoucím Centra pro studium holocaustu a genocidy (CHGS) na Vojenské akademii ve West Pointu ve Spojených státech amerických. Je autorem knihy *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary: The Tragedy of Success, 1929–44* (IB Tauris, 2017) a spoluautorem *Ordinary Soldiers: A Study in Law, Ethics and Leadership*. Publikoval řadu studií a kapitol v knihách o maďarském filmu, německé historii a genocidě, mimo jiné v *Journal of Contemporary History* a *Nationalities Papers*.

91) K problematizaci pojetí kultury a k potřebě chápat kulturní změnu jako vícesměrnou srov. Valentina Vitaliová a Paul Willemen (eds), *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute 2006, s. 6–7.

Citované filmy:

5 óra 40 (André de Toth, 1939), *A Harmincadik* (László Cserépy, 1941), *Áll a bál* (Viktor Bánky, 1939), *András* (Viktor Bánky, 1941), *Egy éjszaka Erdélyben* (Frigyes Bán, 1941), *Elnémult harangok* (László Kalmár, 1940), *Emberek a havason* (István Szóts, 1942), *Földindulás* (Arzén Cserépy, 1939), *Futótűz* (Zoltán Farkas, 1943), *Gentryfészek* (Félix Podmaniczky, 1942), *István Bors* (Viktor Bánky, 1939), *Její nejkrásnější den* (Dr. Kovács István; Viktor Bánky, 1942), *Madame DuBarry* (William Dieterle, 1934), *Ördöglovas* (D. Ákos Hamza, 1944), *Örségváltás* (Viktor Bánky, 1942), *Rákóczi nótája* (József Daróczy, 1943), *Semmelweis* (André de Toth, 1940), *Szerető fia, Péter* (Viktor Bánky, 1942), *Szováthy Éva* (Ágoston Pacséry, 1943), *Uz Bence* (Jenő Csepreghy, 1938), *Zachránce matek* (Semmelweis — Retter der Mütter; Georg C. Klaren, 1950), *Žid Süss* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940).

SUMMARY

Which Path to Christian Nationalism?*Wartime Hungarian Cinema in New Order Europe*

David Frey

This article examines the transformation of the Hungarian film industry, focusing on the wartime years, when Hungary became the third most prolific feature film producer in continental Europe, when rhetoric about the nation-producing role of film and its corollary, antisemitism, reached a crescendo across the continent. Despite what appeared to be ideal conditions for the right-wing advocates of Hungarian Christian nationalism, David Frey's article demonstrates how difficult it was for Hungary to conceive of and sustain a viable film industry meant to define the nation in the midst of war, poverty, cultural crisis, and political instability while under the umbrella of Nazi Germany, Hungary's a sometimes ally, sometimes competitor. To understand how Hungarian filmmaking elites attempted to articulate and shape 'Christian national' culture during the World War II era, Frey proposes that a multivalent analysis is necessary. At the micro-level, forces within the film industry played a major role in establishing the parameters of what was Christian national. However, those forces were unleashed and constrained by developments within the Hungarian state, country-wide discourses about antisemitism and the nature of the Hungarian nation, and perhaps most importantly, by Nazi Germany's ideology, its continent-wide aggression, and attempt to create a cultural and economic 'New Order'. The author also argues that to fully grasp wartime understandings of Hungarian Christian nationalism, we must examine not only what state-led industries created, but what they rejected. Attempts that failed, as well as those that seemed to succeed, likewise expose resistance to and divisions within national narratives we might otherwise miss. Frey considers three archetypes of the so-called Christian national film style. He probes the categories of great man films, populist social problem films, and overtly antisemitic propaganda films. He explains why each was unable to produce the nation-building synthesis their producers dreamt they would. In the process, Frey elucidates why Hungarian antisemitism transformed as it did prior to the German occupation of Hungary in March 1944, and why Jews, ironically, remained so central to the production of 'Christian' Hungarian culture.

keywords: Hungarian Film, Christian nationalism, antisemitism, populism, Nazism

klíčová slova: maďarská kinematografie, křesťanský nacionalismus, antisemitismus, populismus, nacismus



Pavel Skopal

Okupace jako evropská zkušenost

Rozhovor s Tatjanou Tönsmeyerovou

Profesorka **Tatjana Tönsmeyerová** (*1968) působí na univerzitě ve Wuppertalu. V letech 1990–1996 studovala dějiny středovýchodní Evropy, politologii a žurnalistiku na univerzitách v Bochumi a Marburgu a do roku 1998 byla vědeckou pracovnící na katedře dějin a kulturních studií na marburgské Filipově univerzitě. Poté působila na Humboldtově univerzitě v Berlíně (Ústav společenských věd), v Německém historickém institutu v Londýně, Leibnizově ústavu dějin a kultury východní Evropy v Lipsku, Ústavu pro evropské dějiny v Mohuči nebo Ústavu českých dějin Univerzity Karlovy. Věnuje se především sociálním a kulturním dějinám, srovnávacím dějinám šlechty v českých zemích a v Anglii, dějinám nacismu či soudobým dějinám středovýchodní Evropy. Její disertační práce věnovaná politické praxi Slovenského štátu z perspektivy každodennosti vyšla pod názvem *Das Dritte Reich und die Slowakei 1939–1945. Politischer Alltag zwischen Kooperation und Eigensinn* (Paderborn – München – Wien – Zürich: Ferdinand Schöningh 2003).

Tatjana Tönsmeyerová vede společně s profesorem Peterem Haslingerem (Herderův institut pro historický výzkum středovýchodní Evropy / Giessenská univerzita) projekt „Společnosti pod německou okupací — zkušenost a každodenní život 2. světové války“, financovaný Leibnizovou asociací a Německým historickým institutem v Paříži. Tento rozsáhlý výzkum, propojující historiky z patnácti zemí (protektorátu Čechy a Morava se věnuje prof. Tönsmeyerová), přesouvá pozornost od dějin holokaustu, zločinů páchaných Wehrmachtem nebo hnutí odporu k dokumentování situace a perspektivy místního obyvatelstva žijícího na okupovaných územích.¹⁾

— — —

Na projektu Societies under German Occupation — Experience and Everyday Life in World War II, který vedete společně s profesorem Peterem Haslingerem, se podílejí historici

1) Srov. webové stránky projektu dostupné online: <<http://www.societies-under-german-occupation.com/#project-description>>, [cit. 14. 2. 2019].

z patnácti zemí. Je vymezen jako projekt „výzkumný a editační“, se zaměřením na „vytvoření sbírky pramenů, které budou zveřejňovány tiskem i digitální formou a které dokládají různorodé a komplexní každodenní zkušenosti či strategie přežití, využívané obyvatelstvem ve státech a na územích okupovaných Wehrmachtem“. Nepochybně jste museli řešit řadu problémů, které vyvstávají při takovýchto kolektivních projektech reagujících na výzvu k digitalizaci pramenů v oblasti humanitních oborů. Jaké jsou v tomto ohledu vaše zkušenosti a do jaké míry byl proces editování pramenů ovlivněn výzkumnými cíli projektu?

Práce historiků je vždy strukturovaná podle výzkumného problému, který má být vyřešen. Badatelé odpovídají na otázky své (a svých čtenářů), které jsou mnohdy odvozeny ze současnosti. Tu pak pomáhají pochopit jako stav odvozený z některých předpokladů minulosti. Archivní výzkum je tedy předurčen výzkumnými otázkami a současným stavem výzkumu. A pokud se jedná o 2. světovou válku, bylo za poslední dvě či tři dekády vynaloženo hodně úsilí pro lepší porozumění holokaustu a německým válečným zločinům, zejména těm spáchaným ve východní Evropě. Kromě toho se v zemích okupovaných německou armádou realizovaly výzkumy zaměřené na odboj a kolaboraci. Oproti tomu ale v málokterých státech, a platí to i pro Německo, se historici zabývali vzájemnou interakcí mezi určitými skupinami německých okupantů na jedné straně, a jednotlivci či skupinami okupovaných společností na straně druhé. A právě na tento vztah „okupantů“ a „okupovaných“ se náš výzkumný projekt zaměřuje. K tomu účelu jsme si jako téma zvolili oblast zásobování a nedostatku, protože právě tyto fenomény zásadně ovlivňovaly každodenní život ve všech okupovaných zemích.

Abychom dokázali zachytit každodenní životní zkušenosti spojené s problémem zásobování a nedostatku základních potřeb, připravili jsme detailní několikastránkový dotazník, týkající se mimo jiné regulace trhu Němci, fungování obchodů, nakupování na černém trhu, situace se zásobováním některými druhy zboží (např. chlebem, mlékem nebo bramborami) či zásobováním specifických skupin obyvatelstva, jako jsou děti, kojící ženy, staří lidé, ukrývající se Židé. Dotazník se také týká různých strategií, jak se vyrovnat se stavem nedostatku, například využívání „Ersatz“ (náhražkových) produktů. Odborníci z jednotlivých zemí jej zkontrolovali a doplnili, takže edice pramenů je schopná pokrýt témata jak společná (například černý trh), tak spíše regionální (například kaštanová mouka na Krétě coby náhražkový produkt k pečení chleba). Hodláme realizovat výzkum zaměřený na vztahy mezi „okupanty“ a „okupovanými“ v kontextu každodennosti s ohledem na různé regiony po celé Evropě, a to jak městského, tak venkovského charakteru. Naším cílem je nabídnout hodnotné zdroje badatelům, kteří se zabývají dějinami okupace v komparativní či regionální rovině, a to samozřejmě především v období 2. světové války, ale ve srovnávací perspektivě mohou být tyto informace užitečné i pro výzkum procesu okupace v jiných obdobích a jiných válečných konfliktech.

Mohla byste popsat a komentovat ediční řešení, jež jste zvolili pro sestavení velmi různorodých a rozsáhlých materiálů? Jak jste se například vypořádali s problémy skrývajícimi se za skutečností, že sebrané prameny jsou psány v mnoha různých jazycích? Jak budou materiály uspořádány?

To jsou velmi důležité otázky. Pokud jde o proces výběru, klíčovým nástrojem byl rozsáhlý dotazník, který jsem popsala výše. Dále jsme pro každý stát identifikovali určité

zdroje, které mají být pokryté, a to s přihlédnutím k velikosti státu a délce okupace. V důsledku toho bude naše edice obsahovat například více zdrojů týkajících se Polska než Slovenska, které je menší, má méně obyvatel a bylo okupované až od srpna 1944. Na základě konceptu „Besatzungsgesellschaften“, tedy „okupovaných společností“,²⁾ se budeme při určování pramenů zaměřovat také na ty skupiny obyvatelstva, které často v okupované společnosti převládají, tedy ženy, děti a starce. Důležité pro nás bude také židovské obyvatelstvo — zejména v některých oblastech Sovětského svazu, kde probíhalo vyvražďování velmi rychle, zůstalo jen velmi málo pramenů pro rekonstrukci každodenního života a jen velmi málo obětí persekuce přežilo čistky a mohlo podat svědectví ještě v průběhu války. Je potřeba zdůraznit, že se soustředíme na takové prameny, které pocházejí z válečných nebo těsně poválečných let — jde totiž o projekt historický, nikoli o projekt zaměřený na uchování paměti. I tak se totiž jedná o velmi rozsáhlý výzkum a i když považujeme vzpomínky za velmi důležité, snaha o jejich zachycení by celý projekt rozšířila za horizont našich možností.

Samostatný komentář si zaslouží jazykový problém, který je nutně s takovým mezinárodním projektem spojený. Pracovním jazykem týmu je angličtina, do které budou také prameny z přibližně dvaceti evropských jazyků překládány. Naši překladatelé jsou rodilí mluvčí, kteří mají bohaté zkušenosti s tím, jak nakládat s dobovým textem. Přesto bylo nutné občas doprovodit překlad vysvětlivkami, které se týkají například lokálního pokrmu, který by nebyl čtenáři známý, nebo textů psaných sice v němčině, ale osobami, které tento jazyk příliš neovládaly. V takových případech jsme se nesnažili o reprodukci jazykového „stylu“ či jazykových chyb textů — místo toho jsme se pokusili je popsat a vysvětlit.

Důležitá otázka, kterou jsme museli řešit, je způsob uspořádání sebraných materiálů — ta přitom vycházela z našeho předpokladu, že okupace představuje zkušenost, která byla v některých ohledech podobná pro obyvatele evropských okupovaných zemí od severního Norska až po řecké středomořské ostrovy a od atlantického pobřeží Francie až po oblasti hluboko na území Sovětského svazu. Snažíme se poukázat na to, že okupace představuje součást evropské zkušenosti — a to zkušenosti sice ne všude stejné, ale rozhodně komparovatelné. Proto jsme se rozhodli uspořádat edici pramenů striktně chronologicky, takže ve výsledku může například pramen za dokumentem pocházejícím z Belgie následovat pramen z Běloruska a Norska. Takové řazení je možné díky tomu, že jsme sbírali reprezentativní prameny. Samozřejmě jsme nechali zvolené uspořádání prověřit experty na jednotlivé okupované země — a jejich zkušenost byla, že toto chronologické uspořádání je velmi účinné.

Váš projekt dle jeho explikace zamýšlí nabídnout „jedinečný transnacionální pohled na období a témata, která jsou významná pro politiku historie a paměti napříč Evropou, ale která byla dosud zkoumána v národních rámcích“. Transnacionální perspektiva jistě přináší mnohé přísliby, ale také metodologické problémy, které je nutné řešit. Jestliže je projekt definován jako komparativní, co budete srovnávat — a pomoci jaké metodologie?

2) Srov. Tatjana Tönsmeier, *Besatzungsgesellschaften. Begriffliche und konzeptionelle Überlegungen zur Erfahrungsgeschichte des Alltags unter deutscher Besatzung im Zweiten Weltkrieg*. Dostupné online: <http://docupedia.de/zg/Toensmeier_besatzungsgesellschaften_v1_de_2015>, [cit. 14. 2. 2019].

Edice materiálů, na které pracujeme, není sama o sobě srovnáním, ale nástrojem, který srovnání umožní. Výchozí podmínkou pro něj bude výše zmíněný koncept „okupovaných společností“, dále sdílená sada otázek obsažených ve zmíněném dotazníku a nakonec také vzorové zdroje, které budou k dispozici. Při práci s těmito zdroji a během debat nad jejich výběrem v rámci mezinárodního týmu či na konferenci konané v roce 2015³⁾ jsme došli k přesvědčení, že okupace jako evropská zkušenost měla hodně společného, což dosud národní historiografie přehlížely díky svému zaměření na regionální a národní specifika. Je to zjevné v takových případech, jako jsou sociální praxe spojené s černým trhem, který fungoval ve všech okupovaných zemích, nebo při srovnávání venkovských (ale i městských) oblastí v transnacionální perspektivě, nikoli jen v rámci jedné země. Vytvářená edice materiálů nabízí ohromné příležitosti pro komparování a pro úvahy nad okupací coby společným evropským kulturním dědictvím, třebaže dědictvím mimořádně temným.

Podle německých historiků Jürgena Kocky a Heinze Gerharda Haupta může být cílem komparativního výzkumu vytváření typologie, vymezení periodizace nebo hledání specifík spojených s různými národními fenomény. Čeho chce srovnáváním dosáhnout váš projekt? Rýsuje se už nyní nějaké podobnosti — nebo naopak nečekané rozdíly — v tom, jak se jednotlivé národy či národní instituce vyrovnávaly s okupací? A pátráte po nich také v oblasti kulturní produkce a konzumpce?

Mám vzdělání v oboru komparativních dějin, a jak sám dobře víte, srovnávání může být užitečné pro řešení mnoha výzkumných problémů. Kromě těch, které jste zmínil, je to například dobře známá opozice Východ/Západ. Co ale považuji za mimořádně užitečné, je využití archivního materiálu pro to, co Hartmut Kaelble nazývá *Variationen-suchende Vergleiche*, tedy „srovnávání, která pátrají po variacích“.⁴⁾ V našem kontextu jsou to například strategie, kterými se obyvatelstvo vyrovnává s materiálním nedostatkem, různé morální systémy či emoční komunity. Když v předem zvoleném kontextu pátráte po „funkčních ekvivalentech“ (*funktionale Äquivalente*), brzy si uvědomíte velký potenciál ozvláštňení — o čem jste si mysleli, že dobře znáte, můžete nyní nahlédnout nově díky tomu, že mezi mnoha podobnostmi odhalíte zcela odlišné prvky. Sice nás čeká ještě hodně práce, ale už nyní se zdá, že se přínos takové perspektivy velmi dobře ukáže na srovnání venkovských oblastí východní a západní části okupované Evropy. Pod svrchní vrstvou rozdílů, na které se obvykle zaměřujeme, když hovoříme o „Východě“ a „Západě“, tedy v první řadě rozdílů v míře aplikovaného násilí, nalezneme shody v různých strategiích, sociálních praktikách či morálních principech (např. v otázce toho, komu prodávat zemědělské produkty a také za jakou cenu — ta se totiž mohla stát ukazatelem sociální blízkosti či vzdálenosti). Oblast kultury je prozatím bohužel mimo centrum našeho zájmu, zaměřujeme se totiž především na otázky materiálního nedostatku — zejména nedostatku potravin a výsledného hladovění. Ale nyní připravujeme společně s *Hannah-Arendt-Insti-*

3) *Okupované společnosti za 2. světové války: zásobování, nedostatek, hlad*. Essen, 12. – 14. 3. 2015. Pro seznam příspěvků viz dostupné online: <<https://www.hsozkult.de/event/id/termine-27306>>, [cit. 14. 2. 2019].

4) Srov. například *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag 1999. Kaelble zde odkazuje na „variation-finding comparison“ v pojetí Charlese Tillyho, srov. *Big structures, large processes, huge comparisons*. New York: Russell Sage Foundation 1984.

tut für Totalitarismusforschung v Drážďanech a *Imre-Kertész-Kolleg* v Jeně konferenci,⁵⁾ na které se budeme otázkám kulturní sféry a zvláště filmového průmyslu věnovat a věřím, že budeme schopni přispět do diskuze o oblasti kultury v podmínkách okupace.

Narazili jste při dosavadní práci na nějaké příklady procesů transferu, které by byly podníčené či urychlené okupací? Lze nalézt nějaké příklady, kdy docházelo k přenosu nikoli od okupantů k okupovaným, ale opačným směrem?

Jádrem našeho výzkumu je každodennost a z této perspektivy můžeme odhalovat procesy pozorování, napodobování, zesměšňování, inspirace či překvapení ve vztahu k jednání ostatních členů okupované společnosti či samotných okupantů. Většina těchto procesů ovšem není analyzována v rámci výzkumu procesů „transferu“, tím méně pak transferu transnacionálního či transregionálního — spíše je sledujeme jako sociální praktiky a způsoby produkování a reprezentace významů. Transfery v klasickém pojetí můžeme rozpoznat spíše při výzkumu okupační politiky a prostředků využívaných okupanty, tedy při bádání, které se realizovalo spíše v rámci tzv. „výzkumu pachatelů“ (*Täterforschung*). Ten má samozřejmě svůj nezpochybnitelný význam, ale zaměřuje se převážně na „německou stránku věci“. Jak přitom víme díky nedávným výzkumům, například práci Wolfa Grunera o pronásledování Židů v protektorátu Čechy a Morava,⁶⁾ probíhaly transfery také směrem z protektorátu do Říše. To jsou velmi zajímavá zjištění, která si zaslouží další rozpracování na příkladu jak protektorátu, tak i dalších oblastí. Věříme, že námi shromážděné materiály tomu budou nápomocné, zvláště ve vztahu k místní administrativní správě, která byla sice pod německým velením, ale prošípaná velkým počtem místních lidí.

Váš koncept „okupovaných společností“ se snaží slovník, ve kterém dominují pojmy jako kolaborace a rezistence, nahradit škálou možností, které byly lidem za okupace dostupné při jejich každodenním jednání. Můžete podrobněji vysvětlit, jaké jsou jeho výhody ve srovnání s aplikací kolaboračně-rezistenční dichotomie?

Tyto pojmy, tedy rezistence a kolaborace, jsou i nadále používány, a to velmi často. Pro analýzu ale příliš vhodné nejsou díky tomu, že jsou silně zatíženy morálním nábojem. S těmi, o kterých se řeklo, že spolupracovali, se obvykle zacházelo jako se zrádci národa, zatímco členové hnutí odporu byli vnímáni jako hrdinové — platí to zejména pro první poválečné roky. Důsledkem bylo to, že se v mnoha zemích vedly vášnivé debaty, komu má být přiznána účast v hnutí odporu. V takovém případě máme co do činění s politickým jazykem, používaným pro rozvíjení smysluplného popisu sebe sama („My jako národ jsme připraveni postavit se na odpor“, „My, národ partyzánů“, „My, praví patrioti“ atd.). Je to zřetelné vidět na tom, že v západní Evropě trvalo poměrně dlouho, než byla přiznána účast na odboji také politické levici, zejména komunistům, a na druhé straně byly ve střední a východní Evropě v období státního socialismu potlačovány jakékoli zmínky o rezistenci příslušníků buržoazie.

5) *Bydlení, volný čas, každodennost — okupované společnosti v Evropě za 2. světové války*. Jena, 17.–18. října 2019.

6) Wolf Gruner, *Die Judenverfolgung im Protektorat Böhmen und Mähren. Lokale Initiativen, zentrale Entscheidungen, jüdische Antworten 1939–1945*. Göttingen: Wallstein 2016.

Politický jazyk hraje samozřejmě svoji roli, ale obvykle to není ideální analytický nástroj historiografie. Platí to obzvlášť v kontextu výzkumu každodenního jednání, které bývá hodnoceno morálně definovanou černobílou optikou — přitom ale i podzemní hnutí potřebovalo ty, kdo žili za okupace své „normální“ životy a poskytovali úkryt, zajišťovali potraviny, opatrovali falešné doklady apod. Zjednodušeně řečeno, celá společnost nemohla odejít do ilegality. Důsledkem této optiky bylo to, že v západoevropských zemích bylo kvůli kolaboraci zadrženo a vyšetřováno více žen než například obchodníků, starostů či členů administrativy — a to nikoli proto, že by jejich chování mělo na německou okupační politiku větší vliv, ale protože poválečné společnosti potřebovaly kompetence, kterými disponovali právě ti (a většinou to byli muži), kdo zastávali jmenované posty. Díky tomu byla souzena jen malá část těch, kteří by mohli být označeni za „kolaboranty“ v tom smyslu slova, v jakém se v poválečných letech používal.

Z toho tedy zřetelně vyplývá, že je velmi důležité, jaké pojmy používáme, když chceme vysvětlit podmínky života za okupace. Využití vámi zmíněného konceptu *Besatzungsgesellschaften* má za cíl vyhnout se politicky zatíženému jazyku a začít od uznání faktu, že okupace je forma dočasně cizí vlády, která příslušníky okupované společnosti uvádí do stavu závislosti a ti se tak nemohou vyhnout kontaktu s „okupanty“. Řada těchto kontaktů se odehrává v řádu „každodennosti“, která ale už nepřipomíná každodennost předválečných let. Z této metodologické pozice můžeme analyzovat způsoby vyjadřování, mody jednání, stupně aktérství či procesy tvorby společenských významů.

Koncept „okupované společnosti“ otevírá prostor pro historii lidí, kteří nedisponovali žádným vlivem či mocí, ale také těch, kteří se svůj vliv snažili přizpůsobit nové situaci. Jaké konkrétní otázky a odpovědi tato perspektiva může přinést?

To je další důležitá otázka, která s tou předchozí úzce souvisí. Nejdůležitější skupinou obyvatelstva, kterou je potřeba se zabývat, jsou židovské komunity po celé Evropě. Nedávné výzkumy ukázaly, že při míře jejich pronásledování by nikdo z nich nepřežil, nebýt jejich aktivního jednání, které spočívalo v trpělivosti, předstírání, vyjednávání, používání lstí, důvěry vkládané do těch, kteří jim mohli pomoci, a celé řadě dalších forem jednání zvyšujících šanci na přežití. A ta samozřejmě spočívala také na postojích nežidovského obyvatelstva a jejich ochotě pomoci či alespoň na odvrácení pohledu, tedy neudávání skrývajících se Židů — a současné ochoty vzepřít se těm, kteří by tak mohli učinit ze strachu před důsledky odhalení.

Mám-li to vyjádřit konceptuálněji, pak možnosti volby pronásledovaných Židů z hlediska jejich dlouhodobé situace závisely na nich samých, ale také na tom, co se zdálo být realizovatelné v dané situaci — tedy situaci do značné míry ovlivněné „standards“ okupované společnosti. Ty sice nebyly ve srovnání s předválečnými společnostmi radikálně odlišné, ale díky každodenním dopadům okupace ani nezůstaly beze změn. Přežití deportací a masového vraždění souviselo s mírou aktivního jednání samotných Židů, ale také s tím, jaké chování bylo v okupované společnosti realizovatelné: a to bylo pochopitelně ovlivněno podobou kontaktů Židů s nežidovským obyvatelstvem před válkou a se společenskými normami, které přinesla okupace (a mezi nimiž hrálo důležitou roli udávání). Tyto normy pak byly dále upevňovány různými soubory represí, kterým čelilo například v Polsku a Holandsku nežidovské obyvatelstvo napomáhající Židům, a které snižovaly

ochotu pomáhat a měnily škálu voleb dostupných těm, kdo pomoci zamýšleli. Abych uvedla příklad: nedostatek potravin se stal po celé Evropě součástí každodenního života a ukrývání Žida bylo spojeno s nutností zajištění zásob. To bylo velmi obtížné ve společnosti, kde nedostatek zboží byl všudypřítomný, ceny vysoké a potraviny nebylo možné získat jinak než pomocí potravinových lístků nebo velmi drahým a nebezpečným způsobem na černém trhu. Nechci tím říci, že pomáhat bylo téměř nemožné, ale domnívám se, že k tomu, abychom porozuměli podmínkám, za jakých mohli Židé přežít, musíme pečlivě zvážit podmínky, které v okupovaných společnostech vládly. Potřebujeme vědět víc o těchto společnostech, abychom dokázali dějiny Šoa vsadit do adekvátních souvislostí.

Nedávno jste společně s Peterem Haslingerem a Agnes Laba připravila kolektivní monografii o fenoménu nedostatku v okupovaných společnostech,⁷⁾ který úzce souvisel s organizovanou redistribucí zboží — ta přitom závisela na údajné „hodnotě“ daného národa. Oproti tomu původ nějaké komodity neměl na její hodnotu většinou žádný vliv, například obilí vypěstované na Ukrajině mělo jistě stejnou hodnotu jako to pocházející z rasově „hodnotnějších“ území, ale v případě kulturních produktů to pochopitelně neplatí: například z protektorátní produkce se do říšských kin dostaly pouze tři filmy, což nebylo důsledkem jejich nízké kvality, ale ochrany domácího trhu ve prospěch říšské produkce.⁸⁾ Otevírají se tak důležité otázky související s projektem „Nové Evropy“ a ochranou jednotlivých národních trhů v oblasti kulturní produkce.

Jak už jsem se zmínila, dosud jsme neměli příležitost studovat distribuci kulturních objektů, ale rozhodně se tomu chceme věnovat. Pokud jde o potraviny, kterými se vámi zmíněná kniha zabývá, tak v tomto směru koncept „Nové Evropy“ nehrál příliš významnou roli, protože cílem Němců byla exploatace materiálních zdrojů okupované země pro válečné účely a pro říšské občany, třebaže podoba této exploatace se ve východní a západní Evropě lišila. Pokud jde o potraviny, narazila jsem na jedinou výjimku, a tou byl protektorát Čechy a Morava, kde byly kantýny v továrnách vyrábějících pro Německo do jisté míry zásobovány z Říše.⁹⁾

Dovolte mi náš rozhovor uzavřít otázkou, která se týká kin a filmové konzumpce. Když se zaměříme na kina coby veřejný prostor, můžeme rozpoznat samozřejmě řadu kontinuit a přetrvávajících praktik, které se okupací nezměnily vůbec nebo jen nepatrně, současně ale můžeme rozpoznat řadu výrazných změn. Když jsem dělal výzkum zaměřený na kina v poválečném Lipsku,¹⁰⁾ zjistil jsem, že kina byla často využívána spíše jako soukromý než ve-

7) *Coping with Hunger and Shortage under German Occupation in World War II*. Cham: Palgrave Macmillan 2018.

8) Srov. k tomu podrobněji text „Tuláci ‚Novou Evropou‘: Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie“ v tomto čísle *Iluminace*.

9) Srov. Jaromír Balcar, „Dem tschechischen Arbeiter das Fressen geben“: Factory Canteens in the Protectorate of Bohemia and Moravia. In: Tatjana Tönsmeier – Peter Haslinger – Agnes Laba (eds.), *Coping with Hunger and Shortage under German Occupation in World War II*, c. d., s. 167–181.

10) Srov. „It is not enough we have lost the war — now we have to watch it“! Cinemagoers' attitudes in the Soviet occupation zone of Germany (a case study from Leipzig). *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 8, 2011, č. 2. Dostupné online: <<http://www.participations.org/Volume%208/Issue%202/3j%20Skopal.pdf>>, [cit. 14. 2. 2019].

řejný prostor zejména díky nedostatku soukromí v bytech sdílených díky bombardováním zničené zástavbě s podnájemníky — a je docela dobře možné, že podobný fenomén bychom našli už ve válečných letech. Kromě toho na okupovaných územích museli diváci sdílet prostor kina s příslušníky Wehrmachtu, v protektorátu Čechy a Morava byly některé projekce určeny jen pro příslušníky Wehrmachtu nebo členy NSDAP a v Generálním gouvernementu byla kina rozdělena podle toho, jestli byla určena pro Němce nebo pro Poláky, na Normanských ostrovech byl prostor kin údajně rozdělen vertikálně na polovinu určenou pro Němce a polovinu pro místní obyvatelstvo.¹¹⁾ Zaznamenali jste obdobné změny ve veřejném prostoru? Byly sociální či koncepční změny veřejné sféry v jednotlivých okupovaných zemích něčím podobné?

Otázce, jak okupace proměnila veřejný prostor, se dostalo pozornosti až v nedávné době a myslím, že obor filmových studií patřil k prvním, které se tomuto tématu věnovaly. V případě okupovaných zemí můžeme sledovat právě ty jevy, které jste popsal: kina se využívala jako soukromý prostor — a to především od okamžiku, kdy byly podmínky ubytování ve velkých městech díky bombardování, pomalu probíhajícím opravám, záborům bytů či nucenému přidělování podnájemníků velmi špatné. Kina se tak stávala místem úniku a způsobem, jak se na chvíli vyhnout tlaku každodenních situací. Ale návštěva kina někdy opravdu dostávala určitý politický náboj, který mohl spočívat v obvinění publika z „kolaborace“ s Němci ve formě podpory jejich filmového průmyslu, nebo v „závodech v kašlání“, které se odehrávaly v kinech v Paříži i řadě dalších měst s cílem přehlušit německé týdeníky.

Kina samozřejmě nebyla jediným veřejným prostorem s takovýmto „dvojím využitím“, jiný příklad skýtají třeba fronty. V nich docházelo k debatám, výměně novinek a drbů, ale měly i svoji politickou stránku. V první řadě už jejich samotná existence veřejně demonstrovala realitu nedostatku. Kromě toho také reprodukovaly nové sociální hierarchie okupované společnosti, protože němečtí vojáci obvykle považovali za samozřejmé, že mají vyhrazené místo v čele fronty — pokud se voják rozhodl čekat ve frontě s místními, byla to mimořádnost hodná zaznamenání do deníku. Jiný aspekt těchto hierarchií zase představuje skutečnost, že tato privilegia se vztahovala také na ženy, které dostaly přidělené německé vojáky na byt a byly povinovány jim vařit. V případech, kdy pocházely z chudších poměrů, nesly tato privilegia velmi těžce ženy z vyšších vrstev a násilné holení hlav po osvobození mohlo postihnout právě hospodyně, obviněné z „kolaborace“. A důležité je také to, že tradiční ohledy vůči starým lidem, těhotným ženám či matkám s dětmi postupně opadaly, protože ve společnosti, kde vládł nedostatek, rostlo reálné riziko, že ten, kdo byl ohleduplný k příliš mnoha lidem, přišel zkrátka. Našli bychom celou řadu příkladů toho, jak se veřejný prostor proměňoval — a společně s ním také chování, morálka či definování sebe sama (například určení kritérií toho, kdo v podmínkách okupace ještě je „slušný člověk“ nebo „dobrá matka“, a kdo už ne).

11) Madeline Bunting, *The Model Occupation. The Channel Islands Under German Rule 1940–1945*. London: Harper Collins 1995.

Rovnováha mezi tvůrčím rizikem, originalitou a finanční návratností

Rozhovor s Christianem Routhem

Christian Routh je filmový a televizní dramaturg a konzultant, který spolupracuje s různými státními i nezávislými organizacemi, ale také s jednotlivými filmaři. Posledních dvanáct let byl jedním z odborných garantů mezinárodního vzdělávacího programu ScripTeast s každoročními workshopy v Polsku, Berlíně a Cannes. Během jeho působení v čele programu již vzniklo více než třicet celovečerních filmů. Christian rovněž inicioval vznik workshopů Hezayah v Kataru a evropské filmové školy Four Corners. Patnáct let byl lektorem filmového institutu Binger Film-lab v Amsterdamu. V Londýně pracoval ve fondu European Script Fund a živil se také jako nákupčí filmů pro různé britské společnosti. Díky rozsahu svých aktivit má přehled o projektech vznikajících v různých koutech světa, ale i o praktikách, které určují výběr scénářů do výroby.

Rozhovor vznikl u příležitosti workshopu Dramaturgického inkubátoru (Projektů Fénix), který pořádal Státní fond kinematografie v Praze. Christian Routh měl v rámci úvodního semináře přednášku o posuzování filmových projektů a později s účastníky workshopu individuálně konzultoval jejich scénáře podpořené Fondem.

— — —

E. P.: Máte rozsáhlé zkušenosti se schvalovacím procesem v rozličných institucích a produkčních společnostech. Můžete nejprve přiblížit svou roli coby konzultanta a dramaturga?

V zásadě jsem konzultantem pěkné řádky různých organizací a společností. Určitě nejsem tím, kdo rozhoduje, který film dostane zelenou. Ale myslím si, nebo doufám, že mám na rozhodování značný vliv. Můj skutečný vliv se ale liší případ od případu podle organizace, která si mě najala. Například pro Eurimages, což je nejvýznamnější evropská organizace státní podpory, jsem jedním z mnoha analytiků, kteří se zabývají scénáři. A je to velká radost s nimi pracovat, protože jsou velmi praktičtí a efektivní. Není to totiž jen scénář, co se posuzuje, je to také finanční aspekt a právní ujednání mezi koproducenty. Samotný scénář je jen jedním elementem.

S nezávislými producenty je to pak mnohem více o rozhodování, jestli by měli vstoupit do určitého projektu, či nikoli, nebo o pomoci se zkvalitněním projektu, který je již ve vývoji. Děláním tedy rozdíl mezi tím, co nazývám „analýza ano/ne“, — kdy říkám buď „na to nesahejte“, nebo „ano, z toho jsem nadšený“ — a zhodnocením projektů, do nichž již společnost investovala. Ve druhém z případů za mnou zástupci společnosti přicházejí, protože se domnívají, že projekt potřebuje pomoc. A já se pak pokouším jim poskyt-

nout určitá vodítka, jak by se dal projekt vylepšit, jak po kreativní a umělecké stránce, tak po té finanční, podle toho, co by z mého pohledu mohlo na trhu fungovat.

Myslím, že je velmi důležité, aby se lidé, kteří radí a rozhodují o scénářích, netopili jen v umělecky směřované debatě, ale aby si rovněž byli vědomi realit financování v extrémně soutěživém prostředí a toho, které postupy fungují dobře, a které zas tak dobře ne. To je jedním z důvodů, proč v rámci polského projektu ScripTeast, jehož jsem byl s radostí určitou dobu součástí, jsme poněkud kontroverzně přiváděli scenáristy přímo do soukolí průmyslu na Berlinale nebo do Cannes. Mnozí se ptali, proč brát scenáristy na filmové trhy. Já si ale myslím, že je to skutečně důležité. Jednou jsme už strávili nějaký čas nad jejich scénářem, a tak by měli také rozumět realitám filmové produkce. Často totiž fungují také v roli producentů nebo režisérů, a tak je to částečně výukové cvičení v rámci integrace scenáristů do produkčního procesu. Je to však velmi pragmatická snaha, když propojujete scenáristy s nevhodnějšími zdroji financování. Výsledky tohoto programu byly co do účasti na projektech excellentní, byly nejlepší ze všech tréninkových programů, o kterých vím.

Mám-li nějaké poslání, pak je to integrace scenáristů do průmyslu, aby mohli být úspěšnější v dotažení své práce. Právě tak, jak se to děje ve Spojených státech. Jeden z největších rozdílů mezi americkým a evropským průmyslem totiž je, že ve Spojených státech jsou scenáristé plně součástí celého procesu včetně tvorby projektu, ale také premiér či distribuce. Scenáristé jsou stále nablízku a zdá se, že to je právě směr, kterým potřebujeme posunout evropský průmysl. Ten totiž zaostává, neboť se utápí v nazírání scenáristů jako umělců, kteří nemusí být propojeni s ostatními. Ale oni musí.

E. P.: *Myslíte si, že produkované filmy jsou ovlivněny evropskou odcizeností scenáristů od trhu a jejich cílového publika?*

Mnohem menší problém je to v televizní tvorbě než v kinoprodukcí, obzvláště po neuvěřitelných změnách, které do průmyslu přinesly velké streamovací služby. Když totiž mluvíte s jejich scenáristy, zjistíte, že jsou součástí scenáristických oddělení nebo působí jako showrunneři, ale jsou zcela zapojeni do výrobního procesu. Do castingu, do výběru režisérů, do rozpočtových záležitostí. Jejich zapojení je mnohem organičtější než v klasické filmové produkci, která má tendenci směřovat k delšímu vývojovému procesu.

Protože mají dostatečné zdroje, mohou streamovací obři udělat jedno — jít do rizika a vrhnout se do větších finančních závazků. Za starých časů by televizní stanice byla zapojena do části vývoje, pak přesvědčena k natočení pilotu a poté — pokud by pilot zafungoval — by vyprodukovala celý seriál. Nyní ale Netflix i HBO vyrobí celý seriál, jakmile se jim zalíbí koncept. To je neuvěřitelný pokrok a celý proces to činí mnohem rychlejším — na rozdíl od agónie filmového vývoje, který se může vléct i po celá léta s obrovskými problémy, a to nejen pro scenáristy, kteří by správně měli být odměněni za svou práci, ale také pro producenty, kteří musí mít prostředky na to, aby nesli náklady na vývoj, dokud není celý projekt připravený. Potřeba státní podpory a odkázanost na ni jsou zde nutnými součástmi. Je tu ale háček v tom, že producenti jsou někdy tlačeni odstartovat produkci ještě dříve, než je projekt skutečně připravený k realizaci. Dopadá to pak filmy, které mají možná krásnou kameru a úžasné herce, ale jejich scénáře nejsou dostatečně propracované. A znovu, síla amerického filmového průmyslu tkví — přes všechnu jeho konvenčnost — v tom, že má zdroje na to, aby pokračoval ve vývoji, dokud není scénář zcela připravený. Ale jistěže s podporou studia je to odlišná situace než v nezávislém sektoru.

M. L.: *Analyzujete tedy při konzultaci projektu také jeho potenciál zaujmout dobrou pozici na trhu?*

Ano. Díky své zkušenosti s akvizicemi probírám s filmaři přizpůsobení projektu konkrétní

formě či žánru, jež by vyzývaly k určitému vhodnému způsobu financování, případně diskutujeme možnosti koprodukčního zapojení některých zemí. Takový rozhovor obvykle otevírám na konci setkání. Při hodinu či hodinu a půl dlouhém setkání si nechávám deset nebo patnáct minut na téma zdrojů a financování a na to, jak jim uzpůsobit scénář. Mým primárním zájmem je ale samozřejmě zachování umělecké vize. Nehovořím o děláni kompromisů, neříkám „měl bys to natočit ve Francii, abys získal francouzské peníze“, nedává-li to smysl. S ohledem na daný projekt ale navrhuji: „Pokud bys šel touto cestou, možná bys mohl zajít za někým ze streamovací platformy, nebo bys mohl získat německé nebo belgické finance, nebo oslovit konkrétní televizní stanici.“ To se mi zdá relevantní součástí toho, co dělám, spojují-li kreativitu a peníze.

E. P.: *Hovořil jste o tom, že scenáristé jsou hlavně v Evropě stále vnímáni jako sóloví umělci. Narazil jste někdy při konzultacích ze strany scenáristů na rezervovaný postoj vůči svým radám orientovaným na praktickou stránku, třeba na financování?*

Ano, rozhodně. Ale není to jejich chyba, je to způsobené jejich zkušeností a tím, že jim chybí kontakt s průmyslem. Nechtou *Variety*, nesledují žebříčky návštěvnosti, aby věděli, co dobře funguje, není pro ně nezbytné jít s dobou. Nepatří to do jejich prostředí a nikdo jim to neradí dělat, zvláště v případě zemí s malou audiovizuální branží. Pracuji také v některých z pobaltských zemí a loni jsem pracoval s jednou estonskou scenáristkou, která se věnuje tvorbě pro děti. Z představy, že by měla před někým absolvovat pitching, byla doslova paralyzovaná strachem. Podle mě je to ale všechno součástí tréninku. Scenáristé se již nemohou skrývat za svým psacím stolem, ale musí vyjít ven a v rámci průmyslu prezentovat sebe i své projekty. Nemohou to jednoduše celé nechat na producentech.

Říká se, že ve stadiu vývoje vše závisí na producentovi a scenáristovi. Přítomný může být i režisér, ale nemusí. Mít efektivně fungujícího produ-

centa a scenáristu, kteří se jsou schopni společně bavit o projektu, to je nejlepší způsob, jak přitáhnout finance. A ať už musíme s ostatními komunikovat za pomoci jakékoliv technologie, je tato branže stále založena na lidských vztazích a na práci s lidmi, na které reagujete. Scenáristé musí porozumět řemeslu pitchingu a být schopní prezentovat sami sebe. Přece jen je to *people business*. V důsledku toho je pitchingová průprava životně důležitá.

Úspěch podle mě tkví také v psaní loglinů, synopsisů, taglinů a treatmentů. Jsou to všechno v zásadě obchodní dokumenty, jež navíc vyžadují lehce odlišné schopnosti než psaní scénáře. Mají-li ale scenáristé schopnost napsat scénář, jsou také schopní naučit se psát efektivní synopsisy, logline nebo treatment. Vyžaduje to jen trochu vedení. A i to je součástí mé práce — mnoho scenáristů nutím do psaní synopsisu. A z jejich strany je k tomu určitě nechuť. Ale i zde na workshopu Dramaturgického inkubátoru jsme hovořili o situacích, kdy při psaní scénáře autoři pro stromy nevidí les a jak je těžké zachovat si odstup. Myslím si, že psaní všech těchto dokumentů je součástí toho, čeho musí být scenáristé schopni, aby se dostali k jádru svého tématu. A je to také to, v čem jim jako dramaturgové i ti, kdo o projektech rozhodují a kdo je financují, můžeme pomoci, aby byli schopní prodat sebe i své projekty.

E. P.: *Máte docela dobrý přehled o různých regionech, včetně například Blízkého východu. Sledujete nějaké opakující se vzorce, týkající se schopnosti autorů prezentovat své projekty, psát obchodní dokumenty nebo obecně komunikovat se zástupci organizací, které jsou zodpovědné za financování?*

Každá země má své specifické neuralgické body a natáčení filmů je navíc náročné, drahé a vyžaduje mnoho času. Nepracujeme v úplně racionálním odvětví, pracujeme v odvětví, kde hodnota produktu není známá, dokud tento produkt nedorazí na trh. Je to obrovský problém a vede k tomu, že mnozí dobří řečníci si už byli schopni kecáním zajistit cestu k financování, ačkoli sa-

motný produkt nemusel být zas tak úžasný. A naopak mnoho dobrých projektů, které však nebyly spojené s dobrými obchodníky, uvázlo v pekle vývoje, neboť měly obtíže zformulovat, co je vlastně jejich vizí. Je to sice klišé, ale je to pravda — v Evropě používáme příliš mnoho slov, okecáváme, o čem film je. Někdy autory doslova nelze vypnout. Mluví hodiny a po nějakém čase jste už docela ztraceni, protože nevíte, zda nejste zatím v půli příběhu.

Neschopnost být stručný a výstižný je evropským problémem. A také jsou tu jazykové problémy. Já pocházím z anglosaského prostředí, kde máme v oblibě krátké věty, které obsáhnou mnoho významu. Žiju ale ve Španělsku, kde naopak milují dlouhé věty, což není právě praktické pro prodej dokumentace nebo psaní synopsí. Obvykle platí „méně je více“, a tak se lidem snažím pomoci naučit se být efektivnější a přesnější prostřednictvím výstižnosti, nikoli rozvláčnosti. Myslím si, že částečně je to odkaz a tíže našeho literárního dědictví, které si neseme. Literární tradice je v Evropě tak silná, že cítíme povinnost ji nějakým způsobem reflektovat. Máme v oblibě zdobit a zaobalovat, při prodeji nápadu je však mnohem efektivnější být stručný, britký, šokující. A opět, musím říci, že Amerika tuto historickou tradici nemá. Má tradici 20. století, ale ne tu historickou. A její průmysl vychází z produkčních či producentůvých hodnot více než z těch estetických. Američané neznají tu uměleckou tíhu, jež by je táhla dolů, což jim dává výhodu při prodeji jejich produktu.

M. L.: *Vidíte tedy rozdíl mezi anglosaským prostředím, jež je více ovlivněno produkčními modely Spojených států, a kontinentální Evropou?*

Myslím, že ano. Ačkoli britský filmový průmysl je v této chvíli docela specifický, neboť se samozřejmě posouvá z Evropy a neumí se rozhodnout, kterým jde vlastně směrem. V 90. letech jsem pracoval v rozvojové agentuře European Script-Fund, financované Evropskou unií. A mám-li být upřímný, každý zasláný projekt zčásti potvrdil

stereotypní pohled na zemi, odkud pocházel. Možná je to docela ošklivé zobecnění, ale francouzské projekty byly vždy květnaté, zdobné a přeintelektualizované. Německé projekty byly efektivní, „dobře udělané“, ale ne moc strhující, možná trochu mechanické. Italové byli vždy chaotičtí a mívali zpoždění. A Britové byli zahábení a omlouvali se. Nechcete si to sice připustit, ale je to pravda, tyto stereotypní pohledy nemáme o jednotlivých zemích bezdůvodně. Vždycky na nich něco je. A odráží se to v tom, jak jsou prezentovány konkrétní projekty a jaký mají obsah. Takže je těžké vymezit celoevropsky platnou představu o námětech — vyjma toho, že mají vždy tendenci být překombinované.

E. P.: *A co české projekty? Po přečtení projektů z tohoto workshopu...*

Co říci...

M. L.: *Vidíte nějaké stereotypy? Buďte upřímný.*

Je pro mě docela těžké zformulovat obecnou tezi o českých projektech, které jsem viděl. Je tu stále přítomná posedlost druhou světovou válkou a jejími následky, vlnami, jež přišly po ní. A je to kulturně naprosto pochopitelné. Je ale třeba se ptát, zda je to komerčně žádoucí — i co se týče preferencí diváků. Zejména mladších diváků. A zda tato válečná témata, která na nás tak těžce spočívají, jsou stále to, co přitahuje návštěvníky kin. Neříkám, že je nikdy nepřitahovala, ale řekl bych, že tak silný důraz na ně není komerčně žádoucí.

Mimoto je zde — mezi projekty, které jsem viděl — poměrně dost takových, které je obtížné zaškatalkovat na základě obsahu. Neviděl jsem moc komedií, ale komedie a filmová podpora obvykle nejdou příliš dobře dohromady. Tento typ lehčího, přístupnějšího materiálu se obvykle řídí spíše trhem, než že by byl financován subvencemi, což platí všude. Hájil bych názor, že filmová podpora je zodpovědná za všechny žánry a že film nemusí být jen těžký a vážný, aby mohl být podpořen. Není nic špatného podpořit zombie

film nebo crazy komedii. Zajímají-li lidi a mají-li co zajímavého říct, jsou komerčně životaschopné. Ale záleží na jednotlivých fondech. Pro mě ale čím větší rozmanitost, tím lépe. Neměli byste se ztotožňovat jen s vážnými historickými látkami, měli byste se také zasmát.

M. L.: *Když se bavíme o stereotypch — není právě toto stereotyp o filmových fondech, že podporují určité žánry, konkrétně dramata, životopisné filmy, historické filmy atd. mnohem častěji než jiné?*

Tady vidím určitý problém. Myslím, že drama je to, co Evropa dělá nejlépe, to uzejme. Problém mám ale s životopisnými filmy. Ty jsou pro státní podporu velmi vhodné — pokud děláte film o mrtvém básníkovi, který opěvoval tuto zemi, naplňuje to kritéria fondu. Jestli se to ale rovná komerčně životaschopné kinematografii, to je zcela odlišná otázka. Je neuvěřitelně obtížné točit životopisné filmy, aby byly dobré a efektivní. Myslím si, že jsou mnohem životaschopnější v podobě televizních minisérií.

Děje se to stále napříč Evropou, ačkoli jsou podle mě fondy mnohem vyspělejší, než bylo zvykem před dvaceti třiceti lety. Zjistily totiž, že nelze jen podpořit těžkopádnou historickou látku, ale že je třeba jít za její hranici. Nemohu mluvit o českém průmyslu, protože ho dobře neznám, ale například v Katalánsku nastal závažný problém, když tamní filmový fond podporoval filmy, které obtížně hledaly své publikum. Nyní s novou vlnou svých členů vykročil jiným směrem a podpořil nízkorozpočtové horory, jež měly fantastický úspěch. Filmové fondy tedy musí proměnit své přístupy.

M. L.: *Tohle je běžný problém veřejných institucí. Podporují filmy, které často nemají publikum, ale přitom naplňují kritéria kvalitního filmu. Kvalitní obsah nepřitáhne vždy obrovské publikum.*

Je to starý problém. Na jedné straně rozumím tomu, že státní filmová podpora tu není jen proto, aby podporovala komerčně nejúspěšnější filmy. Pokud projekt vykřikuje, že je komerčně ži-

votaschopný, pak nepotřebuje být podporován. Trh se o něj nějak postará sám. Na druhé straně tu však musí být rovnováha mezi tvůrčím rizikem, originalitou i kulturní specificitou projektů reflektujících kulturu dané země a finanční návratností na trhu.

Tento problém ale částečně nemá tolik co do činění s fondy, jako spíše se stavem průmyslu. Existuje nepříjemný rozpor mezi populistickou kinematografií, kterou sledujeme v multiplexech, a artovými filmy, jež mají svůj vlastní okruh — primárně jsou poháněny festivaly a pak jsou promítány v malém počtu artových kin, specializovaných na nezávislé produkty. Mluvil jsem s šéfem jedné španělské sales agentury a ten mi řekl, že tento rozpor je výraznější než kdy dříve a že festivaly nyní letí na šokující, provokativní, kontroverzní témata, která přinesou reakci tisku. Ale to nemá nic společného s tím, co lidé chtějí příští týden vidět ve svém multiplexu. Co se týče nákupů, byl tento šéf ve velmi nepříjemné pozici — měl jít po festivalovém produktu, který má sice svůj typ distribuční sítě, ovšem limitovaný, anebo na něj zapomenout a zajímat se o mainstreamovější produkt, který však mine festivalový okruh? To je přetrvávající a vážný problém pro filmový průmysl.

E. P.: *Myslíte, že to hraje roli ve způsobu, jakým scenáristé a tvůrci uvažují o svých námětech, o filmech, které chtějí natočit?*

Nemyslím si, že by si scenáristé vědomě vytýčili cíl udělat festivalový film. To potřebují producenti a ředitelé fondů. Scenáristé chtějí udělat film, na který se bude koukat. Ale reality trhu přicházejí do hry brzy. Většina scenáristů, s nimiž pracuji, řekne: „Dobře, zkusím napsat scénář, který bude v zásadě artový, ale zároveň přitažlivý pro širší publikum.“ Tak hodně štěstí. Sice se to občas podaří, ale mnohem vzácněji, než by bylo třeba. Potřebujeme najít způsoby, jak překlenout tuto propast. Originalita, kterou vidíme u streamovacích služeb, snad může pomoci rozšířit lidem obzory, protože zde máte najednou přístup k main-

streamu a artovým produktům. Nejlepší seriálová dramata jsou tak neuvěřitelně sofistikovaná, že pravděpodobně zvedají latku toho, co je publikum připraveno vidět. Možná to umožní zažít v multiplexech náročnější podívanou, jak bude dospívat vkus publika.

M. L.: *Byl jste u počátků Doha Film Institute. Jaká byla vaše role v této instituci?*

Pracoval jsem s jedním anglickým režisérem, kterého si najala katarská královská rodina, aby za spoustu peněz natočil oslavná videa o historii Kataru. Právě on mě přivedl do Doha Film Institute, který již existoval dva nebo tři roky. Tehdy si jen lízali rány po velké chybě, kterou udělali, když nalili mnoho peněz do špatného velkorozpočtového filmu za účasti známého režiséra a herců ve snaze připravit projekt, který by měl spojitost s Blízkým východem skrze námět spjatý s ropou. A film se stal enormní katastrofou — udělali chybu, když se domnívali, že stačí jen investovat do čehokoli velkého. Reakcí byl pak pokus vést jejich vlastní lidi při psaní příběhů reflektujících místní kulturu. Přesvědčil jsem je spustit scénáristický program pro původní autory z regionu.

Bylo to ale — a stále je — těžké, protože v Kataru chybí kinematografická historie, povědomí, kultura. Když se těchto milých mladých lidí ptám, co vědí o filmu a který film viděli jako první, odpověď je vždy stejná — LVÍ KRÁL a TITANIC. Když se v Kataru otevřely multiplexy, byly tohle první filmy, které vyšly, a proto tam neznají nic staršího. Nyní by se mohli díky internetu chytat lépe, ale tehdy bylo jejich povědomí o kinematografii a jejich dějinách velmi omezené, kvůli čemuž pro ně bylo velmi obtížné začít se hned zabývat narácí.

Je to proces a doufám, že se to bude vyvíjet, protože mají zdroje, ale ještě nemají zkušenost, jak věci fungují. Zároveň ale musím říct, že v několika uplynulých letech byl Doha Film Institute extrémně efektivní v investicích do, řekněme, světové kinematografie, obvykle se zaměřením na arabský obsah a na debutanty či autory druhých filmů. A výsledky se zlepšují. Je tam mnoho filmů

z Palestiny, Egypta a z oblastí, jež mají zkušenosti s filmovou tvorbou. Nemyslím, že by vyprodukovali skutečně katarský film. Země má velmi málo obyvatel a v zásadě je závislá na jiných průmyslech.

M. L.: *A tito lidé, jež jste vedl, byli autoři, nebo členové institutu?*

Byli to autoři a já jsem pak podával zprávy institutu. Ale výsledky nebyly dotažené, protože projekty, na kterých jsem pracoval s katarskými autory, nebyly připravené k produkci. Netvrdil jsem proto, že by scénáře vzešlé z programu měly být realizovány. Vyžadovaly by ještě další práci, protože ti lidé neměli dostatečnou zkušenost. Nestačí jen vytáhnout peníze na stůl a říct: „A máme filmový průmysl.“ Musí se vytvořit infrastruktura pro výcvik lidí a pro vývoj, distribuci, produkci a všechny další součásti. Jinak jen využíváte jiné lidi k tomu, aby předstírali, že máte filmový průmysl. Vypěstovat průmysl od nuly ale zabere mnoho času. Takže proces stále pokračuje.

E. P.: *Máte zkušenost s rozličnými typy institucí filmové podpory — jedny zakládají rozhodování na činnosti komisí, v jiných závisí rozhodování na commissioning editorech. Myslíte si, že existuje optimální systém pro selekci kvalitních projektů k podpoře?*

To trochu závisí na velikosti země, ty velké mají více možností. Zjednodušeně řečeno, velké země to mají s komisemi snazší, protože mají oproti malým zemím pro výběr k dispozici větší rybník. Mým vlastním závěrem ze zkušeností s různými systémy podpory je, že nejefektivnější cestou je mít po omezenou dobu ve vedení benevolentního diktátora, který převezme zodpovědnost za rozhodování. Neměl by být ve funkci dlouhé roky, ale třeba jen na čtyřleté období. Na stole by měl mít onu americkou cedulku s nápisem „the buck stops here“ — toto je moje rozhodnutí, ber, nebo nech být. Je to nedokonalé, ale mně se to zdá jako lepší systém než nekonečné komise snažící se o něčem hlasovat.

Členové komise nemají kompletní obrázek o tom, o jaký projekt jde. Myslím, že je velmi nebezpečné dělat rozhodnutí o podpoře jen na základě ochutnávky projektu, a ne na základě jeho kompletní znalosti. Proto věřím, že je potřeba, aby doporučení či rozhodnutí o podpoře vycházela od lidí, kteří mají dobrý obrázek o projektu, kteří přečetli celý scénář a kteří vědí i něco o tvůrcích — měli by vidět jejich předchozí práce i je znát osobně. Není proto podle mě špatné, jakkoli ne dokonalé, jak funguje systém v Dánsku nebo Nizozemsku, kde mají to, čemu říkají komisaři. Nikdy se nelze zbavit subjektivního prvku, ale tato doporučení a rozhodnutí nakonec vycházejí z informované situace, na rozdíl od nedomyšleného a povrchního dojmu založeného na přečtení synopse a možná i treatmentu. Treatment pro rozhodnutí o podpoře nestačí. Myslím si tedy, že komise jsou nezbytné v některých fázích, ale při rozhodování o podpoře lze dostat efektivnější a rychlejší výsledek od několika dobře informovaných lidí než od mnoha lidí, kteří jsou informováni jen částečně. Tolik k mému pohledu na věc.

Já ale o podpoře filmů nerozhoduji, pracuji pouze na doporučeních. Rozhodnutí jsem dělal pouze v době, kdy jsem se zabýval akvizicemi, ale to bylo v 80. letech, v době videa. Nyní je to jiné.

M. L.: Měl jste možnost nahlédnout také do rozhodování v rámci některé ze streamovacích platforem?

Nepracoval jsem pro ně, ale myslím, že je velmi zajímavé, že Amazon si najal Teda Hopa, který byl svého druhu šampion amerického nezávislého průmyslu, a že do roka měl pak Amazon v soutěži na festivalu v Cannes tři filmy, které Ted Hope předkoupil ve fázi scénáře. Myslím, že to vypovídá něco zajímavého o identifikaci nezávislého produktu pro streamovací službu. Ale jsem si docela jistý, že komisi tam moc není. Podle mého jsou tam velcí šéfové a satelitní pracovníci akvizic.

Když jsem pracoval na akvizicích, bylo to celé o přesvědčování velkého šéfa, že právě toto je třeba

udělat. Buď uspějete, anebo prohrajete, a to v závislosti na své schopnosti mu nebo jí to prodat. Obvykle je to jednostranné rozhodnutí a když si vedete dobře, začnou vám důvěřovat a ptát se vás na vaše doporučení. Pamatuji si, jak začínal Channel 4. Jeremy Isaacs tehdy řekl komisaři Davidu Roseovi: „Je to velmi jednoduché, Davide. Když uvidím nadšení a jiskřičky ve vašich očích a když si to budeme moct dovolit, jdem do toho.“ A právě tak subjektivní to je.

M. L.: Nedávno se objevil článek o umělé inteligenci a rozhodovacím procesu v Netflixu. S tím může vyvstat otázka o budoucnosti role komisařů v rozhodování...

No, tak hodně štěstí. Když to zvládnou, jsem v klidu, půjdu si odpočinout a budu se už jen dívat z okna. Jsem spíše staromódní chlápek a nevěřím, že by to bylo možné. Protože při této práci se vztahujete k tomu, co už se stalo. Zatímco hit vzniká z originálního, neopakovaného. Jak tohle lze odhadnout? Nerozumím tomu, ale budoucnost předpovědět nelze.

Eva Pjajčíková – Marek Loskot

Vize říšského filmového průmyslu

Předkládané dokumenty nabízejí zajímavé doplnění k záměrům říšského filmového průmyslu, jak je postihují studie v tomto tematickém čísle *Iluminace*. Důležitá je tu přitom skutečnost, že se jedná o materiály adresované směrem k prominentním představitelům říšského filmu. Nebyly tedy sdílené s dalšími aktéry váhavě definovaného projektu Nové Evropy, například s členy Mezinárodní filmové komory (MFK), a nejsou tak ovlivněny snahou prezentovat strategii říšské kinematografie jako vstřícnou vůči okupovaným či spojeneckým zemím. První dokument vznikl někdy v polovině roku 1942, tedy několik měsíců po vytvoření koncernu Ufa (Ufa-Film-Gesellschaft; leden 1942) a krátce po zasedání MFK v Římě (duben 1942), na kterém se jedním z hlavních cílů stalo vybudování plně soběstačné evropské filmové kultury — což znamenalo z pohledu Německa takové kultury, která bude převážně nasycována říšskou filmovou produkcí. Druhý dokument edice pochází až z ledna 1944, kdy do optimistické rétoriky tehdejšího ředitele společ-

nosti Ufa Fritze Kaelbera pronikají odkazy na důsledky prohrávané války: „Jsem si vědom všech obtíží, kterým v pátém roce války čelí filmová produkce. Vím dobře o nedostatku pracovních sil a materiálu a znám překážky, se kterými se potýkají jak práce v ateliéru, tak exteriérové natáčení. Přesto musím opakovat svoji prosbu o větší zohlednění potřeb vývozu německých filmů [...]“ Obrat ve vývoji na frontě a Goebbelsovo vyhlášení totální války v únoru 1943 přinesly pochopitelně říšské kinematografii problémy a nutná omezení. Na jedné z následujících schůzí šéfů produkčních firem, která se konala 27. července 1944,¹⁾ mluvil Winkler o nutnosti „nejradikálnějších omezení“ a o očekávání Goebbelse, že „jemu podřízený sektor se bude chovat příkladně.“²⁾ A právě léto roku 1944 znamenalo obrat ve výsledcích exportu, které se do té doby rychlým tempem zlepšovaly.³⁾

V dubnu 1941 si hlavní architekt říšské filmové politiky Joseph Goebbels do deníku poznamenal: „Je nutné posílit filmový export, a to bez ohledu

1) Na schůzi konané 14. ledna 1944 Winkler ohlásil další setkání na 17. března téhož roku. Tyto porady se tedy konaly pravidelně, snad každé dva měsíce.

2) Wolfgang Becker, *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Verlag Volker Spiess 1973, s. 223.

3) Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste Verlag 1987, s. 694.

na rentabilitu. Film je naším nejsilnějším propagačním nástrojem v zahraničí. Není nutné, aby přinášel zisk, dokonce nás může i něco stát.“⁴⁾ Takové ztrátové investice do filmové propagandy ale nebyly zdaleka nutné a filmový průmysl, který byl po nějakou dobu čtvrtým největším hospodářským odvětvím v Říši,⁵⁾ přinášel vysoké příjmy jak z domácích, tak zahraničních trhů. V tomto smyslu byl prezentován Kaelberem ještě v lednu 1944: „[...] navzdory současným obtížím je význam německých filmů v zahraničí jako prostředku zahraniční politiky a přínosu pro devizové hospodářství nedocenitelný“ (srov. druhý dokument této edice).

Zpráva „Výroba hraných filmů ve válečném období, posouzení hospodářských výsledků filmového exportu a návrhy k zahraniční filmové politice“ z roku 1942, která edici otevírá, explicitně srovnává exportní plány německého filmu s praxí amerických studií, a to v okamžiku, kdy se německý filmový průmysl zbavil americké konkurence na evropském trhu: „Z hlediska filmového hospodářství se Německo jako jediná země v Evropě nachází v podobné situaci jako Američané: podobně jako oni i my můžeme náklady na naši hranou produkci získat zpět z domácího trhu a k příjmům z vývozu přistupovat coby přebytku, který lze znovu investovat do probíhajícího filmově-politického soupeření.“ Potvrzuje se tak, že globální strategie Hollywoodu byla pro německý filmový průmysl klíčovým vzorem.⁶⁾ Tato zpráva ukazuje také rozložení objemu příjmů ze zahra-

ničních (či okupačních vytvořených „domácích“) trhů — a mimo jiné je z ní zřejmé, jak významným podílem přispívala do říšské pokladny protektorátní kina. Už po anšlusu Rakouska a zřízení protektorátu Čechy a Morava se díky širší základně pro amortizaci nákladů stalo německé filmové hospodářství nezávislé na zahraničních trzích a s připojováním dalších obsazených území dále posilovalo. Příjmy na mocensky sjednocovaném evropském filmovém trhu byly vysoké a za účetní rok 1943/44 hlásil generální ředitel Ufa Fritz Kaelber výši tržeb za poskytnuté licence 51,5 mil. RM, přičemž jednotlivá území přinášela následující podíly: protektorát Čechy a Morava 11 mil., Holandsko 10,4 mil., Generální guvernément 5,3 mil., Řecko 5,2 mil., Belgie 4,6 mil., Francie 3,2 mil., Maďarsko 2,1 mil. atd.⁷⁾

Hustě kinofikované území protektorátu s vysokou (a v průběhu války dále rostoucí) návštěvností kin vytvářelo pro německý film téměř neuvěřitelnou jednu čtvrtinu příjmů z exportu. V období protektorátu inkasovaly půjčovny přes jednu miliardu korun, přičemž podíl německých filmů na půjčovném vzrostl z 26,3 mil. K (27,4 %) v roce 1940 na 143,6 mil. (52,2 %) v roce 1944.⁸⁾ Po protektorátu Čechy a Morava (který byl definován jako součást trhu říšského, nikoli jako zahraničí) přinášelo nejvyšší tržby Holandsko. Na počátku okupace zde sice návštěvnost klesala, což bylo způsobeno mj. omezením dovozu z jiných zemí než z Německa, poměrně brzy se ale holandské publikum přizpůsobilo a v roce 1943 dosáhla

4) Cit. in Ernst Offermanns, *Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch des Spielfilms der NS-Zeit*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2001, s. 88.

5) Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Verlag Volker Spiess 1975, s. 230.

6) Victoria de Grazia upozorňuje na dvě přímé inspirace. Ta první se týkala přístupu Hollywoodu k slabším trhům v Kanadě a v Jižní Americe — ten spočíval v tom, že místní produkci je možné podporovat, nikoli se jí snažit eliminovat, ovšem za podmínky, že nebude mít ambici přesáhnout svůj omezený tržní segment. Druhý přisvojovaný model pak představovala produkce zábavního filmu (*Unterhaltungsfilm*). Srov. de Grazia, *Irresistible Empire. America's Advance through 20th-Century Europe*. Cambridge – London: Harvard University Press 2005, s. 330–331.

7) Ernst Offermanns, *Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch des Spielfilms der NS-Zeit*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2001, s. 88.

8) Havelka, 1939–45, s. 44.

návštěvnost rekordní výše. V účetním období 1942–43 dosáhla Ufa vůbec nejvyššího podílu na trhu právě v Holandsku (86 %) a pětina veškerých zahraničních příjmů Ufy pocházela odtud⁹⁾ (v období 1942–43 to bylo 21,3 %).¹⁰⁾ Dalším v pořadí byl Generální gouvernement, vzniklý po obsazení Polska — zde říšský zmocněnec pro filmový průmysl Max Winkler směřoval k maximálnímu vytěžení nově získaných kin a za tím účelem došlo v lednu 1942 k centralizaci filmové distribuce a správy kin pod *Film- und Propagandamittel-Vertriebsgesellschaft mbH*.¹¹⁾ Za období 1943–44 bylo na čtvrtém místě v příjmech z exportu Řecko, a to díky zákazu nejprve amerických filmů po okupaci v roce 1941 a později také filmů italských od roku 1943 (kromě toho se na vysoké návštěvnosti podílel fenomén letních kin, která bylo možné levně a rychle zřídit v každé městské čtvrti).¹²⁾

V realizaci exportních cílů spoléhali Goebbels a Winkler především na Günthera Schwarze, který stál v čele oddělení zahraničního obchodu (*Fachgruppe Filmaußenhandel*) Říšské filmové komory a který byl současně předsedou sekce pro distribuci, dovoz a vývoz při Mezinárodní filmové komoře (MFK).¹³⁾ Schwarz zamýšlel rozvinout transnárodní strategii pro skandinávský trh — ta měla spočívat v personálním a organizačním propojení exportu do Dánska, Norska a Švédska. Dalším opatřením byla koncentrace vývozu německých filmů v Dánsku do jedné společnosti, takže po vzniku koncernu Ufi v lednu 1942 byly

pobočky Ufa a Tobis sjednoceny. V Norsku zpočátku Schwarzovy plány narážely na ambice říšského komisaře pro Norsko Josefa Terbovena, ale i zde po vytvoření Ufi došlo ke spojení distribučních poboček společností Ufa a Tobis. V neutrálním Švédsku musela německá produkce po celou dobu války čelit konkurenci amerických filmů, což se odráželo také na výsledných příjmech. Ve srovnání tržeb za účetní roky 1941–42 a 1942–43 (vždy od června do května) došlo v Dánsku i Norsku k nárůstu jak v absolutních číslech, tak v podílu na celkových tržbách. V případě Dánska to bylo z 64 125 RM (0,5 % celkových tržeb) na 235 751 RM (0,7 %), v Norsku ze 143 712 RM (1,2 %) na 598 574 RM (1,8 %). Ve Švédsku naopak příjmy poklesly z 37 681 RM (0,3 %) na zanedbatelných 25 200 RM (0,1 %).¹⁴⁾ Přes veškerá opatření se tak podíl všech tří zemí na německém exportu vyšplhal do roku 1943 na pouhých 2,6 %. Především vývoj v Dánsku potvrzuje, čeho si byl vědom autor zprávy „Výroba hraných filmů ve válečném období, posouzení hospodářských výsledků filmového exportu a návrhy k zahraniční filmové politice“, tedy že tržby dosahované na okupovaných územích jsou výsledkem mimořádné mocenské situace a nelze je jednoduše extrapolovat do poválečného období: „chápat tyto příjmy, dosažené v průběhu války, jako skutečné příjmy z vývozu by bylo zavádějící. [...] po válce se bude muset Německo prosadit v oblasti filmové politiky nejen proti americké, ale také proti evropské konkurenci“.

9) Ingo Schiweck, Dutch-German Film Relations under German Pressure and Nazi Occupation, 1933–45. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. London – New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 213–214.

10) Srov. Eirini Sifaki, Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece During the Occupation, 1941–44. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. London – New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 148–158.

11) Becker, *Film und Herrschaft*, s. 213–214.

12) Srov. Eirini Sifaki, Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece During the Occupation, 1941–44. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. London – New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 148–158.

13) K této roli Schwarze v MFK srov. podrobněji studii Tuláci „Novou Evropou“. Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie v tomto čísle *Iluminace*.

14) Roel Vande Winkel, Mats Jönsson, Lars-Martin Sørensen a Bjørn Sørensen, German Film Distribution in Scandinavia during World War II. *Journal of Scandinavian Cinema* 2, č. 3, s. 263–80.

Druhý předkládaný dokument, tedy zápis ze zasedání, které se konalo v lednu 1944 a kterého se účastnily špičky říšského filmového průmyslu, přidává k datům o tržbách ještě jinou perspektivu: ukazuje, jakým způsobem se vedení říšské kinematografie snažilo vystihnout nadnárodní potenciál filmových hvězd, přičemž v tom navazuje na starší zprávy. Například exportní oddělení společnosti Ufa uzavřelo zprávu o zahraničních výsledcích německých filmů za období červen až říjen 1942 následující úvahou: „V úhrnu můžeme říci, že hudební filmy s živým a zajímavým dějem, se známou hvězdou v hlavní roli a s velkorysou produkcí mají zajištěný úspěch v každé zemi. Takový snímek se nemusí bát žádné konkurence, ani domácí, ani zahraniční. Dosud se to týkalo zejména filmů s Leanderovou, filmů Williho Forsta a snímků s Marikou Röckovou. Těmto osvědčeným typům filmu se mohou rovnat jen zcela mimořádné snímky jako „DIE GOLDENE STADT“, „G.P.U.“, „ICH KLAGE AN.“¹⁵⁾ Kaelberova zpráva přednesená o více než dva roky později na zmíněném lednovém zasedání předkládá obdobnou škálu hvězd a žánrů coby těch, které mají největší potenciál zahraničního úspěchu. Ovšem skutečnost, že zdaleka největší transnárodní přitažlivost vykazovaly ženské filmové hvězdy, které nebyly německého původu (tedy zejména Marika Röcková, Zarah Leanderová, Kristina Söderbaumová a Ilse Wernerová), se stávala čím dál větší ideologickou přítěží. Namísto sebevědomého lákání zahraničních hvězd do epicentra evropské kinematografie tak Kaelber na začátku roku 1944 volá po stvrzování německé identity ženských hvězd: „Ještě naléhavější než v případě mužských hereckých představitelů se jeví potřeba najít a úspěšně představit divákům nové německé ženy. Zlovolné zahraniční kruhy nám předhazují, že těmi nejoblíbenějšími hvězdami německého filmu jsou cizinci.“

Tato edice vznikla za podpory Grantové agentury České republiky (Česká filmová kultura a německá okupace: procesy kulturního transferu; GA16-13375S).

Dokumenty v edici:

- I. Zpráva „Výroba hraných filmů ve válečném období, posouzení hospodářských výsledků filmového exportu a návrhy k zahraniční filmové politice“ (nedatováno, přibližně polovina roku 1942). NFA, fond Prag-Film A. G., k. 29, inv. č. 400.
- II. Zápis ze zasedání zástupců filmových společností a vedoucích produkce; referát Fritze Kaelbera, přednesený na tomtéž zasedání (14. leden 1944). NFA, f. Prag-Film A. G., k. 28, inv. č. 394.

Pavel Skopal

15) Offermanns, s. 89.

I.

Přísně důvěrné!
Osobní!

Výroba hraných filmů ve válečném období, posouzení hospodářských výsledků filmového exportu a návrhy k zahraniční filmové politice

Společně s vyloučením dosud dominujících amerických filmů z filmového exportu do evropských zemí je diskuze nad klíčovými otázkami filmové výroby, zásobováním trhu a vývozní politikou čím dál důležitější. K zodpovězení souvisejících otázek se předkládá následující zajímavý materiál.

[...]

II. Hospodářské otázky filmového vývozu

Náplň pojmu „zahraničí“ se v důsledku válečných událostí zásadně proměnil, a to i v jeho hospodářském rozměru:

například není nadále možné označovat protektorát, který je od roku 1939 součástí Velkoněmecké říše, jako zahraniční území.

Totéž platí i pro Generální gouvernement.

V případě obsazených území není momentálně jasné, zda, popřípadě kdy bude uznána obnova jejich státnosti. U nasazování filmů v těchto zemích a dovozu a vývozu prostřednictvím stávajících vojenských velitelů nelze hovořit o zahraničním dovozu a vývozu v pravém smyslu slova. Přitom příjmy dokazují, že z hospodářského hlediska nejsou tyto země jen nějakým dodatkovým územím, ale přinášejí podstatné zisky. Dokládá to ohlédnutí za příjmy, územně rozdělenými podle politického klíče:

	1939/40	1940/41	1941/42
Nyní součást Říše			
protektorát)			
Generální gouvernement)	411 (19 %)	1 654 (27 %)	2 302 (23 %)
Německou armádou obsazená území, včetně neokupované části Francie	398 (19 %)	2 469 (40 %)	5 692 (57 %)
	-----	-----	-----
	(38 %)	(67 %)	(80 %)
Spřátelené země	761 (36 %)	1 392 (23 %)	1 530 (15 %)

Neutrální evropské země	278 (13 %)	380 (6 %)	345 (4 %)
	-----	-----	-----
	1 848 (87 %)	5 895 (96 %)	9 869 (99 %)
Neevropské státy	266 (13 %)	224 (4 %)	120 (1 %)
	-----	-----	-----
	2 114 (100 %)	6 119 (100 %)	9 989 (100 %)

Příjmy z vývozu sice potěšujícím způsobem narůstaly — exportní oddělení společnosti Ufa očekává pro období 1942/43 další nárůst na přibližně 25 mil. marek —, ale chápat tyto příjmy, dosažené v průběhu války, jako skutečné příjmy z vývozu, by bylo zavádějící.

Uvedená čísla prozrazují, že v neutrálních evropských i mimoevropských zemích musíme zvýšit úsilí prosadit se. Jak v absolutních, tak i v relativních (tedy s ohledem na celkový obrát) číslech se nám nedaří dosáhnout růstu ani držet krok s příjmy v ostatních oblastech.

U spřátelených zemí můžeme sice sledovat v průběhu války nárůst v absolutních číslech, ale relativně jejich podíl klesá z 36 % na 23 % a 15 % celkových příjmů. Zajímavé údaje pro bližší srovnání nabízejí čísla z jednotlivých zemí.

Z hlediska dalšího rozvoje jsou rozhodující výsledky z obsazených území, zejména z Francie, Belgie a Holandska. Příjmy vzrostly v absolutních číslech z 376 000,- RM na 5 692 000,- RM, tedy patnáctinásobně, a podíl na celkových příjmech se zvýšil z 18 % na 57 %. Dnes představují přes polovinu celkových příjmů.

Obzvláště na těchto územích musí naše filmová politika směřovat k tomu, abychom neztratili výhody, které nám zajistilo jejich vojenské obsazení.

Zvláštní postavení zaujímá mezi okupovanými státy Francie, která disponuje vlastní úctyhodnou produkcí. Až budou obnoveny mírové poměry, budou tyto filmy představovat významnou konkurenci nejen v zemi svého původu, ale také v některých dalších státech, především v Belgii a jihovýchodní Evropě.

Vše nasvědčuje tomu, že po válce se bude muset Německo prosadit v oblasti filmové politiky nejen proti americké, ale také proti evropské konkurenci, a to za podmínek, které budou do jisté míry ještě obtížnější než nyní.

Z hlediska filmového hospodářství se Německo jako jediná země v Evropě nachází ve srovnatelné situaci jako Američané: podobně jako oni i my můžeme náklady na naši hranou produkci získat zpět z domácího trhu a k příjmům z vývozu přistupovat coby „přebytku“, který lze znovu investovat do probíhajícího filmově-politického soupeření.

Jednotlivé produkční společnosti pocítují podmínky stanovené exportním oddělením společnosti Ufa pro tržby ze zahraničí jako tvrdé a tíživé. Při stanovení podmínek pro říšské pověřence v oblasti filmového hospodářství byla rozhodující tato kritéria:

1. Stanovení pevného poměru 50:50 a pevného odvodu ve výši 15 % je ten nejjednodušší způsob, jak jasně určit hrubé i čisté příjmy jak celkově, tak i za jednotlivé země, včetně domácího trhu.
2. Tyto výnosy nemají být odváděny přímo produkčním společnostem, nýbrž jsou do předem stanovené výše směřovány na vytvoření finanční rezervy pro podporu exportu a na vyrovnání finančních neúspěchů a ztrát v tomto sektoru. V této souvislosti odkazujeme kromě vybudování poboček podniku zahraničního obchodu také na výstavbu kin v zahraničí a také na zřejmě nevyhnutelnou podporu filmové tvorby v produkčně slabých zemích, jak to odpovídá i snahám Mezinárodní filmové komory.

Opis

Srovnání příjmů z licencí hraných filmů v prvních dvou válečných letech a finanční příjem společnosti Ufa AG ve třetím válečném roce 1941/42

[...]

b) rozdělení podle zemí a skupin:

<u>Nyní včleněno do Říše</u>	<u>1939/40</u>	<u>1940/41</u> V 1000 RM	<u>1941/42</u>
protektorát	<u>411</u> 411	<u>1.654</u> 1.654	<u>2.302</u> 2.302
<u>Spřátelené státy</u>			
Itálie	185	443	282
Španělsko	318	383	386
Finsko	24	67	133
Bulharsko	44	55	–
Rumunsko	30	136	189
Maďarsko	147	220	433
Slovensko	<u>13</u> 761	<u>88</u> 1.392	<u>107</u> 1.530
<u>Obsazená území</u>			
Dánsko	25	78	64
Norsko	25	133	144
Holandsko	149	645	1.649
Belgie)			
Francie)	41	1.391	3.641
Jugoslávie (Chorvatsko)	50	66	5
Řecko	27	2	119
Baltské státy	<u>59</u> 376	<u>5</u> 2.320	<u>80</u> 5.692
<u>Neutrální státy</u>			
Portugalsko	4	7	–
Švýcarsko	201	257	307
Švédsko	<u>73</u> 278	<u>116</u> 380	<u>38</u> 345
<u>Tobis</u>			
Dánsko, Norsko, Švédsko	<u>22</u>	<u>149</u>	=
<u>Evropa celkem</u>	1.848	5.895	9.869

Mimoevropské státy

Japonsko	94	5	41
Turecko	<u>7</u> 101	<u>18</u> 33	<u>27</u> 68

Státy momentálně zneprátnělé a Jižní Amerika

USA — Kanada	41	54	10
Ostatní	<u>124</u> <u>165</u>	<u>137</u> <u>191</u>	<u>42</u> <u>52</u>

Mimoevropské státy dohromady

	<u>266</u>	<u>224</u>	<u>120</u>
--	------------	------------	------------

Celkem

	<u>2.114</u>	<u>6.119</u>	<u>9.989</u>
--	--------------	--------------	--------------

Přeložil Pavel Skopal.

NFA, f. Prag-Film AG, k. 28, inv. č. 394.

II.

Dr. Du/Bi

Berlín, 14. leden 1944

Zápis

ze zasedání svolaného na 14. ledna 1944 říšským pověřencem pro německé filmové hospodářství

Přítomní pánové:

Říšský pověřenec Dr. Winkler

Generální ředitel Kaelber)

Ředitel Fritzsche)

Ředitel Merten)

Ufa-film GmbH

Dr. Dahlgrün)

Dr. Müller-Goerne)

Dr. Bauer)

Architekt Bartels

Einsatzstelle

Ředitel dr. Schmidt

Filmtechn. Zentralstelle

Ředitel Greven

Continental-Films

Ředitel Herbell)

Ředitel Schreiber)

Bavaria-Filmkunst GmbH

Ředitel Dr. Keil)

Ředitel Jahn)

Berlin-Film GmbH

Ředitel Klar)

Ředitel Zimmermann

Deutsche Filmvertriebe GmbH

Ředitel Roellenbleg

Deutsche Wochenschau GmbH

ORR. [s: oberregierungsrat] Dr. Neumann

Deutsche Zeichenfilm GmbH

Ředitel Hartmann)

Mars-Film GmbH

Ředitel Molitorisz)

Ředitel Tetting

Prag-Film AG

Ředitel Teichs)

Terra Filmkunst GmbH

Ředitel R. Schmidt)

Ředitel von Demandowski)

Tobis Filmkunst GmbH

Ředitel Schroedter)

Prof. Liebeneiner)

Ředitel dr. Jonen)

Ufa-Filmkunst GmbH

Ředitel Stüdemann)

Ředitel Kuhnert)
Ředitel Holaas)
Ředitel Dr. Quadt)

Univerzum-Film AG

Ředitel Hirt)
Ředitel Hartl)
Ředitel von Neusser)

Wien-Film GmbH

Začátek: 10.10 hod.

Zápis: Dr. Dahlgrün

[...]

Bod 1 denního programu

„Zahraniční filmy“

Dr. Winkler uděluje úvodní slovo gen. řediteli Kaelberovi.

Výroba filmů vhodných pro export představuje i nadále velký problém. Produkční rok 1942/43 začal dobře. V Lisabonu a v Konstantinopoli byla otevřena německá reprezentativní kina. V Curychu se hrál snímek „Immensee“ více než čtyři měsíce. Naše produkce barevných filmů měla silný ohlas u Američanů. Získali jsme náskok, který ale nyní ztrácíme.

Z oněch 54 filmů, které byly v období od 1. 4. 43 do 6. 1. 44 odeslány na zahraniční oddělení studia Ufa, jsou pro uvedení v zahraničí vhodné takto:

jen 6 bez omezení^x

18 vhodných, ale ne pro všechny státy

20 vhodných podmíněně, po odpovídající úpravě a pro méně náročné státy

10 nevhodných.

Z produkčního hlediska nelze určit žádný obecně platný recept na filmy, které budou zaručeně úspěšné na zahraničních trzích. Statistiky a zkušenosti ale přinejmenším naznačují, že v některých kategoriích najdeme zvláště vysoké procento filmů, které jsou úspěšné jak v zahraničí, tak na domácím trhu.

Podářilo se identifikovat filmy, které jsou pro zahraniční uvedení zvláště vhodné, i ty naopak zcela nevhodné. Na příkladu jednotlivých hereckých představitelů byla projednána možnost jejich obsazování do filmů směřujících do zahraničí.

Nakonec bylo také potvrzeno, že navzdory současným obtížím je význam německých filmů v zahraničí jako prostředku zahraniční politiky a přínosu pro devizové hospodářství nedocenitelný.

— Srov. příloha —.

Dr. Winkler žádá řed. Grevena o zprávu o jeho zkušenostech ze Španělska a Portugalska.

Řed. Greven potvrzuje závěrečnou zprávu gen. ředitele Kaelbera.

Německý film je od nynějška v obou zemích reprezentován sice menším počtem filmů, ty ale dosahují vyšší kvality. Je pro nás výhodné, že

- a) úroveň amerických filmů upadá
- b) anglické snímky jsou ještě nudnější než dříve
- c) anglo-americká produkce se zaměřuje na válečné filmy, o které není v zahraničí zájem.

^x Jedná se o filmy „Immensee“; „Zwischen Nacht und Morgen“; „Titanic“; „Gelbe nachtigall“; „Tonelli“; „Der weisse Traum“.

Barevný film má sám o sobě přitažlivost pouze jako novinka. Úspěch u publika dosahují jen dobré filmy. Například snímek „Die goldene Stadt“ ve Španělsku selhává z náboženských důvodů a díky tomu, že není opatřen vysvětlujícím textem, takže je pro diváky nesrozumitelný. Doporučuji používat jednodušší vedení hlavních linií příběhu — vyhýbat se časovým přeskokům do budoucnosti a minulosti (například u „Romanze in Moll“).

Působivá je také kvalitní stylová německá výprava.

Řed. Greven poukazuje na to, že má v Paříži k dispozici nejmodernější francouzské dabingové studio, a nabízí pomoc.

Prof. Liebeneiner se ptá, jestli by nebylo možné příležitostně uvolnit ze služby ve Wehrmachtu návrháře a také mladé herce, kteří by mohli hrát věkově přiměřené hlavní role.

Dr. Winkler nevidí v současnosti žádnou šanci, že by se to mohlo podařit.

Řed. R. Schmidt považuje za žádoucí ukončit zákaz propagace filmových hvězd, pomohlo by to totiž úspěchu našich filmů v zahraničí.

Dr. Winkler upozorňuje na aktuální obtíže a nevidí jinou možnost, než abychom filmové hvězdy více propagovali sami.

Dr. Jonen se domnívá, že bychom měli důvody slabých výsledků německých filmů v zahraničí hledat v rozdílných politických a hospodářských názorech.

Dr. Winkler zdůrazňuje, že pan ministr se o působení německých filmů v zahraničí velmi intenzivně zajímá. Bude pana ministra informovat o Kaelberově přednášce i o výsledcích této diskuze.

Na Neusserovu žádost poskytl řed. Greven, řed. Fritzsche a řed. Schreiber komentář k otázce vysvětlujících textů v zahraničních filmech.

Řed. Schreiber na závěr upozorňuje na to, že výsledky v zahraničí jsou velmi závislé na tom, jestli je tam přijatelné téma daného filmu. Například látky „Die gelbe Nachtigall“ a „Tonelli“ se mohly prosadit jen velmi obtížně.

[...]

Dr. WINKLER potvrzuje, že příští zasedání se bude konat v pátek 17. 3. 44 v 10 hod. dopoledne. Zasedání skončilo v 16 hodin 20 minut.

Bod 1 denního programu: filmy pro zahraničí

Referující: generální ředitel Kaelber

Když hovořím v tomto okruhu lidí již počtvrté o naléhavé potřebě uvádět v zahraničí vhodné filmy, činím tak na základě sledování zahraničních trhů a na základě problémů, které tam nazrály. Jsem si plně vědom důrazu, který klade pan říšský ministr dr. Goebbels na to, abychom nejen udrželi, ale pokud možno ještě překonali úspěchy, kterých se naše filmy v zahraničí dočkaly. Ke své radosti mohu oznámit, že dosahujeme v souboji s americkou konkurencí velkých úspěchů a otevřeli jsme dvě nová reprezentativní kina, jedno v Konstantinopoli a druhé v Lisabonu. S uspokojením také dávám na vědomí, že barevný film „Immensee“ zůstává v Curychu na programu už 4 měsíce a překonal tak dobu uvádění i těch nejúspěšnějších amerických filmů. Ve všech státech, které zásobujeme filmovou produkcí, se prodlužuje hrací doba našich filmů a zvyšuje se obrát. Immensee dosáhlo miliónu zahraničních diváků a o to lépe naplnilo své kulturněpolitické i zahraničněpolitické poslání, nehledě na potěšující vylepšení devizového příjmu. Musíme se snažit tento stav nejen udržet, ale naopak možnosti naší zahraniční práce ještě posílit.

Zahraniční oddělení společnosti Ufa obdrželo od německých produkčních firem v období od 1. dubna 1943 do 6. ledna 1944 celkem 54 filmů, z nichž většina už byla v zahraničí uvedena a další jsou

k tomu připraveny. Z těchto 54 filmů je ovšem jen 6 použitelných ve všech zemích, 18 přichází v úvahu jen pro některé státy, dalších 20 je podmíněně použitelných na méně zajímavých trzích, zatímco zbývajících deset filmů nelze vyvézt vůbec.

K prvně jmenované skupině patří následující filmy:

- „Immensee“
- „Zwischen Nacht und Morgen“
- „Titanic“
- „Das Lied der Nachtigall“
- „Tonelli“
- „Der weisse Traum“

Jestliže pouze každý desátý německý film je exportovatelný bez omezení, pak je nutné jejich uvádění věnovat maximální péči.

Z produkčního hlediska nelze určit žádný obecně platný recept na filmy, které budou zaručeně úspěšné na zahraničních trzích. Statistiky a zkušenosti ale naznačují, že v některých kategoriích je zvláště vysoké procento filmů, které jsou až na nepatrné výjimky úspěšné jak v zahraničí, tak na domácím trhu.

V zahraničí jsou úspěšné tyto filmy:

- 1) Filmy s mezinárodně známou a oblíbenou hvězdou;
- 2) Filmy zdařilé z hlediska námětu, režie i hereckých výkonů;
- 3) Velké hudební filmy všeho druhu.

K tomu pak ještě přistupují filmy ze dvou oblastí, ve kterých se německý film už řadu let těší té nejlepší pověsti:

- 4) (Vídeňské) operetní filmy a
- 5) Po technické stránce mimořádně zdařilé utopické filmy.

Jakýkoli nový přírůstek z těchto dvou oblastí znamenal nedocenitelný přínos pro naše působení v zahraničí.

Musím také zmínit návrat k výpravným dobrodružným a senzačním filmům.

U filmů s následujícími náměty se ukázalo, že jsou buďto zcela nepoužitelné, nebo dosahují jen velmi omezených výsledků:

- a) Osudy mužů, kteří nejsou mezinárodně známí: („Andreas Schlüter“, „Geheimakte WB 1“, „Der unendliche Weg“);
- b) Politicky ožehavá témata: („Anschlag auf Baku“, „Blutsbrüderschaft“, „Der Fall Rainer“);
- c) Zpracování příběhů z cizího prostředí, které nejsou z pohledu příslušníků daného státu přijatelné: („Anuschka“, „Die schwedische Nachtigall“, „Schicksal“);
- d) Některé karikující reprezentace německého prostředí: („Das leichte Mädchen“, „Der Kleinstadtpoet“, „Die kleine Residenz“);
- e) Výrazný lokální charakter: („Der Ochsenkrieg“, „Der laufende Berg“, „Der scheinheilige Florian“, „Der verkaufte Grossvater“);

Dále jsou to vyslovené propadáky:

- f) Historické a kostýmní filmy takového druhu, jako („Der liebe Augustin“, „Kameraden“, „Komödianten“, „Paracelsus“).

Srovnání s výsledky z tuzemských kin prozrazují, že filmy ze skupin a), b), d) a f) nevyvolaly nadprůměrný zájem ani v Německu.

Kromě velkých a zajímavých látek je pro zahraniční trh klíčovou otázkou také otázka hereckého obsazení. Zahraniční publikum si žádá půvabné a sympatické osobnosti a mnohem hůře než němečtí diváci snášejí, když jsou do rolí mladých milovníků obsazováni umělci pokročilého věku (Birgel, Balsler, Rühmann, Marian). I když jsou tyto herci často vysloveně oblíbení, v zahraničí to pak platí pouze pro role, ve kterých jsou lidsky věrohodní.

Zahraniční publikum není tak kritické k uměleckému výkonu jednotlivých představitelů jako diváci němečtí. Požadavek půvabných, dobře oděných mladých žen a mužů stojí na prvním místě. Pokud chceme podpořit vliv německého filmu v zahraničí, musíme se snažit tato přání uspokojit.

Ještě naléhavější než v případě mužských hereckých představitelů se jeví potřeba najít a úspěšně představit divákům nové německé ženy. Zvolené zahraniční kruhy nám předhazují, že těmi nejoblíbenějšími hvězdami německého filmu jsou cizinci. Marika Rökková je Maďarka, Zarah Leanderová i Kristina Söderbaumová jsou Švédky, Ilse Wernerová zase Holanďanka.

Zahraničí upřímně litovalo, že charakter a schopnosti tak vynikající umělkyně, jakou je Paula Wessely, nebyly poslední dobou Německem dostatečně využity.

Považuji za svoji povinnost v tomto okruhu posluchačů promluvit o oblíbě německých umělců a umělkyň v evropských zemích a zmínit i ty, kterým se nedaří v zahraničí prosadit. Špičku těch nejoblíbenějších tvoří:

Marika Rökková
Zarah Leanderová
Kristina Söderbaumová
Hilde Krahlová
Jenny Jugová
Ilse Wernerová

Emil Jannings
Heinrich George
Hans Albers
Paul Hartmann
Heinz Rühmann
Johannes Heesters
Ferdinand Marian
Karl Raddatz
Viktor de Kova
Hans Söhnker.

Po posledních úspěších je velká poptávka po těchto představitelích:

Elfie Meyerhoferová
Olly Holzmannová

Rudolf Frack.

Zahraničnímu vkusu poněkud méně vyhovují:

Leni Marenbachová,

Lotte Kochová,

Jutta Freybeová

Ewald Balsler,

Will Quadflieg,

Richard Häussler,

Volker von Collande.

S odmítnutím se při ztvárnění hlavních rolí setkaly tyto herečky:

Sybille Schmitz,

Henny Portenová,

Margot Hielscherová,

Thea Weisssová.

Při podpoře, kterou pan říšský ministr Dr. Goebbels věnuje hledání a výchově dorostu, se jistě německému filmu podaří dopomoci mladým německým talentovaným hercům k úspěchu. Ti pak budou schopni oslovovat zahraniční vkus a tím dodají německému filmu v cizině novou energii.

Jsem si vědom všech obtíží, kterým v pátém roce války čelí filmová produkce. Víím dobře o nedostatku pracovních sil a materiálu a znám překážky, se kterými se potýkají jak práce v ateliéru, tak exteriérové natáčení. Přesto musím opakovat svoji prosbu o větší zohlednění potřeb vývozu německých filmů, přičemž vás mohu ujistit, že mnou vedené zahraniční oddělení studia Ufa se bude v první řadě snažit o to, aby německý film jako hodnotný nástroj německé kultury a zahraniční politiky byl doprovázen také veskrze příjemnými důsledky zlepšení našich devizových zásob.

Přeložil Pavel Skopal

NFA, f. Prag-Film AG, k. 28, inv. č. 394.

Identifikovaní účastníci zasedání:

- Max Winkler — zakladatel a šéf společnosti Cautio-Treuhandgesellschaft GmbH, v roce 1937 jej Joseph Goebbels jmenoval říšským zmocněncem pro filmový průmysl
- Fritz Kaelber — vedoucí distribučního oddělení společnosti Terra, poté od roku 1942 ředitel společnosti Ufa
- Karl Julius Fritzsche — ředitel produkční společnosti Tobis-Magna, od roku 1942 ředitel společnosti Tobis-Filmkunst, od roku 1943 jednatel společnosti Ufa
- Friedrich Merten — člen představenstva a jednatel společnosti Ufa
- Günther Dahlgrün — právník, od roku 1941 pracovník Cautio-Treuhand a blízký spolupracovník Maxe Winklera
- Walter Müller-Goerne — pracovník Říšské filmové komory v oddělení kulturního a reklamního filmu, zástupce říšského filmového intendanta
- Alfred Bauer — pracovník Říšské filmové intendantury
- Richard Schmidt — šéf technického oddělení Tobis-Tonbild-Syndikat AG
- Alfred Greven — ředitel francouzské produkční společnosti Continental Films a říšský reprezentant filmového průmyslu v Holandsku, Belgii a okupované Francii
- Ernst Walter Herbell — ředitel Bavaria Filmkunst GmbH
- Helmut Schreiber — produkční šéf společnosti Bavaria-Filmkunst GmbH
- Hellmut Keil — ředitel Deutschen Schmalfilm Vertriebs GmbH (Descheg)
- Otto Heinz Jahn — produkční šéf ve společnosti Ufa, od dubna 1943 pak ve společnosti Berlin-Film GmbH
- Alfred Klar — nejprve pracoval pro Filmkreditbank a Deutschen Film-Export GmbH, poté pro Berlin-Film, kde byl také členem představenstva
- Heinz Zimmermann — pracoval pro různé německé filmové půjčovny, od roku 1927 pro půjčovenské oddělení společnosti Ufa, kde byl od roku 1941 členem představenstva. Od srpna 1942 byl jednatelem společnosti Deutsche Filmvertriebe GmbH
- Heinrich Roellenbleg — ředitel společnosti Deutsche Wochenschau GmbH
- Karl Neumann — ředitel Deutsche Zeichenfilm GmbH
- Karl Tetting — v období němého filmu pracoval jako herec, kameraman a producent, později ředitel produkce u Bavaria-Filmkunst a od roku 1942 v Prag-Filmu, v dubnu 1944 jako zástupce šéfa produkce ve Wien-filmu
- Alf Teichs — spisovatel, dramaturg a režisér, hlavní dramaturg nejprve ve společnosti Ufa, od roku 1937 v Terra Filmkunst GmbH, kde byl od r. 1940 šéfem produkce
- Rudolf Schmidt — od roku 1927 pracoval pro společnost Ufa, od února 1942 jako obchodní ředitel společnosti Ufa-Filmkunst, od června 1943 společnosti Terra-Filmkunst
- Ewald von Demandowsky — 1939–1945 produkční šéf společnosti Tobis-Filmkunst, říšský filmový dramaturg
- Franz Schroedter — od července 1942 šéf technického oddělení v Tobis-Filmkunst
- Wolfgang Liebeneiner — režisér, od roku 1938 v čele filmově-umělecké fakulty filmové akademie v Babelsbergu, v dubnu 1943 jmenován šéfem produkce Ufa-Filmkunst
- Heinrich Jonen — majitel společnosti Meteor-Film, výrobce reklamních, průmyslových a kulturních filmů. Od 1941 pracoval jako producent pro Tobis, od května 1943 pro Ufa-Filmkunst

Max Stüdemann — od roku 1926 pracoval pro společnost Ufa, od dubna 1943 jako producent v Ufa-Filmkunst. V únoru 1944 narukoval do Wehrmachtu

Fritz Kuhnert — od roku 1919 pracoval pro společnost Ufa, od roku 1928 jako šéf kontrolního oddělení, od roku 1937 člen představenstva

Agnar Höllass — narozen v Norsku; prokurista a podnikový ředitel ateliérů v Babelsbergu, od 1942 člen představenstva společnosti Ufa

Theo Quadt — nejprve jednatel Říšského spolku majitelů německých kin, poté šéf oddělení kin při Říšské filmové komoře, od roku 1939 jednatel Říšské filmové komory a od roku 1941 také společnosti Deutsche Filmtheater GmbH, od března 1942 člen představenstva Ufa AG

Fritz Hirt — od roku 1938 v čele představenstva společnosti Wien-Film GmbH

Karl Hartl — pracoval jako režisér a scenárista pro Ufu a Terrru, od roku 1938 šéf produkce ve Wien-Filmu, prezidiální rada Říšské filmové komory

Erich von Neusser — režisér, intendant ve Wien-filmu

Ponrepo Viktor 1860–1926 (1931)

Dismas Šlambor alias Viktor Ponrepo se narodil dne 16. června 1858 v tehdejší číslu popisném 440 na Starém Městě pražském.¹⁾ Jeho rodiči byli Johan a Karolina (rozená Kniemannová). Dismas jako prvorozený syn byl pokřtěn několik dní po narození v nedalekém klášterním kostele sv. Jiljí.²⁾ Otec Johan pracoval v pozlacovačské dílně, která patrně zajišťovala dostatečný příjem k finančnímu zabezpečení celé rodiny, což byl zřejmě i předpoklad k tomu, aby se jak starší Dismas, tak i jeho mladší bratr Karel věnovali stejnému řemeslu. Dismas se vyučil pozlacovačem v dílně mistra Nejtky a patrně i toto řemeslo krátký čas skutečně vykonával.³⁾

Profesní směr připravený rodiči však Dismas Šlambor nepřijal za svůj, neboť tíhl k umělecké činnosti. První známky tohoto zaměření lze vysledovat již na přechodu mezi dětstvím a dospělostí, kdy podle dochovaného životopisu začal navštěvovat kouzelnické a eskamotérské kurzy pořádané německým iluzionistou. Podle téhož pra-

mene měl „[...] ve 22 letech vlastnit již svoje divadlo.“⁴⁾ Jednalo se zřejmě již o dobu, kdy veřejně vystupoval pod uměleckým jménem Viktor Ponrepo. Při volbě jména se údajně nechal inspirovat názvem zámku Bon Repos u Nových Benátek.⁵⁾

Jedním z prvních prostor, kde mohl Ponrepo profesionálně vystupovat, byl na přelomu května a června roku 1897 společenský sál pražského Konviktu (dnes kino Ponrepo). V Praze se Ponrepo déle umělecky nezdržel a odešel spolu s manželkou Karolínou (rozenou Kolářovou) na venkov, kde společně začali nabízet svá eskamotérská čísla.⁶⁾

Rok 1899 znamenal v uměleckých aktivitách Viktora Ponrepa velký přelom, neboť se svým „Kouzelným divadlem“ přijel do Českých Budějovic, kde v tehdejší velkém sále České besedy poprvé uváděl filmovou projekci s názvem „pravý americký biograf (živé fotografie)“. Obdobně jako s divadlem měl Ponrepo ohlas i s biografem, se kterým objížděl nejrůznější oblasti Čech. Pro většinu diváků, kteří přicházeli na projekce, to byla

1) Alfréd Hurtig, *Polohopisný plán Staré město, Dolejší Nové město, Josefova*. Praha: F. Kytka 1891; Dnes odpovídá původní 440 novému číslu popisnému 13.

2) Archiv hlavního města Prahy, Sběrka matrik, sign JIL N15, fol. 158.

3) Národní filmový archiv (NFA), f. Ponrepo Viktor, inv. č. 24, životopis Viktora Ponrepa.

4) NFA, f. Ponrepo Viktor, tamtéž.

5) Karel Čáslavský, *Defilé prvních českých filmů*. Praha: Český filmový ústav 1971.

6) Národní archiv (NA), f. Policejní ředitelství Praha II. — všeobecná spisovna 1931–1940 (PŘ II. -VS), kar. 10696, sign. S 32341/1 Šlambor Dismas, fol. 4.



Viktor Ponrepo — portrétní fotografie.

Pramen: NFA, Sběrka fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P 880, přírůstkové číslo 351132

zpravidla první zkušenost s filmem. Provoz kina také přitahoval zájem místních novin. V roce 1902 to byly například Jičínské listy, kde se čtenáři mohli dozvědět o Ponrepově kočovném fonografickém biografu, který promítal „živé obrazy“ v sále místního hotelu Hamburk. Obecenstvo tehdy mohlo vidět nejen zdokumentovaný atentát na amerického prezidenta Williama McKinleyho, ale i následnou popravu anarchisty Leona Czolgosze, jenž za tímto útokem stál.⁷⁾ Cesty Viktora Ponrepa po českých zemích ovšem nebyly provázány jen úspěchy, ale i stížnostmi. V jedné z nich si například stěžoval řídící učitel z města Dobrušky přímo na policejní ředitelství v Praze. Dle stížnosti měl údajně Ponrepo při místní projekci slibovat divákům v rámci doprovodné loterie hodnotné výhry, které ovšem diváci následně neobdrželi. Jak nakonec celá stížnost dopadla, bohužel nevíme.⁸⁾

Ponrepo na samotné eskamotérství při provozování kina nezanevřel a příležitostně takto vystupoval i nadále. Získané zkušenosti chtěl u nás jako jeden z prvních průkopníků tohoto oboru předat i dalším zájemcům. Své rady a tipy zveřejnil ve své knize, v níž následovníky nabádal nejen k ostražitosti při půjčování samotné knihy (jelikož by tak mohlo dojít k prozrazení kouzel), ale navíc je upozorňoval, aby nezapomínali mít dostatečnou sebedůvěru před každým veřejným vystoupením. K tomuto Ponrepo doslova napsal: „[...] Umělec vystoupiv na jeviště musí býti přesvědčen, že nikdo jeho kousku nezná, sice by jinak do rozpaků přišel. Eskamoteur musí býti smělý a odvažlivý i provede pak více, než sám sobě důvěřoval [sic!].“⁹⁾

Se svým biografem se navracel do rodné Prahy,¹⁰⁾ kde podle literatury měl poprvé promítat již v roce 1900.¹¹⁾ Zpočátku se ale v Praze natrvalo usadit nemohl, jelikož nedostal patřičné povolení od c. k. úřadů. Ponrepo tedy dočasně využíval i nejrůznější prostory výletních kulturních objektů v blízkém okolí tehdejší Prahy.¹²⁾ Jedním z nich byla v roce 1905 Klamovka v Košířích (dnes součást Prahy), kde si Ponrepovy projekce na zahradě objednal majitel areálu František Hlaváček. Podle dochované smlouvy měl Viktor Ponrepo několik měsíců promítat filmy každý den mimo pátek a také pravidelně obměňovat program. Za tuto činnost měl majitel kina obdržet od Fr. Hlaváčka dvacet korun za každý den provozu, v případě neděle (nebo o svátku) částku čtyřicet korun.¹³⁾

O dva roky později, konkrétně 15. září 1907, otevřel Ponrepo stálý kinosál na Starém Městě

7) Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu*. [Praha]: Filmový ústav 1967, s. 96.

8) Luboš Bartošek, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*. Praha: Orbis 1957, s. 33.

9) Viktor Ponrepo, *Moderní salonní kouzelnictví. Hojná sbírka uměleckých kousků z oboru salonní eskamotáže, bříchohluvectví, čtení myšlenek, různé pokusy z fyziky, mechaniky, arithmetiky a společenské hry pro umělce z povolání i diletanty pro spolkové zábavy, cirkusy apod.* Praha: R. Stach 1903, s. 6.

10) Podle policejní přihlášky se Viktor Ponrepo (spolu s manželkou) zpět do Prahy přihlásili až dne 27. srpna 1908; NA, f. Policejní ředitelství I. — konskripce, karton 599, obraz 551.

11) Karel Čáslavský, tamtéž a Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896–1945, svazek 1*. Praha: Český filmový ústav 1988, s. 61.

12) Luboš Bartošek, tamtéž, s. 50–53.

13) NFA, f. Ponrepo Viktor, inv. č. 14, Smlouva s Františkem Hlaváčkem.

14) Luboš Bartošek, tamtéž, s. 58.

pražském. Podnik sídlil v domě „U modré štiky“ v Karlově ulici a zpočátku byl jediný svého druhu ve městě. Vyjma pátku se zde promítalo obvykle každý den. Diváci si zde mohli vybrat z pestré nabídky filmů, jak z českých, tak i zahraničních. Filmy byly ozvláštněné osobitými doprovodnými komentáři, za kterými stál sám Viktor Ponrepo.¹⁴⁾

Počet kin v Praze postupem času neustále stoupal, následkem čehož se snižovaly i příjmy ze vstupného. Ponrepo tedy zkoušel přilákat diváky i jinými způsoby. Například v létě roku 1908 kino kvůli vysokým teplotám na několik měsíců dočasně přesunul do zadní části pivovarské zahrady v Nuslích a následujícího léta pak na Žižkov, do prostor bývalého kluziště (Bezovka). V témže roce se kromě obnovení eskamotérské licence také pokusil v domě „U modré štiky“ nově provozovat půjčovnu filmů, ale ani tato aktivita nepřinesla požadovanou finanční stabilizaci. Přesto si své kino udržel a dále vítal své návštěvníky.¹⁵⁾ V době největší nouze, kdy si Ponrepo nemohl dovolit zaměstnávat žádné další pracovníky, obsluhoval osobně i kinematografickou promítačku.¹⁶⁾

Vypuknutí Velké války znamenalo i změnu ve fungování biografů, neboť mnozí mladší majitelé kin a zaměstnanci byli povoláni na frontu.¹⁷⁾ Viktor Ponrepo sice odveden nebyl, ale jeho kino postrádalo zaměstnance, kteří museli povinně odejít do pole. Provoz jeho biografu také zatěžovala nejrůznější nařízení, která ukládala majitelům přispívat na bojové aktivity Rakouska-Uherska.

Po válce se Ponrepo a jeho biograf plně začlenili do fungování nového státu a zažili také ekonomický vzestup kinematografie. Svým divákům nabízel ve svém malém kinosále pestrou nabídku

filmů, ačkoliv nemohl konkurovat velkým biografům.

Viktor Ponrepo zemřel dne 4. prosince 1926 v Praze ve věku 68 let. Jeho tělesné pozůstatky jsou uloženy v hrobě č. 163 na pražském Vinohradském hřbitově.¹⁸⁾

Národní filmový archiv má ve svých depozitářích uloženo k osobnosti Viktora Ponrepa řadu archiválií.¹⁹⁾ Pomineme-li na zakázku vyrobený film *PONREPOVO KOUZELNICTVÍ*,²⁰⁾ jsou další archiválie zpravidla deponovány v oddělení písemných archiválií.

V malé torzovité pozůstalosti můžeme nalézt především nejrůznější programy kina, kinematografické licence, různorodou korespondenci nebo vysvědčení o úspěšném vykonání zkoušky k obsluze kinematografického promítacího přístroje. Za hodnotný lze považovat také Ponrepův malý poznámkový sešit, ve kterém jsou patrně uvedeny některé kontakty na řemeslníky nebo spolupracovníky ve filmovém průmyslu. Pro badatele mohou mít přínos i uvedené záznamy o finančních aktivitách Viktora Ponrepa, jak v soukromém, tak i pracovním životě. Rovněž bychom neměli opomenout jedinou dochovanou smlouvu, která dokládá, že projekce od Ponrepa biografu si na počátku 20. století objednal na zakázku syn bývalého starosty v Košířích a majitel restaurace Klamovka František Hlaváček. Několik desítek fotografických snímků Viktora Ponrepa je rovněž uloženo ve Sbírce fotografických civilních portrétů českých filmových osobností.²¹⁾

Luboš Marek

15) NFA, f. Ponrepo Viktor, inv. č. 24, Životopis Viktora Ponrepa.

16) NFA, f. Ponrepo Viktor, inv. č. 2, Vysvědčení o zkoušce způsobilosti k obsluze kinematografického přístroje.

17) NA, f. Policejní ředitelství Praha II — evidence osob, sign. Šlambor Dismas; V roce 1914 byl Viktor Ponrepo policejně přihlášen v tehdejší pražské ulici Pštroská, v průběhu války se pak přestěhoval do ulice Betlémská.

18) Miloš Dvořák, *Malý průvodce po hrobech velkých III*. Ústí nad Labem: AOS Publishing 2018, s. 61.

19) Pro budoucí výzkum mají význam také materiály uložené v NA. Zde se v nedávné době podařilo ve fondu PŘ II.-VS nalézt velmi objemný spis, který umožňuje životní osud Viktora Ponrepa zasadit do nových souvislostí.

20) Eva Urbanová a kol., *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 156; Snímek natočil v roce 1911 režisér a kameraman Antonín Pech.

21) NFA, Sbírka fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P 880, přír. č. 351132.

Stříhový válečný dokument NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ (1934)

Filmová reprezentace armády a obecněji brannosti se v kinematografii první republiky vyvíjela v těsné souvislosti s obrazem světové války. Reflexe počátku československé samostatnosti, jejíž politické i vojenské základy byly položeny právě v období světového konfliktu, doznávala postupem času aktualizací, které reagovaly na znovu vzrůstající válečnou hrozbu. Za vyvrcholení této tendence můžeme považovat hraný film ZBOROV (J. A. Holman, Jiří Slavíček, 1938), jenž byl dokončován v napjaté politické atmosféře konce třicátých let a premiéry se dočkal až po podepsání mnichovské dohody. Právě v souvislosti se ZBOROVEM, jehož scénář napsal J. A. Holman podle námětu legionářského spisovatele Rudolfa Medka, lze narazit na zmínky o ranější spolupráci těchto dvou tvůrců na stříhovém dokumentu NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ s podtitulem BOJEM K SVOBODĚ: „Viděl jsem od něho několik dokumentárních filmů, vypomohl jsem mu svého času malým textem v historicko-vojenském filmu legionářských dokumentů ‚NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ...‘“ vzpomíná Medek na seznámení s Holmanem v článku pro *Národní politiku* z ledna 1939.¹⁾

Z dostupných archivních fondů a sekundárních pramenů se sice nedozvídáme podrobnosti o této tvůrčí spolupráci, ale nacházíme zde svědectví o jisté kontroverzi, kterou téma války a vojenství v první polovině třicátých let představovalo, i o možnostech stříhového filmu sestaveného z archivních materiálů, jež Holman záhy uplatnil ve větší šíři ve známějším dokumentu REVOLUCE KRVE A DUCHA (J. A. Holman, 1936).

Medkova charakteristika „historicko-vojenský film legionářských dokumentů“ je dosti nepřesná. Snímek NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ vznikl jako československá úprava původně amerického filmu FORGOTTEN MEN (1933), jehož hlavním autorem byl dle dobové propagace režisér Bud Pollard. Deklarovaným cílem amerických tvůrců bylo shromáždit z různých zdrojů a odtajnit neznámé a nejvíce odstrašující filmové materiály ze světové války. Evropská exploatace tohoto filmu, opírající se o exkluzivitu a autenticitu archivních záběrů, neměla spočívat jen ve vývozu a doplnění podtitulků či nadabování, nýbrž právě ve výrobě lokálních mutací, jež by mapovaly úlohu jednotlivých územních celků či národů ve válce.²⁾

1) Rudolf Medek, Zborov. (Poznámky o hře.). *Národní politika* 57, 1939, č. 15 (15. 1.), s. 3.

2) Kupříkladu britská verze Normana Leeho, vyrobená v roce 1934, byla významně doplněna úvodem generála Iana Hamiltona a výpověďmi několika dalších válečných veteránů.

Tak se tento film dostal do sféry zájmu pražské filmové výroby a půjčovny Ocean-film, od roku 1932 působící pod společností Nationalfilm.³⁾ Ocean-film se zaměřoval především na uvádění filmů americké produkce (získal generální zastoupení společnosti Vitagraph, též distribuoval například filmy společnosti Columbia Pictures Corporation), sám produkoval několik spíše nenáročných veseloher, ale zároveň spolupracoval s Filmovou skupinou (jež později také přešla pod Nationalfilm)⁴⁾ na adaptaci Medkova dramatu PLUKOVNÍK ŠVEC (Svatopluk Innemann, 1929) či Jiráskových PSOHLAVCŮ (Svatopluk Innemann, 1931).⁵⁾ V tisku již byla československá úprava filmu FORGOTTEN MEN většinou prezentována jako výrobek Nationalfilmu a byla zpravidla inzerována jako jeho nejvýznamnější artikl, zdánlivě odvádějící pozornost od běžné, komerčně orientované nabídky společnosti.⁶⁾

Československá úprava byla navržena Rudolfem Medkem a dalšími bývalými legionáři Vladimírem Chalupou a Rudolfem Průšou, jenž byl společníkem a jednatelem Ocean-filmu a později i Nationalfilmu. Kromě filmových materiálů zachycujících československý odboj byl film doplněn též českým prologem a komentářem. Jeho autory jsou dle úvodních titulků Rudolf Medek a J. A. Holman — o poznání větší písmo, kterým je uvedeno Medkovo jméno, napovídá, že jde především o jeho dílo. Ve filmu jej tlumočí nejméně jeden voják, byť z některých zpráv v tisku lze nabýt dojmu, že uvidíme a uslyšíme přímo Rudolfa Medka. Jeho podíl na filmu byl zjevně větší než pouhá výpomoc Holmanovi, o které se zmiňoval v pozdější vzpomínce.

Právě s Rudolfem Medkem, jakožto jedním „z hlavních spolupracovníků na české verzi“, byl také krátce po uvedení filmu pořízen rozhovor, ve

kterém odpovídá na otázky stran koncepce a poslání tohoto dokumentu:

Především jsem měl v úmyslu dobýt z tohoto filmu všechno, co by mohlo hovořit k naší mladé generaci naučením a výstrahou. Když jsem film po prvé viděl, zdálo se mi, že bude působit na diváka odstrašujícím dojmem a že bude mluvit spíše proti válce než pro brannost. To byla jeho první verze, americká. S gen. Chalupou jsme si však řekli, že by nicméně dal se vytvořit vhodnými vložkami a sestřihy nejbrutálnějších scén z tohoto snímku film výchovný, který by ukázal naší nové generaci, že svoboda nám nebyla dána zadarmo, že stála mnoho obětí, že její předchůdce ve světové válce pro ni krváceli a umírali, a proto že je nutno být vytrvale na stráži, aby k podobným hrůzám již nedošlo. Chtěl jsem dále vyjádřit nutnost obrany, branné výchovy, neboť jsem byl přesvědčen, že jen ten národ, který je dokonale připraven chránit svých hranic, může budit respekt svých nepřátel a také jim může vzít odvalu k útočným činům. Proto jsem vložil do tohoto amerického filmu také některé snímky z našeho osvobozenického zápasu za hranicemi, které vesměs vyjadřují nadšení našich lidí pro boj za svobodu.⁷⁾

V prologu se NEZNÁMÝ VOJÍN... odvolává na autoritu Tomáše Garrigua Masaryka, když cituje jeho zápis v *Pamětní knize I. střeleckého pluku Jana Husi* z roku 1917: „Válka je něco hrozného, nelidského, zejména tato válka. Ale není válka zlem největším — žít nečestně, být otrokem, zotročovat jiné je horší. Válka je zlo, ale obrana je mravně přípustná a nutná, třeba je nesnadné vymezit přesně, kde začíná obrana a kde násilí.“

3) NFA, inventář f. Nationalfilm s. r. o., s. III.

4) Tamtéž.

5) NFA, inventář f. Ocean-film, spol. s. r. o., s. 5.

6) Viz např. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 33 (17. 8.), s. 7.

7) Gen. Medek: „Filmem k míru a bratrství“. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 40 (5. 10.), s. [1].

Tento citát konvenuje Medkově úpravě filmu, v němž se teze „válka je zlo, ale...“ objevuje v několika variacích. Po slovech prezidenta Osvoboditele se prolog obrací k dalším historickým a mravním základům československé brannosti, nechýbí odkaz na husitskou tradici.

V sestřihu archivních záběrů se střídají symbolické obrazy (statické záběry měst podkreslené melodií státních hymen, novinové titulky, animované mezititulky) se záběry přímo dokumentujícími události. Podoba slovního doprovodu se postupně proměňuje ze souvislého komentáře na jednotlivá hesla a pomyslné popisky (článek v Lidových novinách je nazval „vysvětlivkami“).⁸⁾ Úplná odmlka komentáře umocňuje gradaci válečných scén, jež zachycují zvláště tvrdé boje za použití moderní techniky. Tyto výjevy byly zřejmě považovány za nejvýmluvnější části filmu, ke kterým není třeba dodávat, kde a kdy byly filmaři pořízeny.

Dle anotací a některých článků v tisku byla hlavní devízou archivní části filmu její stoprocentní autenticita, která byla často kladena do protikladu k romantizujícím fikčním filmům:

Již vědomí, že ani jeden jediný obrázek z celého tohoto pásma strašlivých dokumentů není umělý a připravovaný, je mrazivě sugestivní. Není tam za frontou čekajících milenek ani veselých pitek v kantinách. Avšak jeden fakt je pro člověka, který válku sám neprodělal, ohromující a nejhroznější: že všechna ta fantazie filmových režisérů nebyla ještě ničím proti té opravdové válečné hrůze, že bitvy a veškerá utrpení, jak nám je ukazovali režiséři američtí, francouzští, angličtí, němečtí, byly ničím proti bitvám a řežím, jaké vytvořil bezděčný režisér — válka.⁹⁾

Ve skutečnosti lze předpokládat, že některé sekvence patřily spíše k později natočeným rekon-

strukcím. Použity byly též záběry ze sovětského filmu ARZENÁL (Arsenal; Alexandr Dovženko, 1929), u nichž je inscenovanost evidentní.

Většina zařazených archivních materiálů však v době vzniku NEZNÁMÉHO VOJÍNA... představovala jedinečný soubor filmové dokumentace první světové války. Kromě záběrů z bojišť a významných událostí se film okrajově věnuje i všednímu životu vojáků a situaci civilistů. K sekvencím, jež se nejvíce vztahují k československé úloze ve válce a jež byly nejspíš záležitostí tuzemské úpravy, patří jízda ruských legionářů na obrněném vlaku Orlík, návštěvy T. G. Masaryka u italských a francouzských legionářů, přísaha České družiny v Kyjevě, bitva u Zborova (zde se patrně nejedná o autentické záběry), Masarykův pobyt ve Spojených státech amerických a nakonec oslavy vzniku republiky a konce války spolu s návratem legionářů do vlasti.

Pozoruhodné je, že v řazení zmíněných fragmentů není respektována historická chronologie. Lze to přičíst ilustrativní povaze některých záběrů — například jízda na Orlíku ilustruje formování legií v Rusku, přestože ve skutečnosti se legionáři tohoto vlaku zmocnili až na sklonku války. Chybné pořadí záběrů může být částečně i důsledkem pozdější nesprávné manipulace s filmovým materiálem (pořadí se totiž místy odchyluje od dialogové listiny, jež se dochovala v cenzurním spisu filmu). Ovšem již dobová recenze v *Lidových novinách* filmu vyčetla „několik anachronismů“.¹⁰⁾

Jelikož se jednalo o film složený z velké části z němých materiálů a doplněný jen sporadickými slovními vysvětlivkami, bylo žádoucí opatřit mu ozvučení. Kromě hudby, která plní spíše úlohu dílčích ilustrací (mimo zmíněné státní hymny zaznívá například slavný pochod britských skladatelů Judge a Williamse z roku 1912 „It's a Long Way to Tipperary“) než standardního hudebního podkresu, je použita široká škála ruchů a různých

8) u, Co je v nových filmech. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 488 (28. 9.), s. 14.

9) r, Neznámý vojín mluví. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 526 (19. 10.), s. 14.

10) u, [Neznámý vojín mluví]. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 491 (30. 9.), s. 4.

zvukových efektů. Synchronizace zvukové složky vznikla, alespoň zčásti, k československé úpravě nově, a to v ateliérech Union-Vox.¹¹⁾ Propracovanost zvuku v průběhu filmu kolísá od efektní ohlušující střelby po technicky značně nedokonalý zvuk potápějících se lodí v námořních bitvách. Pražské oslavy konce války jsou pak ve zvuku více méně redukovány na volání „nazdar“.

V samém závěru filmu se konečně vrací hlas komentátora, aby připomněl, že „válka byla strašná, ale nezapomínejme, že z ní vzešla naše svoboda. Každá matka se vrhne do hořícího stavení, aby zachránila své dítě. Každý svobodný a statečný národ jde třeba do nejstrašlivějšího ohně, aby zachránil svou svobodu. Nesmíme zradit dílo a odkaz svých mrtvých. Neznámí položili své životy za nás. Nezapomínejme, budme na stráži.“

V září 1934 byla československá verze hotova a předvedena producentovi amerického originálu, kterým byl Samuel Cummins, šéf společnosti Jewel Productions. S úpravou byl dle tiskové zprávy spokojen a zároveň při své návštěvě Prahy poskytl informaci, že ve Spojených státech film FORGOTTEN MEN dosud vidělo přes 15 miliónů diváků a stále je v oběhu 300 kopií.¹²⁾

Vstup NEZNÁMÉHO VOJÍNA... do kin byl naplánován na dvacáté výročí symbolického počátku československého vojenského odboje, jímž byla slavnostní přísaha České družiny na Sofijském náměstí v Kyjevě 28. září 1914. V předvečer svátku svatého Václava roku 1934 byla opravdu uspo-

řádána slavnostní premiéra za účasti vojenské elity a ministra národní obrany Bohumíra Bradáče v pražském kině Adria. Následně byl film nasazen kromě Adrie v Praze ještě ve Hvězdě a v Brně v kinech Stadion a Republika. Pro německy mluvící občany byl zároveň uváděn v německé verzi¹³⁾ (premiérově v Liberci a Mariánských Lázních).¹⁴⁾ Podle některých zpráv mělo být premiérové uvedení filmu také jakýmsi doprovodným programem k odhalení pomníku plukovníka J. J. Švece v Praze na Pohořelci 29. září 1934.¹⁵⁾

Premiéře muselo předcházet posouzení filmu Censurním sborem kinematografickým při Ministerstvu vnitra. Z cenzurního spisu, uloženého dnes v Národním archivu, se dozvídáme, že promítání pro pětičlenný cenzurní sbor poradní a jednoho zástupce Ministerstva národní obrany se uskutečnilo 25. září 1934. Sbor sice film k promítání schválil, avšak „následkem některých drastických obrazů válečných“ pouze s vyloučením osob mladistvých.¹⁶⁾ Tím zkazil vyhlídky autorů, že film získá predikát „kulturně-výchovný“, a tak vyhoví své původní edukativní ideji a navíc vylepší renomé Ocean-filmu (potažmo National-filmu) coby výrobce a distributora. Získání predikátu mělo i ekonomický aspekt — osvobozovalo totiž uvádění filmu od dávek ze zábav.

Ocean-film¹⁷⁾ se s klasifikací filmu nespokojil a 29. září 1934 odeslal na cenzurní oddělení Ministerstva vnitra dopis, kterým bylo zažádáno o revizi rozhodnutí. Podobně jako film samotný

11) NA, f. 902 Cenzurní sbor kinematografický, k. 114, Cenzura filmu „NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ...“.

12) Návštěva amerického producenta v Praze. *Filmová tisková korespondence* 1, 1934, č. 100 (19. 9.), s. [1].

13) Srovnání dialogové listiny německé verze s verzí českou dokládá, že rozdíly nebyly příliš markantní. Pod návrhem úpravy byli podepsáni stejní tvůrci, u německé navíc ještě Dr. Lustig. V německé verzi je sice oslaben důraz na český a slovenský prvek (především chybí oslovení „synové národa československého“), ale reprezentace legií a politického odboje byla zřejmě totožná. Výraznější odlišnost je v názvu, který se v němčině drží anglického originálu, a v závěrečném apelu filmu, jenž je v české verzi mírně naléhavější: „Die vielen, vielen unbekanntenen Helden — vergesst sie nicht.“ — „Neznámí položili své životy za nás. Nezapomínejme, budme na stráži.“ NA, f. 902 Cenzurní sbor kinematografický, k. 114, Cenzura filmu „VERGESSENE MÄNNER“.

14) „Neznámý vojín mluví“. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 39 (28. 9.), s. 3.

15) „Neznámý vojín mluví...“ Nový český film, připravený pro dny svatováclavské a odhalení pomníku plukovníka Švece. *Národní listy* 74, 1934, č. 251 (12. 9.), s. 3.

16) NA, f. 902 Cenzurní sbor kinematografický, k. 114, Cenzura filmu „NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ...“.

17) Komunikace tvůrců s cenzurním sborem probíhala pod hlavičkou Ocean-filmu, i když v jiných soudobých textech už převažuje informace, že film uvádí či „vydává“ Nationalfilm.

se i tento dopis odvolává na nejvyšší autoritu prezidenta republiky:

K této žádosti nás vedou tyto důvody: Naše společnost upravila a doplnila tento dokumentární film snímky z činnosti legií a zahraničních vůdců, opatřila jej českým a německým slovním doprovodem, jehož závěr vyznívá v duchu národním s devisou brannosti. Jsme proto hrdí na to, že smysl armádního rozkazu pana presidenta k 20. výročí vzniku čs. branné moci plně dává za pravdu základní myšlence našeho filmu. Práví p. prezident v armádním rozkaze, že „Zahraniční armáda vědomě navazovala na naši minulou vojenskou tradici, která pramenila z hlubokého národního a mravního přesvědčení, jež učinilo naše předky nepřemožitelnými v ochraně jejich svobody“, tedy nemůže být sporu o tom, že je třeba, aby v nynější pohnuté době zejména ta generace, která se nezúčastnila války, měla představu o tom, jaké to byly boje, kterých se tato armáda naše po boku spojenců zúčastnila, aby svobodu svému národu vybojovala.

Kromě Masaryka v dopise figurují i jména vysokých důstojníků Československé armády Štěpánského a Andrease, již se údajně za film osobně postavili. Ministr národní obrany Bradáč pak měl na slavnostní premiéře prohlásit, že „tímto filmem musí být naše širší veřejnost vyburcována, aby potřeby armády byly širší veřejností pochopeny“. V závěru čtyřstránkového dopisu je znovu připomenuto, že vyznění československé úpravy filmu je „shodou okolností“ plně potvrzeno armádním rozkazem pana prezidenta.¹⁸⁾

Bohumír Bradáč sám 9. října podpořil Ocean-film dopisem na Ministerstvo vnitra, v němž vyjadřuje přesvědčení, že film je skutečně charakte-

ru kulturně-výchovného, a přisuzuje mu zcela aktuální osvětový význam: „Veliká výchovná cena filmu spočívá v tom, že s hlediska branné výchovy a náležitě přípravy k boji líčí otevřeně a pravdivě skutečný průběh moderní války a ukazuje, za jakých podmínek budeme v rozhodný okamžik zápasiti o svou svobodu [...] Člověk, který byl v omylu úmyslně udržován, když se octne před holou nečekanou, hrůznou skutečností, zhroutl se a propadne malomyslnosti.“¹⁹⁾

Úsilí o získání predikátu „kulturně-výchovný“ podporovala i část tisku. Kromě již zmíněných argumentů se například objevilo tvrzení, že cenzura svým postupem postavila tento cenný dokument „do jedné řady s filmovými operetami a veselohrami“.²⁰⁾ V říjnu 1934 se film *NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ* skutečně octl před cenzurním sborem znovu a ten své původní rozhodnutí přehodnotil v souladu s návrhem Ministerstva školství a národní osvěty — film byl tedy 20. října uznán za kulturně-výchovný. Propagace i vesměs příznivá kritika snímku však pořád stály na dvou protichůdných premisách. Jednou byl onen tak usilovně vyargumentovaný výchovný charakter, druhou příslib senzace, dosud nevidaného filmového zážitku — v programech kin se objevovalo upozornění „Jen pro silné nervy!“

Za pozornost jistě stojí, jakých prognóz se některé paratexty v souvislosti s tímto filmem už v první polovině třicátých let dopouštěly: „Při tomto filmu si každý pořádný a uvědomělý občan musí uvědomit dvě věci: Svobody jsme dobyli krví, svobody své jen se zbraní v ruce můžeme obhájit! [...] Jen ten, kdo ví, co všechno může ve válce očekávat, jen ten si uvědomí, že být připraven na vše znamená více než poloviční úspěch. [...] Stále se v poslední době mluví o nových možnostech války. A proto tím akutnějším zdá se dnes býti tento dokumentární film.“²¹⁾

18) NA, f. 902 Cenzurní sbor kinematografický, k. 114, Cenzura filmu „NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ...“.

19) Tamtéž.

20) –t–, *Neznámý vojin mluví... Filmový kurýr* 8, 1934, č. 40 (5. 10.), s. 3.

21) „Neznámý vojin mluví...“. *Nový český film, připravený pro dny svatováclavské a odhalení pomníku plukovníka Švece. Národní listy* 74, 1934, č. 251 (12. 9.), s. 3.

Na podzim 1934 se NEZNÁMÝ VOJÍN... udržel na programech kin několik týdnů. Zprávy o jeho promítání máme i z let 1935, kdy byl uváděn mimo jiné v Užhorodě,²²⁾ a 1936. U kritiky se setkal s poměrně vřelým přijetím, až na některé dílčí výhrady k přílišnému patosu a nešťastnému řešení zvukových efektů.²³⁾ Výjimečná byla reakce recenzentky brněnského listu *Nezávislá politika*, která se staví proti militaristické tendenci snímku — cituje z přednášky nejmenované norské pacifistky a ptá se: „Proč u nás pokládáme válku za nutnou ochranu před otroctvím a porobou?“²⁴⁾

NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ má mnoho styčných bodů s následujícím dokumentem J. A. Holmana *REVOLUCE KRVE A DUCHA*,²⁵⁾ včetně některých totožných archivních záběrů a formulací v komentáři.²⁶⁾ Oba filmy například shodně demonizují německého císaře Viléma II. a upomínají na legendy o jeho předválečných jednáních s Františkem Ferdinandem d'Este na Konopišti. Druhý jmenovaný dokument, na němž už Holman nespolečně pracoval s Medkem, nýbrž s publicistou a překladatelem Janem Münzerem, zasahuje ovšem do národní mytologie mnohem hlouběji a na druhé straně se explicitně vyjadřuje i k aktuální mezinárodní situaci. Zásadní rozdíl je v přesunutí hlavního akcentu z branné způsobilosti na intelektuální a etické kořeny československé samostatnosti a suverenity. Rok 1934 je zde zpětně líčen z hlediska mezinárodního politického dění jako kritický. Pozapomenutý film NEZNÁMÝ VOJÍN MLUVÍ právě v tomto roce, kdy došlo k občanské válce v Rakousku a Hitler začal používat titul Führer, vznikl a byl uveden. Jak nepřímou potvrzuje propagace a recepce snímku a způsob jeho obhajoby před cenzurním orgánem, lze v něm spatřovat reflexi soudobé krize, stejně jako nikoli

bezvýznamnou stopu exploatace válečných archívů v kinematografii třicátých let.

Alena Šlengerová

22) Viz např. *Lidové noviny* 43, 1935, č. 594 (27. 11.), s. 4.

23) u, [Neznámý vojin mluví...]. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 491 (30. 9.), s. 4.

24) O. U., Mírový rozhled. *Nezávislá politika* 1, 1934, č. 34 (13. 10.), s. 7.

25) Podrobněji se filmem *REVOLUCE KRVE A DUCHA* zabýval Robert Kvaček, „První kulturně politický film“. *Iluminace* 7, 1995, č. 4, s. 77–88.

26) Jako předobraz a zdroj většiny filmových materiálů opět posloužil film americké produkce. Tentokrát šlo dle dobového tisku o titul *WORLD IN REVOLT*.

Začátek filmu jako výzva pro analýzu

Annette Insdorf, *Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes*. New York: Columbia University Press 2017.

Začátky (stejně jako konce) filmů se vzhledem ke své hraniční, a tedy markantní pozici vyznačují zvláštní přitažlivostí.¹⁾ Bývají nazírány jako „prahy“, které determinují divácký vstup do (fikčního) světa filmu a poté zase vystoupení z něho,²⁾ a zároveň jako místa, kde se koncentrují zásadní významové a strukturní rysy filmového díla, jež se stávají podstatným zdrojem vodítek pro divácké porozumění a interpretaci. Fundamentální práci o vlastnostech a funkcích začátku filmů představuje obsáhlé pojednání německé badatelky (nyní profesorky na univerzitě v Bonnu) Britty Hartmannové *Aller Anfang* z roku 2009.³⁾ Autorka zde podává podrobný přehled směrů dosavadního zkoumání (a klíčových metafor, s nimiž jednotlivé směry operují) a v návaznosti na to předkládá teoretický model filmového začátku, zakotvený v pragmatice a v kognitivním přístupu. K hlavním komponentům daného modelu náleží jednak přítomnost inicializační funkce, tedy rozvinutí postupů a strategií, jež etablojí fikční svět,

způsob vyprávění, žánr či styl filmu, jednak iniciační program, tj. soubor impulzů, které slouží k uvedení diváka do způsobu fungování filmu, zakládají vzájemnou interakci.⁴⁾ Náležitost modelu je pak testována na několika obsáhlých příkladových analýzách.

Mezinárodní odborný dosah a využití návrhů a reflexí, které jsou obsaženy v práci Britty Hartmannové, evidentně omezuje fakt, že je dostupná pouze v německé verzi. Před nedávnem uveřejněná monografie Annette Insdorfové *Cinematic Overtures: How to Read Opening Scenes* vzhledem ke „světové“ angličtině takovou jazykovou komplikaci postižena není. Při shodě v obecném tematickém zaměření ovšem do značné míry působí jako protipól náročně pojatého, na vědeckou obec zaměřeného, do teoretických a metodologických aspektů problematiky ponořeného pojednání německé autorky. Je to mimo jiné dáno způsobem vzniku knihy, jejím deklarovaným cílem a konstrukcí předpokládaných čtenářů.

-
- 1) Totéž samozřejmě platí rovněž pro začátky a konce verbálních textů i dalších kulturních artefaktů, které se rozvíjejí v čase.
 - 2) Srov. např. Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.), *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds*. Udine – Gorizia: Forum 2004. K obsahu této publikace srov. Petr Mareš, Téma: Filmové hraniční zóny. *Iluminace* 17, 2005, č. 2, s. 95–101.
 - 3) Britta Hartmann, *Aller Anfang: Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009.
 - 4) B. Hartmann, c. d., s. 99–102.

Annette Insdorfová, filmová historička a žurnalistka, která je po mnoho let pedagogicky spjata s Kolumbijskou univerzitou v New Yorku, v roce 2014 na této univerzitě realizovala v rámci pravidelného cyklu (*Leonard Hastings Schoff Memorial Lectures*) sérii přednášek pro veřejnost s filmovými ukázkami. Své výklady pak v rozšířené podobě vydala v knižní edici, která je pro publikaci přednášek určena. I když transpozice mluvených projevů do tištěné verze s sebou nesla nezbytnost „nalézt novou a koherentnější strukturu“ (s. ix), kniha si chce zachovat zaměření na rozsáhlý okruh recipientů se zájmem „přemýšlet a hovořit o filmu“. Jinak řečeno, publikace cílí na „široké cinefilní publikum v akademickém prostředí i mimo ně“ (s. x) a obrací se k němu s nabídkou prohloubení a kultivace jeho porozumění filmovým dílům.

Za této situace je pochopitelně namístě otázka, zda a nakolik takto pojatá monografie přispívá — v porovnání s dosavadními zpracováními — k rozvoji reflexe o problematice začátku filmů a zda se zejména pro odborného zájemce může jevit jako hodná četby. V souvislosti s tím lze obecně poukázat na dva (dost rozdílné) aspekty: kniha podněcuje, třebaže spíše implicitně, k uvažování o tom, jaké komplikace a sporné body jsou s výzkumem začátku filmů spojeny, a na druhé straně přináší řadu nepopíratelně pozoruhodných analytických a interpretačních výkonů.

Ve shodě se svým (už zmíněným) celkovým zaměřením monografie neusiluje o vybudování rozvinutého teoretického rámce, ale vychází ze stručně formulovaných tezí, jež jsou traktovány jako evidentně platné a podepřené zkušeností autorky i předpokládanou zkušeností dalších diváků („má zkušenost při sledování filmů svědčí o tom, že [...]“, s. ix; „s jinými diváky sdílím“, s. 1). Základní tvrzení, od něhož se odvíjejí další výklady, se v úvodní části knihy objevuje v několika variantách: „velké filmové dílo charakterizuje tendence poskytnout v několika prvních minu-

tách klíče pro odemknutí zbytku filmu“ (s. ix); „kvalitní filmy představují v několika prvních minutách tematické a stylistické komponenty, které budou v průběhu filmu rozvinuty“ (s. 1); „první scény nás připravují k tomu, abychom kvalifikovaně ocenili film, který následuje“ (s. 4). Začátku se tak sice připisuje jednou větší míra působení (dodává „klíče“), jindy míra menší (je „přípravou“), jeho prominentní postavení je ale stále zdůrazňováno.

Uvedené formulace působí efektně, avšak zároveň podněcují k různým otázkám a pochybnostem. Jeden z problémů je spojen se stanovením hranice začátku — zcela oprávněně se můžeme ptát, kde začátek, na který se autorka programově zaměřuje, končí. V titulu knihy i jinde (s. 5, 163) se metaforicky operuje s výrazem *ouverture*, předehra, který asociuje relativně uzavřenou úvodní část díla, jež předjímá a charakterizuje následující dění. Jindy se hovoří o úvodní sekvenci či sekvencích (s. ix, 1, 5 aj.), o počátečních, resp. prvních scénách (podtitul; s. 4) nebo bez bližší specifikace o začátku (*opening*, s. 5, 14 aj.). Ne zcela zřejmý zůstává v této souvislosti status tzv. titulkových sekvencí (*credit sequences*), jimž je věnováno několik zmínek (s. 5–7). Jako určité kritérium pro postižení hranice začátku se pak nejspíš jeví rozsah „ustavovacího času“ (*establishing time*, s. 5), který patrně odpovídá fázi etablování základních rysů filmu, o níž hovoří Britta Hartmannová. Délka úseku filmu, jemuž je věnována soustavná pozornost, je ovšem v práci stanovována zcela pragmaticky, podle potřeb výkladu o daném díle.

Otázky ale může vzbuzovat zejména zásadní předpoklad: opravdu lze paušálně tvrdit, že začátek je jakousi koncentrovanou miniaturou celku, že nám, jsme-li pozorní a vnímaví recipienti, může poskytnout klíče k tomuto celku a že lze analýzou začátku odhalit vlastně vše, co je pro sémantiku a výstavbu filmu podstatné a co se pak v jeho průběhu variuje?⁵⁾ Insdorfová sice uvádí,

5) Je třeba říci, že tento předpoklad Insdorfová sdílí s některými dalšími badateli, kteří se analýzou začátků filmů

že jde o vlastnost „velkých“ filmů, resp. výtvorů „talentovaných režisérů“ (s. ix), avšak zde narážíme opět na sporný bod. Nemělo by to tím spíše platit pro komerční mainstreamové filmy, které pracují s jednoduššími strukturami a ustálenými schématy a snaží se být vůči divákům vstřícnější?

Autorčin celkový přístup i způsob výkladu exemplárně dokládají problémy, které jsou s reflexí nad začátky filmů spjaty. Začátek jistě můžeme (asi ne úplně vždy, ale nepochybně v mnoha případech) traktovat jako speciální segment, v němž se reflektuje celek, a někdy (což už je další stupeň) jako segment, z něhož můžeme celek vyložit. Nedospíváme k tomu ale (jen) pozorováním samotného začátku, z něhož odvozujeme předpokládané vlastnosti následujících pasáží, nýbrž mnohem spíše zpětně, tím, že kvality identifikované v průběhu filmu jako podstatné projektujeme do (mnohdy náznakových a mnohoznačných) rysů přítomných na jeho začátku. Klíče, které nám měl začátek poskytnout, tak máme opravdu v ruce až poté, co jsme získali přehled o celém filmu. Dosvědčuje to i fakt, že se výklady v knize velmi často dotýkají různých fází probíraného filmu, včetně jeho konce, a snaží se o jejich vzájemné vztahování a osvětlování.

Obecné otázky, o nichž dosud byla řeč, tvoří určitou implicitní rovinu textu. Zaměříme se nyní na stěžejní složku monografie, tedy na sled výkladů o různých filmech, jež se od teoretických problémů často odpoutávají. Autorka chce především podat instruktivní příklady postižení významové i formální výstavby začátků daných filmů, a to prostřednictvím důkladné/detailní analýzy (*close analysis*, s. x, 1). Ukazuje se ovšem, že pod tím rozumí hlavně snahu respektovat komplexní povahu zkoumaného materiálu, nikoli systematickosti a metodologickou jednotnost rozborů. Ve spojitosti s tím lze zmínit, jak v jed-

nom rozhovoru zněla odpověď Insdorfové na otázku, co charakterizuje její přístup k filmům. Zdůraznila, že jde o přístup primárně „sympatický“, tedy že se vždy řídí specifícností daného filmu, snaží se dospět k odpovídajícímu bezprostřednímu „naladění“, jež se stane bází pro proniknutí do povahy díla.⁶⁾

Knihy je rozčleněna do osmi kapitol. I když jejich názvy působí jako označení různých typů začátku, autorčinou ambicí evidentně nebylo vytvoření exaktní klasifikace podle jednotných kritérií; výslovně upozorňuje, že stanovené kategorie jsou neostré a že se překrývají (s. 2). Dělení na kapitoly je tak především podřízeno tomu, aby se staly vhodnou osnovou pro umístění a uspořádání jednotlivých analýz. Určující prvek je proto někdy formální (důraz na mizanscénu proti důrazu na montáž), někdy narativní (hledisko jedné postavy a uvedení kolektivního protagonisty, orientace diváka proti zavádění na falešnou stopu). Výklady jsou rámovány kapitolami, v nichž se pozornost z různých hledisek soustřeďuje (i) na verbální vyjádření: jde jednak o adaptace literárních děl, jež jsou porovnávány se svými předlohami, jednak o filmy, na jejichž začátku získává určující pozici vypravěčský hlas (*voice-over*).

Osobitý a místy překvapivý je výběr a řazení filmů, které jsou v jednotlivých kapitolách probírány. Autorčino nazírání není primárně historické — nesnaží se hledat vlivy, návaznosti a vývojové tendence. Volba filmů podrobovaných analýze je naopak neskrývaně subjektivní a je založena na až těkavém přecházení mezi značně odlišnými díly, přičemž pojítkem nejednou bývá způsob uplatnění hudby. Insdorfová na jedné straně pokládá za potřebné znovu se věnovat některým kanonickým a už opakovaně a detailně analyzovaným dílům (včetně filmu *SUNSET BOULEVARD* [1950] od Billyho Wildera nebo Hitchcockova

zabývali. Srov. např.: Thierry Kuntzel, *Le travail du film*, 2. In: *Communications* 23. *Psychanalyse et cinéma*. Paris: Seuil 1975, s. 148–149 (začátek jako „matrice“ filmu). Důkladný přehled podává B. Hartmannová, c. d., zvláště s. 48–53, 57–62.

6) Alexis Tonti, *Five Minutes with ... Annette Insdorf*. *Columbia College Today*, spring 2014, s. 10. Dostupné online: <https://www.college.columbia.edu/cct/archive/spring14/around_the_quads5>, [cit. 15. 1. 2019].

PSYCHA [1960]), i když riskuje, že bude k dosavadním poznatkům moci dodat jen málo nového,⁷⁾ na straně druhé se soustavně zabývá také filmy málo známými a v určitém aspektu exkluzivními. Otevřeně se tu prosazují autorčiny individuální preference, které jsou podloženy i její biografii. Čtenáře by mohlo udivit, že badatelka spjatá s New Yorkem klade neobyčejný důraz na polskou kinematografii, resp. na díla polských režisérů. Tento zájem je ovšem podložen autorčinou osobní historií (její rodiče byli polští Židé, kteří přežili holokaust)⁸⁾ a projevil se mimo jiné publikací několika monografií o polských filmových tvůrcích.⁹⁾ V dané souvislosti získávají v knize význačné postavení rovněž filmy s tematikou druhé světové války a utrpení Židů.¹⁰⁾ Konečně Insdorfová navazuje i na své práce o Françoisovi Truffautovi nebo Philipu Kaufmanovi.¹¹⁾ Autorka tak v práci o začátcích filmů syntetizuje nejdůležitější témata, jimiž se zabývala v průběhu své vědecké dráhy — knihu otevřeně prezentuje i jako určitou sumu svých osobních odborných zájmů a připomínku toho, co už dříve vykonala. (Obdobně reflektuje také svou mnohaletou pedagogickou zkušenost: často odkazuje na podněty a postřehy studentů z kurzů věnovaných filmu a zahrnuje jejich vyjádření do výkladu.)

Postupně se dostáváme k základní jednotce knihy, tedy k analýzám rozmanitých filmů prizmatem jejich začátků. Tyto elementární jednotky, někdy jen volně a asociačně kladené vedle sebe, představují bázi monografie; právě v nich spočívá její nepochybný přínos. Insdorfová zde prokazuje schopnost velmi subtilního a přitom přesného a důkladného pozorování rozličných složek filmu, přičemž tyto složky neatomizuje, ale snaží se

je neustále nahlížet v jejich vzájemných relacích a respektovat jednak komplexní audiovizuální povahu filmu, jednak jeho procesualitu. Soustavně si tak všímá nejen zobrazených předmětů a jejich (často postupné) sémantizace, ale také rámování obrazu, funkcí barvy či světla a jejich výtvarných kvalit, střihové skladby — a ve spojitosti s tím také vkladu a účinku zvukové stopy, řeči, ruchů, a především hudby. Zvláště podíl kameramanů a hudebních skladatelů je popisován a hodnocen velmi detailně. Paralelně s postihováním strukturních a významových rysů začátku jsou prostřednictvím obousměrného interpretačního pohybu po filmovém díle hledány rysy, které je sjednocují a přispívají ke konstituování jeho smyslu.

Řada analýz, jež jsou v knize shromážděny, dokládá, s jakou citlivostí a vynalézavostí dokáže autorka aplikovat svůj „sympatetický“ přístup na velmi rozmanitě a odlišně koncipované filmy. Např. rozbor *PIANA* (1993) od Jane Campionové se s velkou pozorností i ke zdánlivým drobnostem soustřeďuje na způsob, jakým film „ekonomicky stejně jako enigmaticky“ (s. 44) uvádí na scénu svou protagonistku Adu, a to s využitím cílené prezentace jednotlivých vizuálních a auditivních prvků. Přejít od rozmlžených úzkých vertikálních objektů k záběru prstů zakrývajících Adin obličej, mezi nimiž je patrné jen jedno oko, je interpretován jako nastolení kontrastu mezi subjektivním a objektivním obrazem a mezi nahlížením a zakrýváním. Současně se prostřednictvím hrdinčina vyprávění konstituuje zásadní motiv vnitřního hlasu; dětsky působící zvuk řeči přitom poukazuje na napětí mezi mentálním projevem a Adinou faktickou němostí (naposledy

7) Srov. Kyle Stevens, Kyle Stevens reviews Cinematic Overtures. *Critical Inquiry*, 25. 7. 2018. Dostupné online: <https://criticalinquiry.uchicago.edu/kyle_stevens_reviews_cinematic_overtures/>, [cit. 15. 1. 2019].

8) Insdorfová se narodila v roce 1950 v Paříži; krátce nato se rodina přestěhovala do USA.

9) Annette Insdorf, *Double Lives, Second Changes: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Miramax Books 1999; též, *Intimations: The Cinema of Wojciech Has*. Evanston, IL: Northwestern University Press 2017.

10) Insdorfová je autorkou ceněné publikace *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

11) Anette Insdorf, *François Truffaut*. Revised and Updated Edition. Cambridge: Cambridge University Press 1994; též, *Philip Kaufman*. Chicago: University of Illinois Press 2012.

promluvila v šesti letech). Na této bázi pak autorka rozvíjí úvahy o tom, jak se rysy charakterizující začátek promítají do dalšího průběhu filmu. Obdobně třeba v pasáži věnované SCHINDLEROVU SEZNAMU (1994) od Stevena Spielberga Insdorfová dokládá, že „prvních několik minut brilantním způsobem buduje jeviště pro dramatické zvraty, které budou následovat“ (s. 63). Podílí se na tom mimo jiné paralela mezi dohasínající šabatovou svící a kouřem z komína lokomotivy nebo zobrazení kláves psacího stroje.

Knihu *Cinematic Overtures* bezpochyby můžeme označit za až ostentativně nesystematickou; neusiluje o přesné vymezení konceptů a kategorií, se kterými operuje, je do značné míry volným sledem jednotlivých analýz. Autorka nijak neskrývá subjektivnost ve výběru probíraných filmů, ale také dává najevo osobní angažovanost, jež je zdrojem tohoto výběru. Přínos knihy můžeme vidět hlavně v tom, že zde nacházíme citlivé, důkladné a pečlivé (byť opět subjektivně zbarvené) analýzy, které instruktivně upozorňují na fakt, že začátek představuje velmi důležitou a komplexní složku filmového díla, a nabádají nás, abychom k němu přistupovali odpovídajícím způsobem.¹²⁾

Petr Mareš

12) Tato recenze vznikla za podpory projektu Univerzity Karlovy Progres Krize racionality a moderní myšlení (Q14).

Teorie vypravěčského třesku

David Bordwell, *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago: University of Chicago Press 2017.

Jakým způsobem lze efektivně, poutavě a originálně zprostředkovat jakýkoli příběh? Nejen co představit dříve a co později, ale také jak a proč? Ať už jde o román, film nebo odbornou monografii, tyto otázky stále hrají zásadní roli. Základem poetologického uvažování o filmu, které David Bordwell napříč dekádami kontinuálně rozvíjí a které shrnul ve své zásadní knize *Poetics of Cinema*,¹⁾ je snaha porozumět konkrétním tvůrčím volbám a obecnějším praktikám na určitém místě a za určitých podmínek. V nejnovější knižní publikaci *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (dále jako *Reinventing Hollywood*) se do centra autorovy pozornosti — jak už ze samotného názvu vyplývá — dostává hollywoodská produkce čtyřicátých let, a to v souvislostech signifikantních vypravěčských změn, pro něž dané období podle něj poskytlo řadu příležitostí a možností.

Nutno podotknout, že monografie, jejíž pracovní hypotézy Bordwell prezentoval i na své pražské přednášce u příležitosti 25 let *Iluminace*,²⁾ představuje výsledky opravdu důkladného vý-

zkumu. Autor jednak podrobil detailní analýze (nejen) vyprávění vzorek čítající několik stovek filmových titulů, jednak je zasazuje do mnoha rozmanitých mediálních, kulturních a historických rámců. Pro pochopení a ocenění způsobu, jakým předkládaný text funguje, je užitečné vysvětlit konkrétní volby, k nimž Bordwell přistoupil při řešení problému, jak takto rozsáhlý výzkum uspořádat, jakou formou pracovat s rozličnými typy argumentů a vést napříč kapitolami čtenářovu pozornost.

Kniha *Reinventing Hollywood* je rozčleněna do úvodu, jedenácti samostatných kapitol věnovaných vstřebávání komplexních vypravěčských strategií a taktik do norem klasického hollywoodského vyprávění a závěrečného oddílu. V něm se dostává do popředí vliv filmařského experimentování s narativními vzorci a postupy ve čtyřicátých letech na následující dekády až do současnosti. Bordwell zároveň do téměř každé kapitoly (výjimku tvoří kapitoly 7 a 10) vkládá samostatné případové studie, v nichž na úrovni detailnějších analýz a řešení konkrétnějších typů výzkumných problémů demonstruje svoje poznatky.

1) David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008.

2) David Bordwell, I Love a Mystery: How 1940s Hollywood Changed Movie Storytelling. Audiozáznam přednášky. Dostupné online: <<http://www.iluminace.cz/index.php/cz/news>>, [cit. 26. 9. 2018].

Úvodní část přibližuje autorův přístup k analýze filmových děl, načrtává problémy a otázky, jimž se publikace bude na ploše téměř šesti stovek stránek věnovat, a předkládá „mapu“ následujících kapitol. První kapitola se zaměřuje na kontext fungování systému hollywoodské produkce a objasnění obecného kontextu, který filmařům umožňuje přepracovávat osvojená vypravěčská schémata. V navazující části se do centra výkladu dostává flashback jako jeden z nejvýraznějších způsobů, kterak komplikovat filmovou formu. Soubor postupů a technik, jež si tvůrci mohli při přípravě a natáčení vybírat a následně je kombinovat nebo variovat, detailně popisuje třetí kapitola. Těžiště dalšího oddílu představují snímky zprostředkovávající krátké, jasně vymezené „výseky ze života“ společně s přehledem možností, k nimž se díky takovému přístupu filmaři ve své praxi obraceli za účelem dosažení konkrétních účinků. Podobu páté kapitoly formuje analýza hollywoodské produkce z hlediska vypravěčské práce s rozsahem vědění, jež ovlivňuje divákova očekávání, pomáhá budovat napětí, nebo naopak stojí za překvapujícími efekty.

Prostřední část se detailně zabývá rozmanitým využitím voice-overu v souvislostech rolí a funkcí vypravěčů, které zmíněný narativní prostředek reprezentuje. Publikace poté pokračuje kapitolou zaměřenou na škálu postupů a prostředků, s nimiž se pojí pro čtyřicáté roky charakteristické zobrazování subjektivních stavů postav ve fikčním světě, jako jsou halucinace, sny nebo vzpomínky. S ní úzce souvisí navazující oddíl, v němž autor rozebírá příběhy významně pracující s tématem psychoanalýzy. Závěrečné tři kapitoly se poté postupně věnují žánrům asociovaným s realismem či fantazií, thrillerům a dílům s výrazně sebevědomělou a metafikční rovinou.

Už jenom takovýto souhrn členění recenzované knihy napovídá míru, do jaké autor detailně podrobil analýze snímky primárně ze čtyřicátých let. Nashromážděné poznatky tak na jedné straně uspořádává do samostatně fungujících dílčích celků, které se na velmi konkrétní úrovni věnují

zpravidla jednomu určitému fenoménu nebo tendenci ve způsobu vypravěčských praktik. Proto není problém v knize listovat libovolně podle čtenářových preferencí a výzkumných oblastí, kterým se věnuje. Na straně druhé při bližším pohledu na strukturu knihy, jež předpokládá čtenáře procházejícího publikace od úvodu po závěr, dává právě takové rozdělení perfektní smysl. Bordwellova monografie totiž funguje s určitou mírou nadsázky jako hollywoodsky vyprávěný snímek, alespoň v některých ohledech. Napříč první polovinou předkládá jednotlivé analytické nástroje jako svého druhu narativní vodička. K nim se poté opakovaně vrací a aplikuje je na konkrétní scény, sekvence nebo celé filmy.

Od páté části dále se proto v jednotlivých rozbořech velmi často setkáváme s využíváním rozsahu vědění a popisováním škály účinků vševedoucího nebo omezeného vyprávění. Tento způsob čtení je ale možný jen díky tomu, že Bordwell právě v pátém oddíle pečlivě vysvětluje, jak tyto specifické kategorie chápe. A naopak — dokud nějaký nástroj není srozumitelně a na přehledných příkladech vysvětlen, tak se k němu autor neuchyluje, aby čtenáře nezmátl. Zároveň při přechodech mezi kapitolami nezřídka spoléhá na jakési „výkladové můstky“, které fungují částečně jako analogie zvukových můstků ve filmu. V momentě, kdy čtenář prochází knihou lineárně, zjišťuje, že výklad z jedné kapitoly přesahuje do následujícího oddílu. K poznatkům nabytým v jedné části se na začátku té další vrací, ovšem pomocí zasazení do odlišného typu rámce nebo změnou perspektivy se postupně dostává k novému centru pozornosti. Díky těmto a dalším podobným způsobům práce s výstavbou textu drží *Reinventing Hollywood* pohromadě i přes rozsah čítající několik stovek stran a rozdělení do jinak samostatně fungujících kapitol. Současně se domnívám, že díky zvolenému rozvrstvení textu a jasnému vysvětlování analytických nástrojů ve vztahu k analyzovaným snímkům daného období je publikace vhodná i pro lidi, kteří nejsou s Bordwellovým teoretickým přístupem k filmo-

vému vyprávění, reprezentovaným například knihou *Narration in the Fiction Film*,³⁾ plně obeznámeni.

V samotném výkladu autor neustále osciluje mezi *analytickou* a *historickou* poetikou. Analytická se zaměřuje na otázky, jakým způsobem jsou jednotlivá filmová díla vystavěna a jak dosahují určitých účinků na diváka. Z množství příkladů lze uvést detailní analýzy filmů *VŠE o Evě* (All About Eve; Joseph L. Mankiewicz, 1950) nebo *LAURA* (Otto Preminger, 1944). U prvního titulu jednak přesvědčivě dokládá přízpůsobení vypravěčských technik z jiných médií filmové podobě, což se stalo základem vyprávění pro celou řadu hollywoodských snímků, jednak názorně prezentuje účinky skládání vyprávění z různých bloků, jež jsou motivovány polyfonní výstavbou, kdy s Evou spojují své flashbacks různé postavy. V případě *LAURY* se zase zaměřuje na možnost, jak nás nespolehlivý flashback může vést špatným směrem, přičemž zohledňuje důležitá tvůrčí rozhodnutí učiněná při postprodukci, jež významně proměnila finální podobu Premingerova počínu.

Historická poetika se poté snaží vysvětlit, jak a proč se výstavba děl měnila v čase s ohledem na podmínky, které je ovlivňovaly. Centrem výzkumu tak nejsou pouze samotné filmové texty, ale i kontext.⁴⁾ Fascinující je přitom způsob, jakým Bordwell v těchto souvislostech staví svou argumentaci. Pasáže, jež se věnují použití jednoho konkrétního postupu, nezůstanou snad nikdy bez zasazení do obecnějších rámců — ať jde o vypravěčské tendence, fungování hollywoodského systému nebo vztahy s dalšími médii (literatura, divadlo, rozhlas). Není ani příliš netradiční, když autor partikulární postup usouvzázní směrem zespodu nahoru k širším tendencím. Od účinků

na úrovni scény se tak dostává na rovinu fungování vyprávění celého filmu, snímek následně zasadí do vyšší úrovně filmových cyklů a strategie uplatňované v jednom cyklu vztáhne kžitým normám. I díky tomu se autorovi daří přesvědčivě demonstrovat jednak určité tvůrčí volby, k nimž se filmaři uchýlovali z široké škály možných řešení, jednak je vnímat jako proměnlivý soubor alternativ, jež se můžou vzpírat normám klasického hollywoodského vyprávění, nebo se naopak stát jejich součástí.

Nejvýrazněji se tento přístup projevuje ve třetí kapitole, která je příznačně pojmenovaná „Plots: The Menu“. Bordwell se zde pokouší rekonstruovat řadu výzev, kterým filmaři ve sledovaném období čelili při ambici přepracovávat, variovat nebo kombinovat dosavadní narativní schémata. Na pozadí rozmanitých kreativních voleb, k nimž se tvůrci při zkoumání nových cest uchýlovali, však rovněž konstantně vysvětluje i samotné normy klasické narace vymezené v *The Classical Hollywood Cinema*.⁵⁾ Zároveň nejen tato kapitola, ale především část věnovaná flashbackům poskytuje do určité míry návod pro badatele, kteří by mohli stát před podobným typem výzkumu, s cestami, jak jej lze uchopit a zpracovat. Tyto postupy přitom mohou být inspirativní jak pro analýzu hollywoodské produkce, tak i pro zkoumání filmové výroby národních kinematografií.

Bordwellova poetologická perspektiva uvažování o filmu je už desítky let ve střetu s přístupy, jež se pokoušejí vysvětlovat film prostřednictvím předem vytvořených interpretačních rámců nebo spoléhají při hledání významů v díle na tzv. komunikační model umění. Byť v této publikaci není autorova kritika natolik výrazná jako například v *Making Meaning*,⁶⁾ tak i tady se vymezuje vůči chápání hollywoodských snímků z období

3) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

4) David Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 11–23.

5) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

6) David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1989.

druhé světové války pracujících s motivem amnézie jako zachycení určitého zeitgeistu. V šesté kapitole zaměřené na využití voice-overu zároveň zpochybňuje, že by tyto snímky fungovaly na modelu „vysílající/příjemce“. Jinak řečeno, voice-over — reprezentující vypravěče zasazeného přímo do fikčního světa nebo vševědoucí entitu stojící mimo diegezi — zde nefunguje jako nástroj, skrze nějž tvůrci dostávají určitá sdělení či poselství k divákovi, který by jej následně pasivně přijal. S ohledem na patrně nejvýraznější polemiku s psychoanalytickou filmovou teorií je až úsměvné, že filmy, v nichž se zápletka příběhu do značné míry točí právě kolem psychoanalýzy, fungují jako centrum výkladu celé jedné kapitoly. Vyvrácení těchto přístupů totiž Bordwellovi — zaměřenému primárně na referenční a explicitní významy — slouží jako způsob, jak argumentačně podpořit svá tvrzení, že amnézie, voice-over i psychoanalýza představovaly pouze soubor možností nebo problémy, které vyžadovaly určité tvůrčí řešení.

Autor díky způsobu práce s argumenty, vedení čtenářovy pozornosti a neúnavnému doplňování nových příkladů přesvědčivě prokazuje svá tvrzení, že čtyřicáté roky se staly obdobím přepracovávání, variování a míchání ustálených vypravěčských postupů. Na některých místech se nicméně obdivuhodná šíře provedeného výzkumu stává problémem. Kvůli puntičkářské snaze popsat všechny možnosti využití určitého prostředku nebo postupu a vysvětlení rozmanitosti funkcí, kterých díky nim mohli tvůrci dosáhnout, zahrnuje kniha čistě výčtově pasáže. Ty leckdy mají rozsah i několika odstavců a v takových momentech se publikace (psaná jinak nesmírně poutavě) stává velmi špatně čitelnou. Příklady různorodých způsobů práce s voice-overem poněkud mechanicky vrší ve zmíněné šesté kapitole — podobně jako o oddíl dále v kontextu subjektivity — bez silnějšího explanativního provázání, kvůli čemuž čtenáře unavuje a částečně mu ztěžuje orientaci ve výkladu na vyšší úrovni. Extrémním případem jsou poté strany 381–383, jež jsou za-

hlceny enormním množstvím názvů titulů pracujících s napětím a záhadou. S jistou mírou nadsázky tak lze říct, že se v těchto částech (ale i dalších) stává z výkladové knihy podobné menu, o němž Bordwell hovoří v souvislosti s filmaři.

Hlavním problémem *Reinventing Hollywood*, který místy probleskuje i v závěrech jednotlivých kapitol, je nicméně vztáhnutí inovativních způsobů vyprávění ve čtyřicátých letech k dnešní hollywoodské produkci, čemuž je věnována celá závěrečná kapitola. Autor sice sám deklaruje, že takový problém je určený pro samostatnou knihu, ovšem s nádechem alibismu. Ačkoli pochopitelně můžeme nacházet určitou míru kontinuity v práci s vyprávěním, tak způsob, jakým Bordwell nachází přímé spojnice mezi produkcí čtyřicátých let a současností, je minimálně diskutabilní. Zatímco napříč knihou pracuje s celou řadou rámců a vychází z pečlivé analýzy vzorku zdola nahoru, tak v závěrečné části postupuje naopak shora dolů a umělecké tendence vysledované z původního analytického výzkumu postupně dosazuje na současnou tvorbu. Uvádí přitom několik příkladů, těm však chybí stejná argumentační podpora na úrovni podobně hutného analytického pozadí. Mimo to autor prakticky ignoruje následující dekády a způsoby, jakými ony pomáhaly formovat filmařskou praxi do dnešních dnů.

Navíc se nelze ubránit dojmu, že pro podporu svých tvrzení si vybírá argumenty do značné míry účelově a mezi jednotlivými jevy staví poměrně slabou kauzální linii. Pro ilustraci vlivu postupů ze čtyřicátých let v Hollywoodu na evropskou kinematografii tak například zmiňuje obranu Michaela Curtize ze strany Rainera Wernera Fassbindera, přičemž následně automaticky propojuje MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ (*Die Ehe der Maria Braun*; Rainer Werner Fassbinder, 1979) s MILDRED PIERCOVOU (*Mildred Pierce*; Michael Curtiz, 1945). Podobně u deklarované kauzality mezi hollywoodským vyprávěním ve čtyřicátých letech a francouzskými tituly po 2. světové válce zcela opomíjí místní vypravěčské tradice a normy, jež mohly významně tvarovat

narativní podobu domácích snímků. Velmi slabě potom působí i některé spojnice uvnitř hollywoodské produkce. Lze se totiž ptát, jestli bychom v jiných dekáдах nenalezli celou řadu dalších filmů, u nichž bychom mohli uměle zkonstruovat podobný kauzální most, jako činí Bordwell například u titulů z osmdesátých a devadesátých let založených na schématu výměny těl. O nich totiž autor hovoří pouze jako o variacích na film *TURNABOUT* (Hal Roach, 1940).

I přes zmíněné výtky představuje recenzovaný titul výsledky mimořádně podrobného analytického výzkumu s cennými poznatky. Bordwell při vyprávění příběhu filmařů a vstřebávání narativních experimentů do pevně kodifikované tradice klasického hollywoodského vyprávění neustále mění pozice, hlediska a rámce vlastního výkladu. Díky tomu předkládá plastický obraz filmařských praktik a zároveň poskytuje návod, kterak se postavit náročné badatelské výzvě a uchopit ji tak, aby se v monumentální monografii čtenář bez výraznějších problémů orientoval.

Martin Kos

Filmová kritika jako poslání

Tomáš Hála (ed.), *Galina Kopaněva. Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory*. Praha: Národní filmový archiv 2017.

Bilanční publikace textů Galiny Kopaněvy přichází přičiněním Národního filmového archivu a dlouholetého spolupracovníka autorky Tomáše Hála v době, která je pro filmovou kritiku tristní. Význam této profese jako znalého spoluprožívání a kritického nahlížení filmových děl prochází jednou z největších krizí za dobu své existence, což souvisí zejména s demokratizací možností hodnocení filmů online a tím způsobeným propadem kvality i prestiže.

Výpravná a redakčně pečlivě připravená kniha mapuje padesát let psaní respektované osobnosti, která v jednom z rozhovorů trefně reflektuje úpadek cechu filmové kritiky: „...dnes až na výjimky neexistuje (filmová) kritika, převládá filmová žurnalistika, nebo jak to nazvat, prostě tu chybí soustavná analytická kritika.“¹⁾ Z perspektivy rozkolísání tradice profese a sociokulturních změn nemohla kniha oslovit odbornou filmologickou veřejnost ve vhodnější dobu. Ilustruje totiž osobnostní vyzrálост, nezměrný kulturní i společenský rozhled a entuziasmus, tedy vlastnosti, které by persona filmového kritika měla splňovat za každých okolností.

Kniha s explicitním podtitulem *Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory* přináší ve čtyřech kapitolách reprezentativní vzorek působení filmové kritičky a publicistky, ale také dramaturgyně, lektorky a pedagožky. Jako člověk společensky činný byla Kopaněva nejen autoritou v oblasti filmové reflexe, ale také skutečným uzlem mezi československou kinematografií a tvorbou tehdejšího Sovětského svazu (později Ruska i ostatních zemí bývalého sovětského bloku), Polska nebo Bulharska. Zprostředkovávání zkušeností se zahraničními kinematografiemi se stalo v devadesátých letech výraznou devízou osobnosti s kulturním přehledem a komunikačními i jazykovými dovednostmi a poskytlo Kopaněvě novou, nečekanou roli.

Mezi kritikou a dialogem

Konvolut textů obsažený v knize prošel důkladným redakčním výběrem a představuje pouhý zlomek z autorčiny obsáhlé tvorby, která čítá několik stovek textů rozmanitého zaměření a úrovně. Jazykovou vyříbenost původních kritik, zpráv z festivalů, statí i rozhovorů může čtenář

1) Vít Janeček, Galina Kopaněva. Rozhovor. In: Tomáš Hála (ed.), *Galina Kopaněva. Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory*. Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 407.

docenit v samostatných kapitolách věnovaných české a slovenské, ruské a sovětské, bulharské a polské a konečně tzv. západní kinematografii. Další významný blok textů odhaluje dovednost důvěrného a zasvěceného vedení rozhovorů s tvůrci domácí i zahraniční proveniencí. Závěrečnou část knihy tvoří vybrané rozhovory se samotnou Galinou Kopaněvou. Ty rozkrývají její — mnohdy příkré — názory na podoby filmové kritiky, současnou i klasickou filmovou tvorbu i její roli pedagožky a dramaturgyně semináře ruských filmů, karlovarského festivalu nebo Letní filmové školy v Uherském Hradišti.

Souhrn textů je doplněn také precizně zpracovanou bibliografií článků, textů, statí, rozhovorů, slovníkových hesel i drobnějších tvarů, které Kopaněva v ohromující kadenci publikovala v časopisech *Film a doba*, *Scéna*, *Kino*, *Kino revue*, *Film a divadlo*, *Divadelní noviny*, *Tvorba*, *Záběr*, *Filmový přehled*, případně v katalogích a sbornících (*Dok.revue*, *Projekt 100*, katalogy festivalů). Výběr textů je detailně objasněn editorem Tomášem Hálou, který byl spolu s redakčními spolupracovníky nucen v knize o rozsahu 531 stran k zásadní a opodstatněné selekci.²⁾

Názvy kapitol odpovídají terminologii užívané samotnou Kopaněvou, odrážející dobový slovník — proto dělení na kinematografii východní a západní. K samotnému výběru a řazení Hála dodává: „Zastoupeny jsou zde různé publicistické žánry: od recenzí přes festivalové referáty po přehledové statě. Uspořádány jsou chronologicky a do jisté míry i s ohledem na to, aby každý oddíl bylo možné číst jako jeden souvislý text.“³⁾ Editor se rovněž takticky rozhodl nezařadit žádné z teoretických textů, které „nepřekračují rámec popularizačních textů o filmovém médiu, využitelných například ve filmové výchově“.⁴⁾

Předkládané dílo nám v kontextech a zákruťkách odhaluje vyzrávání autorského přesvědčení filmové kritičky, která vnímala sebe sama jako rovnocenného partnera dialogu s tvůrcem vedoucího ke spolupromyšlení, zasvěcené diskuzi a polemice nad jeho výtvořem. Kritik nemá být pouhým angažovaným nebo námezdným psavcem, nemá být oponentem, soudcem ani nepřítelem filmového tvůrce, ale má mu pomáhat zprostředkovávat pohledy a významy, které sdílí s divákem.

Galina Kopaněva si držela vlastní morální krédo od konce padesátých let až do pozdních let devadesátých, kdy již více působila — i vzhledem k proměnlivosti nově otevřeného trhu s filmy i periodiky — jako dramaturgyně, lektorka a vysokoškolská pedagožka. Nermalou měrou se tak její rádius přesouval od filmových diváků a čtenářů časopisů a novin k posluchačům oborů filmových studií a filmové tvorby. Podstatné však zůstalo — dialog a promyšlení filmových děl s důrazem na jejich etickou a estetickou stránku a společenskou roli.

Rukopis Galiny Kopaněvy

Rodinná historie dcery ruských rodičů s příměsí české krve z matčiny strany (narodila se 26. 11. 1931 v Kolíně) ji nepředurčovala k osudové provázanosti s filmem. Otec bělogvardějec a lesní dělník, matka v domácnosti, starší bratr s matematickými vlohami — osudově byli všichni spojeni s Československem díky odmítnutí bolševických ideálů a využití tzv. Ruské pomocné akce.⁵⁾ Ihned po maturitě na Ruském spolkovém reálném gymnáziu v Praze nastoupila (v roce 1950) na FAMU na obor filmová režie, který po dvou letech vyměnila za obor dramaturgie a věda. K úvahám o jejím budoucím oboru ji přivedly

2) Viz redakční komentář: T. Hála, *Filmem ke spolupřemýšlení*. In: Týž (ed.), c. d., s. 435–443.

3) Tamtéž, s. 433.

4) Tamtéž.

5) Ruská pomocná akce byla oficiální akcí československé vlády po roce 1918, kdy nabízela možnost přesídlení a nového domova pro ruské občany, zejména pro ty, kteří nesouhlasili s bolševickou revolucí a jimž hrozila perzekuce.

přednášky Myrtila Frídy v pražském kině Olympic, jež v průběhu středoškolských studií s nadšením navštěvovala.

První zájem a profilace v průběhu studia vyústily v obhajobu diplomové práce o italském neorealismu.⁶⁾ Přesto, nebo právě proto, že Kopaněva již v roce 1948 vstoupila do KSČ, jí bylo umožněno působit v „zakázaném“ režimu, tedy na volné noze. Věnovala se jak publikování v tisku a překládání, tak dramaturgické a lektorské práci pro v té době vznikající filmové kluby (tehdy pod názvem Kluby přátel filmového umění). Jelikož tento způsob obživy nebyl dlouhodobě akceptovatelný, přijímá v roce 1961 nabídku na pozici odpovědné redaktorky v nakladatelství Orbis, kterou po několika letech vystřídá stále místo v redakci časopisu *Film a doba* (vydávaném právě Orbisem).

Časopis kvalitativně kulminující v letech 1962–1970 pod vedením šéfredaktora Antonína Nováka (působícího pod pseudonymem Jan Žalman) tak získal zásadní posilu, a vrchol publicistiky i filmové kritiky se tak protínal s uměleckým vrcholem československé filmové tvorby. Redakce ve složení Novák–Kopaněva–Svoboda dokázala vytvořit renomované a čtenářsky oblíbené periodikum, které přes dusivá léta sedmdesátá a osmdesátá a pozdější nejistoty volného trhu jako jediné přežilo do současnosti.

Kopaněva si ve svém kmenovém periodiku vypracovala jasné autorské zaměření na kinematografie východního bloku, zejména na kinematografie sovětskou. Stejně tak se ovšem věnovala také tvorbě československé, kde se — nejen dle publikovaných rozhovorů — stala rovnocenným

intelektuálním partnerem domácích tvůrců a na stránkách časopisu pomáhala formulovat a analyzovat jejich umělecké principy a perspektivy.

Rodící se autorský styl bylo možné vyzorovat už na stránkách *Filmu a doby* v raných šedesátých letech. Stroze formulované, a přesto mnohdy rozvité věty a souvětí, intelektuální bohatství nepřeborné slovní zásoby bez laciného exhibicionismu, ale také snaha „šokovat“ čtenáře novotvory a slovními spojeními, zámlkami, kadencemi a interpunkcí — to vše provázelo podmanivý literární styl jediné ženy v redakci časopisu. Výrazová expresivita vynikala v průměru soudobé kritiky a přinesla Kopaněvě záhy výrazné renomé, stejně jako pozornost cenzurních orgánů s ohledem na nadměrnost kritických poznámek směrem k plytkým dílům socialistického realismu u nás i v zahraničí.⁷⁾

Samostatnou kapitolou autorčina literárního stylu a projevu bylo poměrně časté používání novotvarů, které měly slovní expresivitu podtrhnout. Nutno dodat, že mnohé z těchto neologismů měly původ v transponování často používané ruštiny do českého jazyka, jak uvádí Tomáš Hála ve svém komentáři.⁸⁾ Přesto můžeme ilustrovat schopnost extrapolovat významy použitím novotvarů například na kritickém hodnocení studiové režijní rutiny sedmdesátých let v rozhovoru pro časopis *Cinepur*, kde Kopaněva používá hanlivý termín „režisérismus“.⁹⁾

Mimopublikační činnost

Jak bylo uvedeno výše, již na konci padesátých let stála Kopaněva bez výraznějšího přičinění u zrodu klubového hnutí, které vycházelo z osvětové

6) Práci obhájila Kopaněva v roce 1957. Zájem o neorealismus je v českém společenském kontextu pochopitelný, nehledě na to, že se v 50. letech vracel také jako inspirační zdroj mnoha sociálně realistických českých filmů a tvůrců. Zmínit můžeme například *TAM NA KONEČNÉ* (1957) Jána Kadára a Elmara Klose nebo filmy Jiřího Weisse.

7) Jak uvádí Tomáš Hála v portrétu Kopaněvy, proměna *Filmu a doby* v sedmdesátých letech po „Poučení“ a změně šéfredaktora byla usměrňována ostentativní snahou nepsat o českých filmech mnohdy hrůzné úrovně, ale únikově se věnovat zejména zahraničním kinematografiím, tvůrcům a dílům. T. Hála, c. d. In: Týž (ed.), c. d., s. 424–425.

8) Viz tamtéž, s. 434.

9) V. Janeček, c. d. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 406.

činnosti, s níž se setkala mimo jiné na přednáškách Myrtila Frídy. Jak sama zmiňuje: „Na začátku jsme uspořádali tři historicky zaměřené cykly. Řekněme, že to byla taková osvětová činnost na nejvyšší úrovni — představovali jsme to nejlepší z historie filmového umění. Problém byl v tom, že to musel někdo uvádět. Program byl založen na filmové osvětě a — aniž jsem o tom snila — stala jsem se filmovou lektorkou.“¹⁰⁾

Osvětová lektorská činnost později vyústila v činnost pedagogickou: na počátku sedmdesátých let se Kopaněva zapojila do přednášek z dějin světové kinematografie na Karlově univerzitě. V roce 1977 začala tamtéž působit na plný úvazek a publikační činnost se proměnila v nahodilé doplňování činnosti pedagogické. Na později vzniklé katedře filmových studií působila až do roku 2006, na FAMU dokonce do roku 2010.

Devadesátá léta znamenala oživení spolupráce v rovině dramaturgické — vedle Letní filmové školy a seminářů polského a ruského filmu se Kopaněvě díky dlouholetému vztahu s Evou Zaoralovou dostalo příležitosti stát u přerodu karlovarského filmového festivalu. Své kontakty s tvůrci z Polska, Ruska, Bulharska i dalších zemí přetvarovala do jádra nově vzniklé soutěžní sekce Na východ od západu, v níž byly uváděny debuty a rané filmy tvůrců zemí východního bloku. Karlovarský festival se tak po pádu železné opony proměnil v místo střetávání západních novinářů a filmařů s východoevropskými kinematografiemi, a stal se tak i díky Kopaněvě mostem k překlenování historické diskontinuity.

Pověstné lektorské úvody tak organicky doplňovaly školní výuku a sloužily jako základ k ob-

jevování děl klasické kinematografie i tvorby současných „východních“ zemí, a to nejen v Karlových Varech, ale i na Letní filmové škole, pořádané Asociací českých filmových klubů. Kopaněva zde uplatňovala své kritické schopnosti při analýzách klasických i současných děl a zároveň prokazovala své encyklopedické znalosti a kontakty s filmovými tvůrci z postsocialistických zemí. Dokladem této osvětové činnosti jsou četné rozhovory se současnými tvůrci z východu, z nichž některé (Alexander Mitta, Sergej Loznitisa, Andrej Končalovskij, Nikita Michalkov, Alexandr Sokurov) jsou publikovány také v knize.

Definování nové vlny

Význam Galiny Kopaněvy však přece jen nejlépe vyniká v českém filmově-kritickém kontextu. Bez přehnaného mytizování je možno autorce připsat — a je to patrné i z raných rozhovorů např. s Františkem Vláčilem, Janem Schmidtem, Milošem Formanem, Vladimírem Borem nebo Václavem Vorlíčkem — spoluzodpovědnost za formulování tvůrčího postoje autorů československé nové vlny i tvorby jejich soupeřů, předchůdců a následovníků.¹¹⁾

Přestože autorka nesčetných rozhovorů vystupuje povětšinou v pozici chápacího, leč náročného partnera v tvůrčím dialogu, je jasné, že se snaží postihnout cosi výlučného, objevného, specifického, co provázelo tvorbu autorů už od absolventských filmů a prvotin až po jejich zralá, vrcholná díla.¹²⁾ Tento důraz na dlouholeté podrobné mapování, analyzování a spolunazírání snímků Chytilové, Schorma, Vláčila, Formana, Passera, Němce a dalších vyústil v nezastupitel-

10) Pavla Bergmannová – Jakub Grombář, O filmových klubech s Galinou Kopaněvou. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 397.

11) Např. v rozhovoru s Václavem Vorlíčkem se Kopaněva, vedená svým bytostným zájmem o morální a společenský rozměr kinematografie, snaží dopátrat možností natáčení crazy komedií v českém prostředí. Vorlíček odpovídá v intencích své tvůrčí metody: „Nepatřím mezi ty, kteří rádi hlásají ideje. Já raději sedím vzadu v biografu a poslouchám, jak se lidé smějí nebo nesmějí.“ G. Kopaněva, Dělat film pro zábavu. S Václavem Vorlíčkem rozmouvala Galina Kopaněvová. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 254.

12) Příkladem citlivého a promyšleného kladení otázek je pasáž z rozhovoru s Věrou Chytilovou: „Každé umělecké dílo vzniká z určitého vnitřního tlaku a je výrazem určité vnitřní kultury, zkušenosti, prožitku, přehodnocování apod. Myslím, že se vám až dosud vždy podařilo prosadit a obhájit své téma a koncepci. Jasně za to mluví

nou roli interpretačního prostředníka jejich děl, realizovaných i nerealizovaných.¹³⁾

Kopaněva zároveň nepostihuje fenomén nové vlny až v období festivalových úspěchů. V rozhovoru vzpomíná na první momenty reflexe autorského vypětí:

Snad po uvedení série absolventských filmů, mezi nimiž nejvíce zaujaly Chytilové STROP (1961) a Schormův TURISTA (1961). Ty filmy se objevily v jedné sezóně a vyslaly pronikavý signál čehosi nekonvenčního. Tehdy jsme si ve *Filmu a době* řekli, že bychom měli ty absolventy podpořit. Mám-li dnes uvést, co nás k tomu vedlo..., určitě nás zasáhla ta vyšší hladina sociální pravdy, realizovaná u někoho přes herce, u někoho přes neherce, co se týče kamery — životní realita tam byla ve srovnání s tradičními barrandovskými filmy skutečně na omak, živě pulzující. (...) Nemluvě o tom, že to bylo jakési kolektivní vystoupení velice kultivovaných a filmařsky nadaných mladých lidí.¹⁴⁾

Recenze a studie věnované československé kinematografii 60. let však nebyly v pohledu autorky pouhým vzýváním a modloslužebnictvím. Kopaněva si dobře uvědomovala politický a společenský kontext, ve kterém bylo více filmů zakázáno, zmrzačeno a ohnuto než skutečně prosazeno. Byla si také vědoma produkčního zázemí a podmínek, které jednoznačně vytvářely a podmiňovaly kvalitu a hodnotu děl. I proto jsou důležité rozhovory také s šedou eminencí nové vlny, např. s šéfem tvůrčí skupiny Šebor–Bor Vladimírem Borem: „Nezapomínejme, že filmová přestavba probíhala ve výrobním chvatu velké fabriky, která musela plnit plán, chrlít předlohy

připravené k realizaci. Ty předlohy byly bůhvíckde schvalovány, často zastavovány nebo zakazovány, takže na úvahy o nějaké promyšlené koncepci nebylo v tom presu místo.“¹⁵⁾

Palčivým obdobím československé kinematografie i kariéry Galiny Kopaněvy byla etapa po srpnu roku 1968. Vyhraněná filmová kritika pěstovaná ve *Filmu a době* podlehla režimnímu tlaku a Kopaněva měla na svědomí nejen problematickou epizodní roli v Kachyňově UCHU (1970), ale také články jako „Předlednové ohlédnutí“, které bilancuje nejen „reakční“ tvorbu scenáristy a režiséra Antonína Máši, nýbrž i posrpnový vývoj. Sedmdesátá léta byla dobou řady ústupků: Kopaněva publikovala pod různými pseudonymy v časopisech a novinách rozmanité úrovně. Kolísavou, spíše upadající tendenci autorčina psaní z této doby, absorbující normalizační dikci a slovník, pak můžeme vidět v desítkách textů, v knize se však objevují pouze výjimečně. Přesto právě nepřehlédnutelná stopa a role partnera v obrodném procesu filmové tvorby šedesátých let pomohla udržet kontinuitu tvůrčího vývoje, který se promítl do bilancování a zpřístupňování trezorových filmů na počátku let devadesátých.

Závěrem

Prezentovaná publikace a soubor textů v ní obsažených představuje uchvacující pohled do vylučného myšlení o filmové tvorbě v rozmanitých souvislostech, stejně jako výsostně citlivý přístup k dramaturgickým a autorským podmínkám umělecké praxe v totalitních zemích bývalého východního bloku. Dává nám také nahlédnout do ohybů uvažování o vztahu filmové produkce, kritiky a ideologie, který se na snímcích z Československa a dalších zemí výrazně podepsal.

výsledky. Zajímá mě, čím byly podmíněny. Mám na mysli „onen vnitřní tlak“, který vás přinutil sáhnout právě po těchto tématech a vyjádřit je v takovém tvaru.“ G. Kopaněva, Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. Hovoříme s Věrou Chytilovou. Tamtéž, s. 247.

13) Nerealizovaná díla jsou přítom z historické perspektivy mnohdy zajímavější, což dokazuje mimo jiné rozhovor s Václavem Vorlíčkem, viz G. Kopaněva, Dělat film pro zábavu, s. 252.

14) V. Janeček, c. d., s. 406.

15) G. Kopaněva, O dramaturgickém zázemí nejen nové vlny vypovídá Vladimír Bor. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 305.

Kritického hodnocení se v ní dostává také pilířům tehdejšího státního filmu, jakým byl festival v Karlových Varech. Kopaněva postihuje bídu tehdejší okleštěné festivalové nabídky nebývale ostře:

Znovu jsme se účastnili podniku, balancujícího mezi touhou po umělecké náročnosti velkého světa a provinční nápodobou společenského lesku bohatších konkurentů, znovu jsme zakoušeli pocit trapnosti nad některými současnými díly a uvažovali o nepoučitelnosti organizátorů Volné tribuny, jejíž před mnoha měsíci abstraktně vymezené téma svobody umělecké tvorby inspirovalo nakonec spíše k pseudofilosofickým exhibicím než ke kritickým stanoviskům vůči filmové realitě.¹⁶⁾

A právě filmová realita, pravdivost autorské výpovědi, nesmlouvavost a nekonvenčnost uměleckých projevů ve filmové tvorbě byla vytrvalou konstantou morálního stanoviska i tvůrčího psaní Galiny Kopaněvy. Výsměch všem projevům falše, šosáctví, pokrytectví, neupřímnosti, artistnosti a samoúčelné stylizace tvořily konstantu jejího psaní. Postuláty, které ve svých textech briskně formulovala, je stále možné zobecnit na úroveň etických postojů a estetických přístupů uplatňovaných v umělecké tvorbě i společensko-kritických postojích obecně.

Do sborníku jsou zařazeny i texty, které přistihují autorku ve fázích hodnotové rozkolísanosti. Je to nejvíce patrné zejména v těch projevech, které se poddávají rétorice antiimperialistické filmové kritiky zaměřené na „buržoazní“ projevy v západních kinematografiích.¹⁷⁾ Zde je nejjasněji patrné, že Kopaněva ponejvíce rozuměla tvůrcům ze socialistického tábora a jejich reformnímu boji za socialismus s lidskou tváří. Sama byla

součástí tohoto boje a snah o kritickou reflexi žité skutečnosti v Československu, Polsku či Sovětském svazu. Bylo by však velmi pokrytecké soudit společenská stanoviska ženy, která nejednou prokázala svoji osobní statečnost v boji s cenzurními orgány, dnešními hodnotovými měřítky.

Většina textů z pera autorky je prodchnuta fascinací pohyblivým obrazem, vyjadřovacími možnostmi kinematografie a individuálními tvůrčími počiny svébytných autorů. Budeme-li parafrázovat jeden z textů z počátku devadesátých let věnovaný Vachkově filmu NOVÝ HYPERION ANEB VOLNOST, ROVNOST, BRATRSTVÍ (1992), celožitovním úsilím Kopaněvy bylo „osvojit si [filmy] řádem srdce a rozumu“.¹⁸⁾

Pavel Bednařík

16) Po dvou letech jako po výprasku. Poznámky k festivalu v Karlových Varech v roce 1968. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 47.

17) Příkladem je uštěpačná glosa o fenoménu agenta Jamese Bonda: G. Kopaněva, Bestseller dnešní doby 007. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 196–198.

18) G. Kopaněva, Velký třesk českého filmu. Psáno po noci, kdy se rozpadl stát. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 62.

Art Save the Screen

ScreenSaverGallery: Nelidské umění. PAF 2018, Olomouc, 6. – 9. 12. 2018, kurátoři & (Barbora Trnková a Tomáš Javůrek) a Marie Meixnerová.

Olomoucký festival PAF prošel za sedmáct let své existence pozoruhodným vývojem. Z původní *Přehlídky animovaného filmu* se — pod dramaturgickým vedením Martina Mazance a s aktuálním názvem *Přehlídka filmové animace a současného umění* — proměnil v důležitou událost vyplňující tradiční mezeru, jež (nejen) v českém prostředí vězí jak mezi filmem a výtvarným uměním, tak i mezi platformami pro jejich prezentaci a teoretickou reflexi. Vedle tradičnějších forem animovaného filmu, které byly i letos v programu zastoupeny především prostřednictvím cyklu *Anipromítačka*, tak na PAFu dostávají plnohodnotný prostor i hraniční formy animace nebo klasické filmové experimenty, ale také další formy pohyblivého obrazu, mediální experimenty a v neposlední řadě rovněž příbuzné zóny stojící možná už za samotnou hranicí pohyblivého obrazu. Právě díky síti paralel, přesahů a aluzí budovaných na tomto půdorysu vzniká na PAFu prostor nejen pro jedinečné směřování programu, ale i pro setkávání příslušníků různých komunit, které láká překračování hranic vlastního oboru, ať už se jedná o film, animaci, výtvarné umění, fotografii, grafický design...

Oproti mnoha jiným filmovým přehlídkám postrádá PAF logiku jednoznačného napojení na určitý okruh filmových festivalů, se kterými by

sdílel programové highlighty konkrétního ročníku, jako tomu je například u festivalů zaměřených v první řadě na klasickou animaci. Vzhledem ke své hraniční pozici má totiž program PAFu výrazně širší spektrum referenčních bodů. Letošní ročník se tak mohl kupříkladu v počítačové 3D animaci coby jednom z těžišť programu zaměřit nejen na tvůrce, jejichž práci jsme i přes širší záběr stále zvyklí vnímat v kontextu filmového média (Jon Rafman), ale i na ty, které sami dramaturgové raději v první řadě označují za „vizuální umělce“ (Jacky Connolly, Jesse Kanda), nebo dokonce za představitele „art brut“ scény (Madcatlady). Ačkoli můžeme polemizovat o tom, do jaké míry je nutné — třeba v zájmu naplnění ústředního tématu *Lapsus* — festivalovým divákům implikovat příslušnost jednotlivých autorů k „nízkému“ či „vysokému“, jedině při takovémto rozpětí lze upozornit i třeba právě na otázku křehkých hranic profesionality a diletantismu, přítomnou dnes snad v kterémkoli tvůrčím odvětví.

Právě logika mísení vysokého a nízkého se promítla i do výstavního projektu s titulem *Nelidské umění*. Ten byl snahou představit festivalovému publiku od roku 2013 fungující online galerii *ScreenSaverGallery*, jejímiž zakladateli jsou Barbora Trnková a Tomáš Javůrek — dohromady vy-

stupující pod pseudonymem *☼* — společně s dramaturgyní PAFu Marií Meixnerovou. Výchozí ideou této platformy, prezentující se dnes již ne právě vizuálně přitažlivými a uživatelsky funkčními webovými stránkami, je využít potenciálu spojiče obrazovky — šířeného online ke koncovému uživateli kdekoli na světě — pro prezentaci současného umění. Jakkoli mám pocit, že v roce 2019 je éra masového využití spojičů obrazovky již dávno za námi, lze v souladu s vizí autorů projektu vidět jeho smysl ve využití na veřejných počítačích ve školách či knihovnách, kde i dnes na spojiče obrazovky můžeme občas narazit.

Pro festivalovou prezentaci ScreenSaverGallery zvolili kurátoři koncept otevřené výzvy. Ta byla založena na poněkud vágně a dosti stručně deklarovaném zájmu o *nelidské umění*:

Předmětem zájmu výstavního projektu jsou procesy vzniku uměleckého díla v rámci představy, že toto dílo je výsledkem vzájemné spolupráce jak lidských, tak nelidských entit. Takovou entitou může být i médium umělcovy vlastní tvorby. Motiv nelidského se v současnosti objevuje ve vztahu k pomíjivosti počítačových technologií, s nimiž je ScreenSaverGallery spojena. Přijmout výzvu a pochopit vzkazy, jimž jsme také (nejen) díky technologiím vystavování, může být klíčovým zážitkem změny těžiště, rozšíření *lidské* zkušenosti, což by mohlo vést k nutným a nevyhnutelným změnám v přístupu k politickým, etickým a ekologickým otázkám.

Jakkoli se tedy zadání opíralo spíše o otázky spojení lidských a nelidských faktorů v procesu umělecké tvorby, kurátoři nakonec výstavu poněkud nelogicky označovali za „prezentaci uměleckých děl primárně určených nelidskému divákovi“.

V souladu s příslušností ScreenSaverGallery k otevřenému online prostředí bylo sympatické, že mezi více jak čtyřmi desítkami prezentovaných prací obsáhla výstava *Nelidské umění* kromě pra-

cí etablovaných tvůrců rovněž příspěvky začínajících autorů a studentů. I tak se ovšem s ideou otevřenosti a volné přístupnosti obsahu v internetovém prostoru dostává projekt nevyhnutelně do ostrého střetu. Není-li totiž digitální umění ani v rámci online prostředí, které by to bez problému umožňovalo, prezentováno s důrazem na aktivnější roli diváka a vytváří-li ScreenSaverGallery spíše mechanismus, kterým i divák digitálního umění transformuje do pozice pasivního přihlížejícího, lze to považovat především za podivuhodnou snahu o přenesení mocenských struktur kamenných institucí i do digitální sféry. Zároveň není moc pochopitelné, proč se autoři projektu rozhodli právě pro tuto cestu. Vkrádá se proto dojem, že hlavním důvodem je lpění na médiu, jež se možná v době vzniku platformy zdálo být pro tento účel perspektivní, ale jež se — jak jsem již naznačil výše — s několikaletým odstupem stalo spíše anachronismem.

Fundamentální problémy projektu ScreenSaverGallery pak ještě podtrhovala festivalová instalace v podkroví olomouckého Konviktu. Pro návštěvníky, jimž by výstava existující výhradně v online prostoru a dostupná ke stažení do jejich laptopů mohla zůstat utajena, byly spojiče *Nelidského umění* k dispozici také na několika stolních počítačích, které jsou zde během festivalových dní k volnému využití. Komu by ale ani toto zhmotnění digitální výstavy nestačilo, pro toho kurátoři na stěnu nad monitory nalepili také vysvětlující nápis s názvem galerie i výstavy. Materializace internetového projektu tak na PAFu dosáhla svého vrcholu a dotkla se i skutečných „kamenných“ zdí. Je ale toto opravdu dnes ta pravá cesta pro prezentaci digitálního umění?

Matěj Forejt

Z přírůstků Knihovny NFA

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

A múzám ke cti = To the honour of the muses : čestné doktoráty udělené na Akademii múzických umění v Praze : honorary doctorates awarded by The Academy of Performing Arts in Prague : 1996–2017 / [Akademie múzických umění v Praze ; předmluva Jan Hančil ; koncept a redakční poznámka Marcela Suchomelová]. -- Praha : Akademie múzických umění, 2018. -- 191 s. : il., barev. il., portréty, dokumenty. -- Předmluva - Redakční poznámka - Akademie múzických umění v Praze vydala při příležitosti tzv. osmičkových výročí knihu slavnostních proslavů významných osobností, které přijaly z rukou rektorů AMU čestný titul doctor honoris causa. Publikace nabízí čtenářům připomenutí životních osudů, uměleckých a myšlenkových zápasů sedmnácti osobností čtyř uměleckých druhů, které AMU rozvíjí: divadla, filmu, hudby a tance. První čestný doktorát udělila AMU v roce 1996 Václavu Havlovi. Za dvacet dva let převzalo tento čestný titul sedmácti mezinárodně uznávaných umělců, kteří často na AMU sami studovali. Zatím poslední držitelkou titulu doctor honoris causa je polská filmová a televizní režisérka, scénáristka, významná představitelka polské „nové vlny“, Agnieszka Holland. Dále najdeme v publikaci slavnostní projevy: Václava Havla, Miloše Formana, Jiřího Kyliána, Otomara Krejčí, Jana Švankmajera, Radovana Lukavského, Olega Tabakova, Woodyho Vasulky, Jurije Borisoviče Norštejna, Ladislava Smočka a dalších. -- ISBN 978-80-7331-488-0 (brož.)

BECK, Martin

Laterna magika / Martin Beck ; [texty Lucie Kocourková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2018. -- 102 s. : il., barev. il. -- (Universum). -- Úvod - Obrazová publikace, která byla vydána k 60. narozeninám prvního multimediálního divadla na světě - Laterny magiky - přibližuje svět současných inscenací Laterny magiky a jejich představitelů, herců i tanečnicků, hledáčkem fotoaparátu. Martin Beck se nejprve se-

známil s Malým princem, pak nahlédl do duše hrdinů Podivuhodných cest Julese Verna. Jeho objektivem ožil příběh fotografa Eadwearda Muybridge, který vypráví inscenace Human Locomotion a hravý a roztančený Cocktail 012 — The Best of nám dovolil zachytit tanečnický v pohybu. Cyklus fotografií uzavírá Kouzelný cirkus, ikonická inscenace spojující generace, kdy spolu bok po boku stanuli představitelé titulních rolí, které dělí desítky let: první obsazení zachycené na filmovém plátně v roce 1977 a umělci, kteří v inscenaci tančí dnes. -- ISBN 978-80-242-6244-4 (váz.)

BENDOVÁ, Eva

Neony a světla reklam / Eva Bendová, Václav Hájek. -- Praha : Paseka, 2018. -- 159 s. : il. -- (Zmizelá Praha). -- Další svazek z edice Zmizelá Praha je dějinami neonového osvětlení v hlavním městě, od nejjasnějších okamžiků až po historický soumrak. Neony dotvářely mámivou atmosféru filmů z 20. a 30. let, kdy se jejich sláva šířila Evropou a Amerikou. V českých zemích jim vtiskli avantgardní estetiku slavní tvůrci, jako byli Ladislav Sutnar nebo František Zelenka, a povýšili tak světelnou reklamu o umělecký výraz. Autoři knihy vycházeli z archivních fotografií, filmů i dobových časopisů ze zlaté éry neonu. -- ISBN 978-80-7432-918-0 (váz.)

COCCIOLLO, Anthony

Moving image and sound collections for archivists / Anthony Cocciolo. -- Chicago : The Society of American Archivists, 2017. -- 218 s. : il., barev. il., tabulky. -- Úvod - Slovníček - Poznámky v textu - Rejstřík - Anthony Cocciolo vypracoval metodiku pro archivy, kde se ve sbírkách nacházejí, zpracovávají a uchovávají nejen písemné, ale i obrazové a zvukové dokumenty, a to na různých nosičích. Publikace je rozdělena do dvou částí. První je věnována archivní praxi: katalogizaci, popisu, copyrightu, digitální prezervaci, atp. Druhá část podává přehled různých médií a způsobů jejich zpracování. Publikace je bohatě obrazově vybavena. -- ISBN 978-0-931828-93-5 (brož.)

CYROŇ, Milan

Eduard Grečner a jeho filmy : literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967 / Milan Cyroň. -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca, 2018. -- 319 s. : il. -- (Filmoví tvůrci ; sv. 8). -- Úvod - Závěr - Resumé v anglickém jazyce - Poznámky - Filmografie - Bibliografie na s. 295–308 - Rejstřík - Monografie věnovaná stěžejnímu představiteli slovenské nové vlny, režiséru a scenáristovi Eduardu Grečnerovi. Milan Cyroň vychází ze své dizertační práce, která se věnovala třem Grečnerovým filmovým dílům, která natočil během 60. let (Každý týden sedem dní, Nylonový mesiac, Drak sa vracia), a to zejména vývoji tzv. scenáristické představy, tedy od idey filmu k jeho hotové verzi. Tyto případové analýzy zároveň odhalují obecné mechanismy práce se scénáři, schvalovací proces a zapojení jednotlivých osob (vše tak, jak to fungovalo v daném období). Pro knižní vydání autor text rozšířil o kapitoly zabírající se, jak „filmovým“ životopisem Grečnera, tak přehledem vývoje slovenské kinematografie v 50. a 60. letech. -- ISBN 978-80-87292-42-6 (brož.)

ČESKÝ

Český literární samizdat 1949–1989 : edice, časopisy, sborníky / Michal Příbáň ... [et al.]. — Vyd. 1. -- Praha : Academia : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. -- 612 s. : il., barev. il. -- Další autoři: Eduard Burget, Marta Edith Holečková, Michal Jareš, Veronika Košnarová, Petra Loučová, Alena Příbáňová, Pavel Šidák, Andrea Vitová - Úvod - Prameny a literatura - Resumé v angličtině - Soupis užívaných zkratk - Soupis obrazové dokumentace - Soupis hesel - Autorské šifry - Jmenný rejstřík - Rozsáhlý průvodce čtyřiceti lety českého samizdatu, unikátní pokus o zmapování literárního odboje vůči snahám o politickou, společenskou a kulturní unifikaci národa. Michal Příbáň a kolektiv vytvořili monumenální dílo, díky němuž máme možnost seznámit se s neoficiální literární tvorbou zmíněného období. Publikace zahrnuje více než 300 podrobných hesel samizdatových edic, časopisů a výběrově i neperiodických sborníků, jejichž vydávání bylo reakcí etablovaných i začínajících tvůrců na zákonná i nezákonná omezování svobody uměleckého projevu v období komunistického režimu. Autoři se nezabývají jen těmi nejznámějšími vydavatelskými podniky, ale shromáždili mnoho dosud neznámých údajů o řadě lokálních edic a časopisů, které se primárně či sekundárně věnovaly literární tvorbě a její reflexi. Publikace, připravená badateli z Ústavu pro českou literaturu AV ČR za účasti externích specialistů a ve spolupráci s knihovnou Libri prohibiti, je doplněna rozsáhlou úvodní studií, rejstříky a bohatým obrazovým doprovodem. -- ISBN 978-80-200-2903-4 (Academia) (váz.). -- ISSN 978-80-88069-69-0 (Ústav pro českou literaturu)

ČÍŽKOVSKÁ, Jana

Již brzy na dvojce : příprava II. programu v letech 1958–1970 / Jana Čížkovská. -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca, 2018. -- 125 s. : il. -- (AKTA F ; sv. 4). -- S podporou Katedry filmových studií FF UK vydalo nakladatelství Václav Žák - Casablanca - Úvod - Závěr - Prameny a literatura - Poznámky v textu - Rejstřík - Čtvrtým titulem edice Akta F vydávané ve spolupráci s Katedrou filmových studií FF UK je knižní verze diplomové práce Jany Čížkovské, která se věnuje genezi spuštění vysílání II. programu Československé televize od prvních návrhů z konce 50. let do jeho realizace v květnu 1970. Autorka vychází ze srovnání stavu televizního vysílání se sousedními státy jak východního, tak západního bloku, kde byla situace vývojově pokročilejší. Snahy po rychlejším zavedení druhého kanálu v ČSR ztroskotávaly jak na nedostatečném pokrytí republiky televizním signálem a jen pozvolným zlepšováním tohoto stavu, tak na nedostatečných výrobních kapacitách, které při neexistenci vyhovujících prostor, se nedaly navýšit. Knihu doprovází černobílý i barevný obrazový doprovod z archivu ČT i ČTK. -- ISBN 978-80-87292-43-3 (brož.) : Kč 229,00

FILM

Film a dějiny 7 : propaganda / Petr Kopal a kol. ; [edičně připravil Petr Kopal ; redakčně zpracovali Petr Kopal a Václav Žák]. -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca : Ústav pro studium totalitních režimů, 2018. -- 380 s. : il. -- Resumé v anglickém jazyce - Medailony autorů - Seznam vyobrazení - Výběrová bibliografie na s. 370–371 - Rejstřík - Kolektivní monografie zkoumající vztah propagandy a filmu (televize) v letech 1918–1989. Po úvodním oddílu, zaměřeném na samotný pojem „propaganda“ a jeho dějiny, následují případové kapitoly, které se programově vyvíjejí od notoricky známých tématům, příkladům sovětské a nacistické filmové propagandy, nebo se je pokoušejí nahlížet z jiné perspektivy. Jednu z kapitol věnuje filmograf Tomáš Hála filmu Křížník Potěmkin „a jeho plavbě českými kiny. Svůj oddíl tu mají také „příklady z hraného filmu poválečného a normalizačního“. Zvláštní pozornost je také věnována filmovým reprezentacím rozděleného světa po vypuknutí studené války, srovnání ideologicko-propagandistických postupů obou nepřátelských táborů. Poslední oddíl se zaměřuje na téma „televize a propaganda“. Jedna z kapitol například upozorňuje na „největší propagandistický počín Československé televize v oblasti televizní publicistiky“ 80. let, kterým byl dokumentární seriál Kronika našeho života. -- ISBN 978-80-87292-44-0 (Casablanca) (váz.) : Kč 399,00. -- ISBN 978-80-88292-22-7 (ÚSTR) (váz.)

GAJDOŠÍK, Petr

František Vlácil : život a dílo / Petr Gajdošík. -- Vyd. 1. -- Příbram : Camera obscura, 2018. — 873 s. -- Slovo úvodem - Slovo nakladatele - Filmografie Františka Vlácilá - Filmy o Vlácilovi, ceny, festivaly, knihy - Život a dílo Františka Vlácilá v datech - Soupis vydaných VHS, DVD, BD a CD - Vzpomínka nakladatele - Soupis dochovaných scénářů - Rozhlasové pořady - Individuální ocenění - Další použitá literatura - Použitá literární a básnická díla - Seznam zkratk - O autorovi - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmů, uměleckých a jiných děl - Bibliografie k životu a dílu Františka Vlácilá - Monografie věnovaná jednomu z nejvýznamnějších filmových tvůrců české poválečné kinematografie. Obsáhlá publikace nabízí životní i tvůrčí příběh Františka Vlácilá ve formě bohatě zdokumentovaného textu, jehož součástí je mj. produkční historie všech Vlácilových filmů i neuskutečněných projektů, přiblížení jejich dobové reflexe, ukázky ze scénářů a dalších textů. Více než analýze a výkladu filmových děl se kniha věnuje faktům a historii. Obsah je založen na podrobném studiu filmových, písemných i tištěných pramenů z domácích i zahraničních archivů, z osobní pozůstalosti Františka Vlácilá a dalších osobností, na informacích získaných z rozhovorů s Vlácilovými spolupracovníky. -- ISBN 978-80-903678-9-0 (váz.) : Kč 590,00

HARRYHAUSEN, Ray

A century of stop motion animation : from Méliès to Aardman / Ray Harryhausen and Tony Dalton. -- 1st publ. -- Billboard Books ; New York : Watson-Guption Publications, 2008. -- 240 s. : il., barev. il., portréty, diagramy. -- Předmluva - Úvod - Poznámky - Bibliografie na s. 232 - Rejstřík - Publikace sleduje historii stop-motion animace - techniky animace, která byla nejúspěšnějším způsobem vytvoření filmových příšer a „fantasy“ bytostí před příchodem efektů tvořených počítačovou úpravou obrazu (CGI). Autoři představují některé průkopníky animace. Velký prostor věnovali autoři tvůrci (animátorovi) King-Konga Willisí O'Brienovi a jeho tvorbě. Právě Willis O'Brien pomohl odstartovat kariéru mužů, který měl nadále směřovat budoucnost animace a vytvořit z ní nadlouho pilíř speciálních efektů ve fantastických filmech, Rayi Harryhausenovi. O jeho filmech se zde také mnoho dočteme. Harryhausen a Dalton nám dále představí animátory, kteří tvořili v letech 1930–1970, např. Alexandra Ptuška, Lou Bunina, George Pala, Wah Chang, Gene Warrena, Phila Kellisona, ale také Jiřího Trnku, Karla Zemana nebo Břetislava Pojara. Závěrečná kapitola je věnována následovníkům Willisí O'Briena a Raye Harryhausen a studiu animovaného filmu Aardman Animations, Ltd., které bylo založeno ve Velké Británii v roce 1976. Kniha je bohatě doplněna obrazovým materiálem, včetně náčrt-

ků a názorných diagramů ukazujících vznik pohybu animovaného objektu. -- ISBN 978-0-8230-9980-1 (váz.)

JAKUBISKO, Juraj

Perinbaba / Juraj Jakubisko. -- Vyd. 1. -- Praha : Transmedialist, 2018. -- 220 s. : barev. il. -- Úvod - Filmový příběh Perinbaby se po třiceti třech letech dočkal své knižní podoby, kterou připravil a převyprávěl její kronikář a režisér Juraj Jakubisko. Kniha obsahuje i sto padesát fotografií z natáčení. -- ISBN 978-80-906578-1-6 (váz.)

MEHEŠOVÁ, Olga

Kornelie Němečková : vystřihovánky, podmalby, tapiserie / Olga Mehešová. -- Vsetín : Muzeum regionu Valašsko, 2018. -- 62 s. : il., barev. il., portréty. -- Jméno autorky se v pramenech vyskytuje ve formě Olga Mehešová - Publikace vydaná u příležitosti výstavy: „Kornelie Němečková — vystřihovánky, podmalby, tapiserie“ v Zámecké galerii ve Vsetíně - Život a dílo - Samostatné výstavy - Výstavy se Zdeňkem Němečkem - Kolektivní výstavy - Prameny, literatura a zdroje - Reprodukce dvou fotografií k filmům Toman a lesní panna a Holoubek: zdroj Národní filmový archiv - Poznámky - Monografie věnovaná české výtvarnici a ilustrátorce, české „ikoně“ papírových vystřihovánek, Kornelii Němečkové. Její originální vystřihovánky našly své uplatnění i v animovaných filmech (Holoubek, Toman a lesní panna). Součástí publikace jsou, kromě vystřihovánek, ilustrace, poštovní známky, novoročenky, textilní koláže, aradecory, podmalby, atp. Dočteme se také o vztahu Němečkové k vsetínskému muzeu a o její tvorbě patřící k jeho sbírkám. -- ISBN 978-80-87614-55-6 (brož.)

NEMANIČ, Ivan

Filmní metoda in Milke Badjura. 1926–1969 / Ivan Nemanáč. -- Ljubljana : Arhiv Republike Slovenije, 1994. -- 150 s. : il., grafy. -- (Publikacije Arhiva Republike Slovenije, inventarji. Zbirke ; zv. 3). -- Literatura v textu - Rejstříky - Slovinský filmový archiv na základě svých sbírek podrobně představuje filmovou tvorbu životního a tvůrčího páru slovinské kinematografie - Metoda a Milky Badjurových - z let 1926–1969. -- ISBN 86-7545-008-7 (brož.)

POLSKO-CZESKIE

Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe / pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Mikołaja Góralika. -- Wyd. 1. -- Łódź : Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, 2018. -- 275 s. -- (Filmo!znawcy). -- Úvod - Biografické poznámky - Československé filmy v polské distribuci v letech 1945–1989 - Polské filmy v československé distribuci v letech 1945–1989 - Resumé v češtině a angličtině - Poznámky

- Rejstřík filmů a seriálů - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie věnovaná polsko-slovensko-českým vztahům na poli kinematografie. Obsažené texty zahrnují všechny historické etapy těchto vztahů od předválečného období až po současnost. Zahrnuté texty, a to od roku 1945 až po současnost, pojednávají obecněji o mezinárodní spolupráci i o společné účasti na tvorbě konkrétních filmů. Jednotlivé příspěvky se věnují např.: současnému stavu znalostí o československé kinematografii v Polsku a o dílech polských umělců u nás; vývoji česko-polských kontaktů po roce 1945; vztahům mezi polskou a československou televizí; filmovému vzdělávání; osudům jednotlivých filmů (Zánik samoty Berhof, Karamazovi, Boxer a smrt, aj.); zapomenuté polsko-slovenské koprodukci filmu Krátký život (Krótkie życie); ohlasům na filmy Andrzej Wajdy; vlivu politických faktorů a cenzurních opatření; atp. Sborník uzavírá rozhovor s režisérem Januszem Majewským o jeho spolupráci s československými filmaři. -- ISBN 978-83-8142-068-6 (brož.)

UCHALOVÁ, Eva

Hana Podolská : legenda české módy / Eva Uchalová. -- Uměleckoprůmyslové museum v Praze ; V Praze : Arbor vitae, 2018. -- 310 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- (Design-Profilý-Osobnosti ; sv. 5). -- Životní data - Prameny a literatura - Seznam vyobrazení - Resumé v anglickém jazyce - Monografie podávající svědectví o majitelce oblíbeného pražského módního salonu Haně Podolské, která se stala symbolem meziválečné podnikavosti a kultivovanosti v oblasti módní tvorby přetrvávajícím v povědomí české společnosti i po znárodnění salonu v roce 1948. Eva Uchalová podává historii Modelového domu Podolská ve třech obdobích: rozvoj salonu do roku 1918 a během 20. let, jeho velký rozmach v průběhu 30. let s přesahem do Protektorátu a nakonec složité krátké období mezi roky 1945 a 1948. Salon Podolská, patřící mezi nejkvalitnější módní závody v Československu, vynikal elegantním designem módních návrhů, ale také moderním způsobem prodeje modelů (postupně i do zahraničí) a propagace, mj. vytvářením kostýmních výprav pro filmy a divadlo. Základem studie je dlouholetý výzkum archivních i tištěných pramenů a rozhovory s pamětníky. Doplnuje ji fotografická dokumentace oděvů ze sbírky Uměleckoprůmyslového musea, z dobových časopisů i filmů. -- ISBN 978-80-7101-175-0 (Uměleckoprůmyslové museum v Praze) (váz.). -- ISBN 978-80-88256-05-2 (Arbor vitae)

VÁCLAV

Václav Havel a film : scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989 / uspořádal Jan Bernard ; [Václav Havel ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv : Knihovna Václava Havla, 2018. -- 427 s. : il., portréty, --

Texty: Karel Brynda, Václav Havel, Miloš Forman, Jan Lukeš, Miloš Macourek, Jan Němec, Ivo Novák, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Břetislav Pojar, Václav Šašek - Použitá literatura - Ediční poznámka - Poznámky v textu - Fotografie: Archiv Barrandov Studio, Archiv ČT, Archiv Jan Němec Film, Archiv Lenky Procházkové, Otta Dlabola, Jaroslav Franta, Bohdan Holomíček, KnVH, Jan Lukas - dědicové, Alena Pěkná, Vladimír Souček, Oldřich Škácha, Pavel Štecha, Jiří Švec - Jmenný rejstřík - Filmografie na s. 411–413 - Obsahuje též: Ta vojna - Osudná noc (Podle Vasilu Bilaka) - Zahradní slavnost - Rekonstrukce - Heart Beat - Motýl na anténě - Sborník Václav Havel a film (s dovětkem Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989) shrnuje vše, co nějak souvisí s pohyblivými obrázky a odkrývá Havlův význam ve filmařské oblasti. V úvodu najdeme studii Jana Bernarda, který prozkoumal nejen různá odborná i vzpomínková pojednání, ale především nahlédl do archivních materiálů a do Havlovy soukromé korespondence. Rekonstruuje také společenský kontext, v němž jednotlivé zařazené texty vznikaly. Kniha obsahuje filmové scénáře, i když některé pouze v zárodečné formě, ve stručném, několikastránkovém nástinu. Z osmi zařazených dramatických textů lze jen polovinu z nich považovat za plnohodnotný scénář (např. úvodní Ta vojna, sepsaná kvůli přijímačkám na FAMU). Dozvídáme se, že Havel pomýšlel na spolupráci s Milošem Formanem (námět ke komedii Rekonstrukce) nebo s Janem Němcem (Metaři, Heart Beat). A dokonce pomýšlel na filmovou adaptaci své slavné dramatické prvotiny Zahradní slavnost. Jen některé předlohy byly realizovány později, například Motýl na anténě nebo Osudná noc podle Vasilu Bilaka. K Heart Beat se po letech vrátil také Jan Němec, ale již bez Havlovy spolupráce (Havel je veden jen jako spoluautor námětu). Poslední dva texty jsou rozhovory s Václavem Havlem týkající se jeho názorů na český film a kinematografii vůbec a přesahující vymezený časový rámeček. -- ISBN 978-80-87490-63-1 (váz.)

WENDTLAND, Karlheinz

Geliebter Kintopp : sämtliche deutsche Spielfilme von 1929–1945 : mit zahlreichen Künstlerbiographien. Jahrgang 1931 / Karlheinz Wendtland. -- 2. überarbeit. Aufl. -- Berlin : Verlag Medium Film, 1991. -- 271 s. -- Předmluva - Doslov k roku 1931 - Události roku 1931 - Rejstřík filmů - Rejstřík biografii - Referenční příručka (ročenka) přináší přehled německých hraných filmů z roku 1931. U každého titulu najdeme datum premiéry, scenáristu, režiséra, producenta, kameramana, autora hudby, herce. Dále stručný děj a v některých případech biografii jednoho z tvůrců. -- ISBN 3-926945-09-5 (brož.)

WENDTLAND, Karlheinz

Geliebter Kintopp : sämtliche deutsche Spielfilme von 1929–1945 : mit zahlreichen Künstlerbiographien. Jahrgang 1932 / Karlheinz Wendtland. -- 2. überarbeit. Aufl. -- Berlin : Verlag Medium Film, 1992. -- 225 s. -- Předmluva - Doslov k roku 1932 - Události roku 1932 - Dodatek k roku 1931 - Rejstřík filmů - Rejstřík biografí - Referenční příručka (ročenka) přináší přehled německých hraných filmů z roku 1932. U každého titulu najdeme datum premiéry, scenáristu, režiséra, producenta, kameramana, autora hudby, herce. Dále stručný děj a v některých případech biografii jednoho z tvůrců. -- ISBN 3-926945-11-7 (brož.)

WENDTLAND, Karlheinz

Geliebter Kintopp : sämtliche deutsche Spielfilme von 1929–1945 : mit zahlreichen Künstlerbiographien. Jahrgang 1933 und 1934 / Karlheinz Wendtland. -- 3. völlig neu überarb. und erweiter. Aufl. 1989. -- Berlin : Verlag Medium Film, 1989. -- 263 s. -- Předmluva - Doslov k roku 1933 - Doslov k roku 1934 - Události roku 1933 - Události roku 1934 - Rejstřík filmů - Rejstřík biografí - Referenční příručka (ročenka) přináší přehled německých hraných filmů z roku 1933 a 1934. U každého titulu najdeme datum premiéry, scenáristu, režiséra, producenta, kameramana, autora hudby, herce. Dále stručný děj a v některých případech biografii jednoho z tvůrců. -- ISBN 3-926945-07-09 (brož.)

ZATEMNĚNO

Zatemněno : česká literatura a kultura v protektorátu / Lucie Antošíková (ed.) ; pod vedením Pavla Janouška připravil okruh spolupracovníků Ústavu pro českou literaturu AV ČR. -- 1. vyd. -- Praha : Academia, 2017. -- 422 s., 26 s. obr. příl. : il., barev. il., dokumenty. -- (Edice 1938–1953 ; sv. 10). -- Resumé v anglickém jazyce - Seznam vyobrazení - Jmenný rejstřík - Věcný rejstřík - Rejstřík děl - Obsahuje též: Scenáristika a zrození filmové dramaturgie / Ivan Klimeš - Režisér Otakar Vávra a jeho filmové adaptace literárních děl v období protektorátu / Petr Bednařík - Kolektivní monografie „Zatemněno: česká literatura a kultura v protektorátu“ vznikla jako součást projektu Literatura za protektorátu Čechy a Morava (1939–1945) a je příspěvkem k lepšímu poznání a pochopení této specifické fáze naší literární a kulturní historie. Zahrnuje dvacet sedm studií uvádějících do problematiky protektorátní tvorby a kulturní politiky, které se opírají o výzkum dobového (nejen českého, ale i německého materiálu) a usilují o jeho adekvátní historickou interpretaci. Cílem je podívat se na dané kulturní období novými očima, mimo tradiční výkladová schémata. Autoři statí se snaží pojmenovat mechanismy, které určovaly tehdejší společenský a kulturní život a ovlivňovaly podobu tvorby literární, diva-

delní, hudební, filmové nebo rozhlasové, pojmenovat na úrovni dnešního poznání. -- ISBN 978-80-200-2802-0 (brož.) : Kč 450,00

ZORKAJA, Něja Markovna

Sovetskij istoriko-revolucionnyj film / N. M. Zorkaja. -- Moskva : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962. -- 217 s., [5] l. obr. příl. : il., portréty. -- Úvod - Kniha filmové historičky a kritičky N. M. Zorkoje se věnuje filmovému ztvárnění ruské revoluce ve filmu a vývoji tohoto obrazu. Pozornost je např. věnována filmovému režisérovi a scenáristovi Sergeji Eizenštejnovi a jeho tvorbě (př. Stávka, Křižník Potěmkin, Deset dní, které otřásl světem), režiséru a scenáristovi Vsevolodu Pudovkinovi a jeho filmům (Matka, Konec Petrohradu, Bouře nad Asií). Dále tvorbě: Alexandra Dovženka (Zvenigora, Ivan, Ščors), Sergeje Jutkeviče (Vstřícný plán, Zlaté hory, Muž s puškou, Povídky o Leninovi), Sergeje a Georgi Vasiljevových (Maksim), Alexandra Zarchy (Profesor Poležajev), Jefima Dzigana (My z Kronštadu), Leonida Trauberga a Grigorije Kozinceva (Nový Babylon, Junost' Maksima, Vozvraščenie Maksima, Spiknutí), Michaila Romma (Lenin v 1918 godu) a spolu s Dmitrijem Vasiljevem (Lenin v Říjnu), Vladimira Basova (Škola mužestva), Vladimira Naumova, Alexandra Alova (Pavel Korčagin, Vichrice), Julije Rajzmanova (Kommunist) a dalším. -- (Váz.)

Připravila Božena Vašíčková.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Iluminace 2/2019

Současný český dokumentární film

(uzávěrka 30. května 2019)

editorky: Lucie Česálková a Magda Španihelová

Klíčovými tématy teoretické i historické reflexe dokumentárního filmu byly velmi dlouho otázky hranic dokumentu a fikce, autenticity a dokumentaristické etiky. Okolnosti posledních let nicméně vyzývají k zásadnímu přehodnocení těchto debat, jejich nahlédnutí ve zcela jiném světle a posunutí jádra dokumentárních studií odlišným směrem. Doba fake-news, normalizace post-pravdy a alternativních fakt, doba, kdy se díky novým technologiím a sociálním sítím stávají reportéři obyčejní lidé, významně ovlivňuje pojetí toho, čím je dnes dokumentární film. V kontextu digitální kultury se proměnily socio-politické, technologické i ekonomické okolnosti toho, jak vzniká, jak je šířen a jak je recipován. Dokumentární film se navíc pohybuje v stále hybridnějším kulturním prostoru, na pomezí umění, aktivismu, zábavní a populární kultury, pedagogiky, žurnalistiky. Jeho hranice a funkce tak nabývají zcela nových významů.

Dokumentární film tak mimo jiné již není možné chápat odděleně, nebo snad dokonce v jednoduché opozici k tvorbě hrané. S ohledem na tyto a další posuny v rámci dokumentárního diskursu navrhují Kate Nashová, Craig Hight a Catherine Summerhayesová chápat dokument jako součást „komplexního mediálního prostředí“, v rámci „nové dokumentární ekologie“. Konceptuální rámec (mediální) ekologie jim dovoluje porozumět dokumentárnímu filmu jako dynamickému systému vzájemně provázaných a na sobě závislých proměnných. Prozkoumat, jak digitální kultura ovlivnila platformy, praktiky, diskursy a aktéry dokumentárního filmu v českém kontextu, chce připravované číslo *Iluminace 2/2019*.

Porevolučnímu dokumentárnímu filmu bylo doposud věnováno jen několik málo textů — zpravidla diplomových či disertačních prací, případně esejistického typu. Na svou odbornou reflexi tato oblast stále ještě čeká. Přípravované číslo *Iluminace* se nicméně úžeji zaměří na nejbližší minulost a vývoj uplynulých třiceti let bude vnímat spíše ve smyslu předpokladů současné situace.

Otázky, jimž by se měly věnovat texty zařazené do tohoto čísla, jsou mimo jiné a nikoli bezvýhradně následující:

- Jak se v posledních letech proměnily podmínky výroby, distribuce a uvádění dokumentárních filmů?
- Jak český dokumentární film reaguje na výzvy globalizujícího se filmového průmyslu — jak se zviditelňuje zahraničí, ať ve smyslu festivalové, televizní či jiné distribuce anebo produkční spolupráce?
- Ovlivňují českou dokumentární tvorbu nové trendy přicházející z oblasti webu či virtuální reality — spolupráce s internetovými televizemi, tvorba webových dokumentů a VR dokumentů?
- Jak digitální kultura otevřela dokumentárnímu filmu cesty mimo kino — na web, do galerijních prostor?

- Ovlivňuje domácí dokumentaristiku nové vymezování rolí na televizním trhu? Dochází v rámci vzájemného ovlivňování veřejnoprávní, komerční a internetové televize k rozrůžňování, či naopak sblížování obsahu, vznikají nové originální formáty?
- Dochází v důsledku digitálních technologií k proměně tematiky a estetiky dokumentárního filmu?

Vybraná literatura:

Aston, Judith – Gaudenzi, Sandra – Rose, Mandy (eds.): *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*. New York: Columbia University Press 2017.

Buckingham, David – Willett, Rebekah (eds.): *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. New York: Palgrave Macmillan 2009.

Cagle, Chris: Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary. *Cinema Journal* 52, 2012, č. 1, s. 45–65.

Doueihy, Milad: *Digital Cultures*. Harvard University Press 2011.

Harvey, Kerric: 'Walk-In Documentary': New paradigms for gamebased interactive storytelling and experiential conflict mediation. *Studies in Documentary Film* 6, 2012, č. 2, s. 189–202.

Honess Roe, Annabelle: *Animated Documentary*. New York: Palgrave MacMillan 2013.

Nash, Kate – Hight, Craig – Summerhayes, Catherine (eds.): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices, and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014.

O'Flynn, Siobhan: Documentary's metamorphic form: Webdoc, interactive, transmedia, participatory and beyond. *Studies in Documentary Film* 6, 2012, č. 2, s. 141–157.

O'Sullivan, Shane: The economy of memory: Archive-driven documentaries in the digital age. *Journal of Media Practice* 14, 2013, č. 3, s. 231–248.

Hesmondhalgh, David – Zoellner, Anna: Is Media Work Good Work? A Case Study of Television Documentary. In: Valdivia, Angharad N. (ed.), *The International Encyclopedia of Media Studies*. Blackwell Publishing 2013.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov pošlete spolu s krátkou biografií do **15. března 2019** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz, magda.spanihel@gmail.com. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. května 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Uvítáme též nerecenzované texty, které s tématem souvisejí v širším smyslu současného dokumentárního filmu (recenze aktuální literatury, recenze výstav či přehlídek, zprávy z konferencí, symposií a workshopů, projekty, nevyhýbáme se též esejím či polemikám). S náměty těchto textů opět kontaktujte editorky.

Laterna magika mezi médii, druhy a formáty

(uzávěrka 30. července 2019)

editorky: Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová

Laterna magika vznikla jako součást pavilonu, jenž měl reprezentovat Československo na Světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Vznikla tedy z kulturně-politické potřeby, na kulturně-politické zadání a s cílem kulturně-politické reprezentace Československa v zahraničí. Její úspěch v očích zahraničního publika pak také podpořil další rozvoj tohoto formátu v podmínkách státního socialismu. V roce 2018 uplynulo 60 let od vzniku Laterny magiky, přičemž tato dlouhá historie vybízí ke kritické analýze postupů, jimiž Laterna magika obohatila domácí i zahraniční kulturu. V připravovaném čísle *Iluminace* bychom Laternu magiku rády nahlédly především jako *hraniční fenomén*. Laterna magika byla v průběhu svého vývoje za různých politických, společenských a kulturních okolností vždy fenoménem oscilujícím mezi uměleckým tvarem, technologickou novinkou a politikem; mezi divadlem, filmem, tancem a hudbou. Vstřebávala dobově aktuální impulzy všech těchto uměleckých druhů a zpětně tyto druhy, ale také širší sféru domácí (populární) kultury ovlivňovala.

Do plánované *Iluminace* bychom tedy primárně rády zařadily texty nahlížející Laternu magiku jako svébytný fenomén rozvíjející se napříč dějinami filmového, divadelního, tanečního, výtvarného a hudebního umění, ale i ty, které ji sledují jako specifické médium, kulturní techniku či performativní praxi. Laternu magiku bychom nicméně jako multimediální dílo rády problematizovaly nejen z hlediska uměleckých dějin, ale také z hlediska archivnictví. Nahlédneme-li totiž na tento unikátní tvar také z hlediska kulturní paměti a jejího uchování pro budoucí generace, pak v době digitálního zpracování a ukládání historických dat navíc vyvstává palčivá otázka, jak podobně komplexní formáty adekvátně archivovat.

Vybraná literatura:

- Albertová, Helena: *Josef Svoboda. Scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2012.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge 1999.
- Bay-Cheng, Sarah – Kattenbelt, Chiel – Lavender, Andy – Nelson, Robin: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Dixon, Steve: *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.
- Gieseckam, Greg: *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Klich, Rosemary – Scheer, Edward: *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda (eds.): *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor vitae 2008.
- Malý, Svatopluk: *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: AMU 2010.

Nekvindová, Terezie – Kramerová, Daniela (eds.): *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*. Cheb – Praha: GAVU – AVU 2017.

Příhodová, Barbora (ed.): *Scénografie mluví. Hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Brno: MUNI – Josef Svoboda – scénograf o. p. s. 2014.

Reid, Susan E. – Crowley, David: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford – New York: Berg 2000.

Reid, Susan E.: Cold War Cultural Transactions. Designing the USSR for the West at Brussels EXPO '58. *Design and Culture* 9, 2017, č. 2, s. 123–145.

Svoboda, Bohumil (ed.): *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav 1968.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov pošlete spolu s krátkou biografií do **30. dubna 2019** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz, katerinasvatonova@gmail.com. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. července 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 4/2019

Číslo je plánováno jako volné. Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(uzávěrka 30. září 2019)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. srpna 2019** na adresu **lucie.cesalkova@nfa.cz**. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. září 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nespĺňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhují přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu


NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2018

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slovákova, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz / Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2019. /

The manuscript was submitted in March 2019.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku
vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel
získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993*
v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11,
110 01 Praha 1; e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, produkční oddělení –
odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. /
Iluminace is available electronically through Scopus,
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv