

---

KINEMATOGRAFIE

---

## Úvod

V kulturním životě českého národa zaujal v období protektorátu film mimořádné postavení. Nejen proto, že pokrýval velkou část kulturních potřeb všech vrstev obyvatelstva a i nadále se podílel na tvorbě národní kultury, ale také proto, že mu nacisté připsovali prořadý význam mezi hromadnými sdělovacími prostředky. Zvláště si uvědomovali schopnost filmu působit ideově a politicky na diváky a usilovali jeho prostřednictvím o naplnění svého záměru ovládnout společnost a manipulovat jí. Film ale současně odváděl pozornost diváka od všedního a nepříjemného života v protektorátu a stal se tak i prostředkem reprodukce pracovní síly.

Okupační moc bedlivě dohlížela na film a sledovala českou kinematografii už bezprostředně po 15. březnu 1939. Chtěla si tak zajistit cestu k jejímu plnému ovládnutí. K tomu vytvořila, s konečným cílem začlenit českou filmovou výrobu a české filmové pracovníky do produkce německých filmů, takový aparát a systém nařízení, jaký neměl na jiných úsecích kultury obdobu. Postavení české kinematografie tak předjímalo osud celé české kultury v podmínkách nacistické okupace.

Vedle školství a částečně i tisku byl český film jednou z nejobroženějších oblastí české kultury. To však neznamená, že by se čeští filmoví pracovníci slepě a pasivně podřizovali nacistickým příkazům. I v nelehkých podmínkách hledali možné úniky a vedli zápas – spíše utajený než otevřený – o udržení české filmové tvorby, její kontinuity a především o zachování její národní identity.

Na pohled okupace v prvních okamžicích kinematografii nijak nezasáhla. 15. března 1939 byla sice uzavírací doba stanovena na 21. hodinu, a proto došlo v kinech, divadlech i v dalších zábavních zařízeních ke zrušení všech večerních představení. Ale již druhého dne, 16. března, byla uzavírací doba opět půlnoc a večerní provoz kin byl obnoven. Pražská kina stáhla v prvním okamžiku okupace z programu např. nedávnou premiéru filmu *X. stlet vše-sokolský* (Martin Frič, 1939), ale vzápětí byl film opět uveden, a to dokonce v hojnější míře než dosud. Národní politika zaznamenala již 22. března opětné oživení hospodářského života a současně si povšimla, že také „film reaguje nezvyklým počtem premiér. Ohlašuje se dokonce pro tento týden deset nových filmů v pražských kinech; zřejmě je tu snaha dohonit zameškané termíny.“ Podobná situace se pak opakovala o šest let později, kdy tisk přinášel v posledních dnech a doslova v posledních hodinách existence protektorátu informace o filmovém dění a zprávy o chystaném programu pražských kin na 5. května 1945.

Zajímá nás proto, co se mezi těmito dvěma daty v české kinematografii událo, jaké zaujala místo vůči ostatním složkám české kultury i jakou měla uměleckou úroveň. S tím se nabízejí i otázky, co se dělo s českou společností, mohla-li jít za zábavou v březnu 1939 a zajímal-li se o ni ještě i v květnu 1945. Stranou našeho zájmu bychom nechtěli ponechat ani zahraniční filmovou produkci, neboť především ona tvořila hlavní programovou nabídku a byla i měřítkem umělecké úrovně české kinematografie. Nelze též zcela opomenout německý film, který se zahraniční výrobu snažil „nahradit“.

V kontextu širších historických souvislostí se protektorátním filmem zabývali Jaroslav Broj a Myrtil Frída ve druhém dílu *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945* (Praha 1966). Tato kniha vznikla na základě důkladných znalostí jednotlivých filmů i jejich tvůrců. Neomezuje se jen na základní informace (námět, obsah, produkce, režie, herecké obsazení apod.), ale snaží se filmy hodnotit také umělecky a případně je politicky zařadit. Zaznamenává také základní změny v postavení české kinematografie po 15. březnu 1939.

Shodně postupoval i Jaromír Kučera ve *Stručném přehledu dějin československé kinematografie* (Praha 1967) a Pavel Trančík v *Kapitolách z dějin filmu* (Bratislava 1964). Nejnovější práce napsal Luboš Bartošek – *Dějiny české kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945* (Praha 1983) a *Náš film. Kapitoly z dějin filmu (1896 – 1945)* vydané v Praze v roce 1985. Společně se Šárkou Bartoškovou sestavil také *Filmové profily* (Praha 1986). Tyto publikace, vzor určitým prolukám v poslední jmenované knize, obsahují cenné faktografické údaje o režii, produkci, hercích i kameramanech. Zabývají se také uměleckým přínosem jednotlivých filmů a celkově hodnotí jednotlivé etapy vývoje kinematografie. Metody filmového historika pomohly osvětlit, kde a jakým způsobem obsahovala některá díla v době okupace národní motivy apod.

Autor kromě dosavadních prací o dějinách českého a československého filmu využil dokumentárních publikací Jiřího Havelky o československém filmovém hospodářství, různých článků a vzpomínek filmových pracovníků. Další poznatky čerpal z fondu kulturního oddělení Úřadu říšského protektora (ÚŘP), prezidia ministerské rady (PMR) a ministerstva lidové osvěty (MLO), které jsou uloženy ve Státním ústředním archivu v Praze (SÚA). Bohužel se mu nepodařilo nalézt spisy Filmové zkušebny v Čechách a na Moravě (Filmprüfstelle in Böhmen und Mähren), která převzala na podzim 1939 protektorátní filmovou cenzuru, neměl přístup k fondu ministerstva průmyslu, obchodu a živností (MPOŽ) v SÚA, pod které spadaly záležitosti filmu do roku 1942, a rovněž se neseznámil se spisy Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ). Snažil se proto tyto mezery zaplnit studiem odborných filmových časopisů, které příslušná nařízení zveřejňovaly.

V naší studii bychom chtěli nejen rekonstruovat filmové dění v letech 1939 – 1945 (uvedené historické práce zde odevzdaly svůj díl poznání), ale zamyslet se i nad některými otázkami, které nacistická poroba před českou kinematografií postavila. Není vyloučeno, že budeme vstupovat do oblastí, která náleží historikům filmu. Jedná se např. o důsledky násilné uzavřenosti českého filmu vůči světové tvorbě (to se ostatně vztahovalo i na další kulturní sféry – jmenovitě na písemnictví). Zajímá nás výrazné pronikání národní a vlastenecké tematiky do filmových námětů a budeme se ptát, co přinášela národně osvobozujícímu pohybu i jaká byla její úskalí. Setkáme se i etickými hledisky, která se z celé české kultury dotýkala mimořádně právě českých filmových pracovníků. Pokusíme se ukázat, jaké funkce plnila česká protektorátní kinematografie ve vztahu k národu, a vysledovat i to, co od ní očekával okupant. Pokud při tom budeme hovořit o umělecké hodnotě filmů, obrátíme se k poznatkům filmových historiků.

Oživlá fotografie byla plna nápadů, nových pohledů na okolní svět, schopná vytvářet jeho fantastickou podobu a zároveň být uměním. Kina se v záplavě světové filmové tvorby relativně

snadno a rychle přizpůsobovala požadavkům svých návštěvníků. Film se stal nepostradatelnou, lehce dosažitelnou a svébytnou součástí moderního kulturního života. Nevyhnul se ovšem podbízění lacinému a nenáročnému vkusu drtivé části diváků – a to v mezinárodním měřítku. Nad uměleckými hodnotami převažovala v českém i v zahraničním filmu komerční hlediska filmových podnikatelů. Důvod byl bezesporu ten, že náklady na vlastní výrobu filmů byly vždy vysoké a producent musel počítat s rizikem ztrát i u díla s vysokou uměleckou hodnotou, které se vymykalo běžnému průměru. Takto úzce chápaná obchodní hlediska nemůžeme obhajovat a ani se nedomníváme, že každý film musel být významným kulturním činem. Žádná jiná kulturní oblast, s určitou výjimkou rozhlasu, se nemohla s filmem srovnávat, nemohla mu konkurovat nebo jej nahradit. Oblíbenost filmu částečně ilustrovala data o návštěvnosti kulturních pořadů v Praze: na 1 000 obyvatel připadalo měsíčně 1 482 návštěv kina, 119 návštěv divadla a šest návštěv koncertů. V mimopražských oblastech by film pravděpodobně dominoval s mnohem větší převahou, neboť ostatní oblasti takové kulturní zázemí jako hlavní město neměly.

Výsledek filmu vedl v českých zemích nejen ke vzniku nové průmyslové oblasti s kinosály a vlastní distribuční sítí, ale působil na společnost i za stěnami kin. Na plakátovacích plochách zaujaly trvalé místo filmové plakáty, reklamy a různé poutače, zvláště při uvádění premiér. Denní tisk přinášel stále informace o událostech ve filmovém světě a měl i svou trvalou rubriku o programech kin. Vznikly ilustrované časopisy věnované pouze kinematografii, které přinášely informace o nových filmech doma i v zahraničí, o režisérech, kameramanech a především o hercích a herečkách (a o jejich soukromí), vytvářejíce i touto cestou iluzi jiného světa, než ve kterém žil divák. Funkce filmu jako masového média nekončila jeho zhlédnutím. Nikde jinde veřejnost nelačnila po novinkách jako zde.

Žádná jiná kulturní oblast však také nacistům neposkytovala takové možnosti manipulovat společností jako právě film. Na druhé straně, snad s výjimkou hudby (ale v mnohem menší míře), se národně vlastenecký a nutně antiněmecký a protinacistický hlas nesetkal nikde s takovou odezvou jako ve filmu. V prostoru mezi těmito dvěma póly česká filmová tvorba za protektorátu oscillovala.

## Nacisté a film

Pro schopnost soustavně působit na společenské vědomí, srovnatelnou se školstvím, zaujal film přední místo mezi nástroji propagandy autoritativních a totalitních systémů. Ve Třetí říši tomu napomáhala i Goebbelsova osobní záliba ve filmu. Přikládal mu mnohem větší důležitost než divadlu a dalším druhům umění, které měly podle jeho názoru omezenější vliv. V nezveřejněném projevu k filmovým pracovníkům prohlásil, že říše dnes spatřuje ve filmu nesmírně významný národně výchovný nástroj, neboť zasahuje hluboko do širokých mas lidu a je srovnatelný s rozhlasem, nebo – podle starších představ – s univerzitou, gymnáziem či

obecnou školou.<sup>1)</sup> Je příznačné, že velmi podobný názor na funkci filmu zastával i Josif Vissarionovič Stalin. Při příležitosti patnáctého výročí sovětské kinematografie o ní řekl, že „má výjimečné možnosti duchovního vlivu na masy, pomáhá dělnické třídě a její straně vychovávat pracující v duchu socialismu, zvyšovat jejich kulturní a politickou bojovnost“.<sup>2)</sup> Autonomní vývoj jednotlivých kulturních oblastí nepřipouštěl ani Joseph Goebbels, ani J. V. Stalin.

Ve Třetí říši, a také v protektorátu, neplatila pro film omezení, která v důsledku války postihovala ostatní kulturní a společenský život. Z denního tisku na konci války vycházel pouze jeden list (v neděli dva), ale filmová představení probíhala bez omezení. J. Goebbels dlouho dbal, aby němečtí filmoví pracovníci – muži, kteří byli schopni vojenské služby – nemuseli nastoupit do války. Na film se nevztahovala různá nařízení jako např. zákaz vytápění místností (k tomu došlo až na samém konci války) a provoz biografů nepřerušila ani totální mobilizace vyhlášená na podzim roku 1944. V Třetí říši začala dokonce tehdy sloužit jako promítací sály některá divadla, která proto musela zastavit činnost. Není známo, že by k tomu došlo také v protektorátu.

Ke kontrole a řízení filmové výroby a distribuce bylo v nacistickém Německu vytvořeno několik institucí, které v duchu jeho totalitní ideologie obsáhly veškeré články kinematografie – výrobu, distribuci, cenzuru, dovoz a vývoz filmů, kinolicence a další. V kompetenci Filmové zkušebny, která cenzurovala všechny domácí a zahraniční filmy, bylo také poskytování daňových úlev. Jestliže byl film shledán jako „státně-politicky a umělecky zvláště cenný“, mohl být osvobozen od daní. Říšský filmový dramaturg, který měl předejít pozdějším zákazům, prověřoval libreta a scénáře a doporučoval změny a přepracování látky. Říšský filmový intendant dbal na celkovou uměleckou a duchovní úroveň filmové tvorby a Filmová úvěrová banka podporovala „dobré náměty“.<sup>3)</sup> Říšská filmová komora (Reichsfilmkammer), jedna ze sedmi částí Říšské kulturní komory (Reichskulturkammer), soustředila prostřednictvím povinného členství pracovníky všech oborů kinematografie. Výrobce mohl film uvést do distribuce až tehdy, když prokázal, že každý, kdo se jakýmkoliv způsobem podílel na jeho vzniku a cestách, kterými přicházel k divákovi, je členem této organizace.

Souběžně podnikli nacisté kroky, které znemožnily účast na filmovém dění Židům. V průběhu let 1937 – 1942 byly filmové výroby zestátněny a půjčování filmů bylo soustředěno v jedné distribuční instituci. Proces zavedení kontroly nad celým filmovým hospodářstvím byl dovršen v roce 1942 zřízením jediné filmové společnosti s názvem Ufa Film GmbH (Universum Film Aktiengesellschaft), která sdružovala všechny německé produkční firmy (Bavaria-Filmkunst GmbH, Berlin-Film GmbH, Deutsche Zeichenfilm GmbH, Mars-Film GmbH, Terra-Filmkunst GmbH, Wien-Film GmbH), k nimž patřil i Prag-Film GmbH založený v Praze v listopadu 1941. Vedení tohoto jednotného koncernu bylo v rukou říšského pověřence pro věci filmového hospodářství. Řízení výroby prováděl říšský filmový intendant.<sup>4)</sup> Kruh se uzavřel: Ufa byla totiž v roce 1918 založena jako dítě nejvyššího německého velitelství a pruského ministerstva války, aby se věnovala kulturním, propagačním a také zábavným programům, které by mohly být exportovány do zahraničí. V roce 1921 ovládl Ufa soukromý kapitál.

Nyní se tato výrobní (a společně s ní i další) dostala do rukou nacistického ministerstva propagandy. Filmu byla tedy znovu vtisknuta pečeť války.

Po nástupu NSDAP k moci vzniklo několik ryze propagandistických filmů, které nebyly určeny pro export, ale pouze domácímu publiku. Šlo o filmy z roku 1933 *SA-Mann Brandt* (Franz Seitz), *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff) a pozdější *Triumph wille* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahlová, 1935). V roce 1933 vznikl i film o Horstu Wesselovi *Hans Westmar* (Franz Wenzler), ze kterého hodlal J. Goebbels vytvořit národního hitlerovského hrdinu. Film se natáčel za dozoru gestapa a psů, protože role komunistů a Židů hráli skuteční vězňové koncentračních táborů. Film však neměl očekávaný úspěch a účinek.<sup>5)</sup>

Nacistické filmy oslavovaly německou minulost, v níž pramenem „pravého němectví“ bylo průsáctví. Propagovaly jeho ideály odvahy a statečnosti, smysl pro povinnost, poslušnost, věrnost, obětavost a vedle toho velebily nacionální socialismus. Stejně myšlenky byly určující i při výuce na německých školách. V neposlední řadě hlásaly Goebbelsovy filmy nenávisť vůči jiným rasám, na prvním místě vůči Židům. Filmy takového druhu, a především brutálnosti, se kterou nacismus uskutečňoval svůj nástup k moci, vyvolaly bojot německé produkce. Projevoval se už v roce 1934. V letech 1932 – 1933, před příchodem nacistů k moci, bylo kryto 40 % výrobních nákladů německých filmů ze zahraničních tržeb. V následujícím roce poklesl tento podíl na 12 – 15 %, v roce 1937 na 6 – 7 %. Jen za období let 1936 – 1937 byly ztráty německého filmového hospodářství odhadovány na 10,5 milionu marek.<sup>6)</sup> Finančně neutěšený stav německého filmového hospodářství vedl k hledání cest pro uplatnění německé filmové produkce. Obsazení Československa a rozšiřující se okupace Evropy proto vyhovovaly německým filmovým výrobním, protože se tím zbavovaly konkurence.

I když pod tlakem okolností došlo k omezení angažované pronacistické filmové tvorby, Německo se vzdát svých propagandistických snů nemohlo. Začátek války přinesl reportáže o vítězstvích německých zbraní, které ospravedlňovaly válku vedenou Třetí říši. Nacisté tyto filmy natáčeli ve dvou verzích. První byla určena německému obyvatelstvu a byly z ní vypouštěny drastické scény. Druhá byla určena ostatním divákům a měla je zastrašit a paralyzovat jakýmkoliv odpor. V roce 1940 uvedla německá produkce celovečerní dokumentární filmy *Polní tažení v Polsku* (Der Feldzug in Polen; Fritz Hippler, 1940), které bylo promítáno v Oslo dva dny před napadením Norska, *Křest ohněm* (Die Feuertauf; Hans Bertram, 1939 – 1940) a *Vítězství na západě* (Sieg im Westen; Swen Noldan, Fritz Brunsch, Werner Kortwich, 1941).<sup>7)</sup> Autor sám si vybavil záběry německých válečných týdeníků ze systematického ničení Varšavy po potlačení povstání v létě 1944 a řadu záběrů destrukcí, uskutečňovaných německými ženijními jednotkami na drážních a jiných objektech, které musela německá armáda opustit. K těmto dokumentům se řadily další propagandistické filmy jako např. *GPU* (Karl Ritter, 1942), který nebyl určen pro českého diváka, protianglický *Ohm Krüger* (H. Steinhoff, 1941), *Věčný Žid* (Der ewige Jude; F. Hippler, 1940), charakterizovaný jako vůbec nejobdivnější protizidovský film, a *Žid Süß* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940). Skutečnost, že v posledním z nich účinkovali židovští statisté, nesměla proniknout na veřejnost. Nebyl opomenut ani Hitlerův program eutanazie vyjádřený ve filmu *Žaluji* (Ich klage an; Wolfgang Liebeneiner,

1942), zatímco v *Paracelsovi* (Georg Wilhelm Pabst, 1943) našlo místo programové pohrdání svobodou vědy a oslava mastičkářství.<sup>9)</sup>

Postupně přecházel J. Goebbels i k jiným způsobům formování společenského vědomí německého národa (a též národů porobených), přičemž bral v úvahu proměny mezinárodně-politické a vojenské situace. Neustránil už dílům, utvářeným podle nacionálně-socialistického klíče. Jeho hrdinové normálně smekali klobouk a nenosili stranický odznak. Děj filmů se odehrával jako by mimo současnost a válečná látka se v nich objevovala zcela ojedinele. J. Goebbels uplatňoval „všobecnou německo-národní tendenci, která odpovídala tehdejšímu cítění a myšlení a kdo si přece přivykl v jiné oblasti na silnější tabák, sotva pozoroval toto ovlivňování.“<sup>10)</sup> Pro taková díla bylo charakteristické zaměření na soukromý život člověka. Jejich tvůrci sice nepropagovali nový světový názor, ale přerušili každý vztah ke společenskému bytí lidí, k době i k dějinám. Děje těchto filmů se vznášely ve sféře soukromí, která se „vědomě – nikoliv bez politických důvodů – odlučovala od sféry politiky. Uspávání mas, odvádění jejich pozornosti od mnohých politických událostí bylo pro vedení nacistické strany často právě tak důležité jako jejich politické aktivování.“<sup>10)</sup>

V závislosti na průběhu války měnil J. Goebbels také tematiku hraných filmů. V době, kdy se válka stále neschylovala k vítěznému konci a kdy německé zázemí mělo obavy o životy mužů na frontě, měl film společnost uklidňovat a dopřát jí chvíle oddechu. Stoupající nálety spojeneckého letectva na německá města zmnožily pochopitelné obavy a ani později vyhlášená totální mobilizace nikterak nepotlačila obraz hořkého pádu. V závěru války, kdy se bojiště přesouvalo stále blíže německému území, propagoval proto J. Goebbels stále vážnější tematiku.

Za krátké „potěšení“, které hraný film poskytoval, musel divák platit. Byl přinucen zhlédnout týdeník, kterým příslušela hlavní politickovychovná a ideologická funkce. Od května 1940 se filmovým týdeníkům věnovaly orgány Sicherheitsdienstu (SD), které jim přikládaly největší význam – propagandisticky je převyšovaly jen Hitlerovy projevy. Úlohou hraného filmu bylo diváka na tyto pořady přivést. Takové zásady se ovšem nevztahovaly jen na říšské území. V červnu 1940 bylo rozhodnuto, že celý německý týdeník má být promítán v Čechách a na Moravě, právě tak jako v Holandsku, Norsku a Belgii, „aby bylo jasné, zač vděčí Anglii“.<sup>11)</sup>

Podobně jako v jiných oblastech kulturního života nabyli nacisté také ve filmu postupně zkušeností, jak jej usměřňovat a jak své znalosti a poznatky aplikovat na protektorátní poměry. Jejich přístup k českému filmu a české kinematografii byl určen konečnými germanizačními cíli vůči české kultuře. Předcházela jim podstatná omezení ve tvorbě a v uvádění českého filmu do distribuce. Nacisté však nezakazovali okamžitě všechno jen pro český původ – to mělo svůj čas. Jako vůbec první ze všech kulturních oblastí byl zato film postižen arizačními opatřeními a byly vyřazovány domácí a zahraniční snímky, které se staly z různých příčin „škodlivými a nežádoucími“ – podobně jako byla označována prohibita v literatuře. Existence české kinematografie se také neobešla bez výhrůžek. Tlumobil je osobně J. Goebbels, který 11. září 1940 v Berlíně přijal české kulturní pracovníky při jejich cestě

po německých městech. Zmínil se tehdy o možnostech likvidace českého filmu, k níž má říše dostatek prostředků.<sup>12)</sup> Na hrozby v tomto čase je však třeba nahlížet spíše jako na výzvy české kultuře, aby se vzdala své dosavadní ideové a politické orientace a osvojila si říšské rozměry. Případnou likvidaci české filmové tvorby nelze nevidět bez spojitosti s ostatním českým kulturním děním a především se zvoleným způsobem okupace českých zemí. „Konečné řešení“ v oblasti české filmové tvorby přicházelo v úvahu až po vítězném ukončení války. Protože však šlo především o udržení chodu válečného hospodářství a o zachování relativního klidu v protektorátu, přežívala nejen česká kinematografie, ale i film.

### Postavení českého filmu

Mezi dvěma světovými válkami vyrostla v Československu hustá síť kin (s těžištěm v Čechách a na Moravě), která dále rozšířila síť kin vzniklých před první světovou válkou.<sup>13)</sup> I když nebylo po vzniku Československa pochyb o rostoucím kulturním významu kinematografie, nahlíželo se na ni jako na nový a mladý průmyslový obor. Byla proto přiřazena pod MPOŽ, kde setrvala i po 15. březnu 1939, a to až do roku 1942. Souběžně vznikaly ale instituce, které chtěly dbát na kvalitu a uměleckou úroveň českých filmů.

Ke konci roku 1937 bylo v českých zemích 1 642 kin; jedno kino připadalo na 7 000 obyvatel, zatímco na Slovensku na 18 120 obyvatel. Kinofikace v Čechách a na Moravě tedy byla mnohem rozvinutější než na Slovensku a Podkarpatské Rusi. Obdobně tomu bylo i s počtem míst v kinech. V českých zemích připadalo 49,7 sedadla na 1 000 obyvatel, na Slovensku jen 16.<sup>14)</sup> Počtem 315 biografů na 1 milion obyvatel bylo Československo na druhém místě v Evropě hned za Švédskem, které mělo na stejný počet obyvatel 269 kin.<sup>15)</sup> Československý divák přicházel do kina v průměru 6x za rok, což bylo srovnatelné s Německem a Itálií.

Po Mnichovu poklesl počet kin v českých zemích přibližně o třetinu. Na protektorátním území bylo zprvu 1 115 kin s celkovým počtem 364 095 sedadel.<sup>16)</sup> Díky tomu vznikly obavy o další osud české kinematografie, byť se soudilo, že „kina, kterých pozbýváme odtržením velkých částí našeho státního území, nebyla až na některé výjimky českému filmu nakloněna ... takže nepřinášela výrobci promítáním v německém území většinou většího zisku.“<sup>17)</sup> Obavy vyvolal pochopitelně i 15. březen 1939, který narušil práci v ateliérech. První, kdo v ní po tomto datu pokračoval, byl režisér Otakar Vávra, který pracoval na filmu *Humoreska* (1939).

Nezaměstnanost však kinematografii nehrozila a během okupace se počet kin dokonce zvýšil (viz Tabulka č. 1: Počet kin v českých zemích v letech 1938 – 1944). Denně bylo v provozu 220 kin se 133 257 sedadly a 385 kin se 131 867 místy promítalo 2 – 6x týdně. Zbývajících 510 kin s 99 971 sedadlem bylo v provozu 1x týdně, ale postupně i ony přecházely k častějšímu promítání (viz Tabulka č. 2: Kina podle počtu odehraných představení v letech 1938 – 1944). Návštěvnost, jak vyplývá z dat o provozní době, do roku 1944 podstatně stoupla a předstihla předválečný stav (viz Tabulka č. 3: Hrubý výnos z provozu kin a jejich

návštěvnost v roce 1929 a v letech 1939 – 1944). Kinofikace v protektorátu byla na takové výši, že nacisté mohli uvažovat o filmu v českých zemích i jako o masovém sdělovacím prostředku a významném nástroji působícím na společenské vědomí. Vytvořením protektorátu navíc získali i odbytiště pro svou filmovou produkci, která se netěšila v Československu divácké přízni.

Kina v předválečném Československu uváděla ročně více než 300 celovečerních filmů z domácí i zahraniční produkce. Do premiérových kin tak přicházelo přibližně dvakrát více filmů než na území hitlerovského Německa. Potřeba filmů v českých zemích byla údajně vyšší – až 450 filmů ročně, kdy nabídka činila 600 filmů.<sup>18)</sup> Většinu uváděných filmů tvořila střídavě americká a německá produkce. V roce 1930, kdy byl uveden první český zvukový film, bylo natočeno ještě dalších 23 snímků a jejich počet stále stoupal: v roce 1937 dosáhl počtu 49 a v roce 1938 41 filmů. Na domácí výrobě se v roce 1937 podílelo 25 firem.<sup>19)</sup> Od poloviny třicátých let tvořila většinu programů americká produkce, která ročně vyrobila na 500 filmů. Na druhém místě byl film německý a na třetím s 10 – 15 % český. V roce 1938 byl německý film jen o jedno procento před československým.

Filmovou distribuci zajišťovaly filmové půjčovny, které byly vlastněny filmovými společnostmi, spolky a soukromíky.<sup>20)</sup> Výnos československých filmových půjčoven vzrostl z necelých 13 milionů korun v roce 1929 na 112 a půl milionu v roce 1937. Z toho procentuální podíl českého filmu stoupl ze 7 % v roce 1930 na 29 % v roce 1937 a za okupace dokonce činil více než polovinu celkových výnosů půjčoven (viz Tabulka č. 4: Podíl půjčovného na výnosu filmů).<sup>21)</sup> Za protektorátu hrubý zisk dále stoupal. V roce 1940 to již bylo 262,9 milionů korun a v roce 1944 hrubý zisk dosáhl výše 820,2 milionů korun a vzrostl tudíž více než třikrát – je ovšem třeba vzít v úvahu inflaci měny. Film byl proto oblastí, do které se vyplácelo investovat.

Rozmach kinematografie v období zvukového filmu, který se kryl s nástupem fašismu, vedl k tomu, že počínaje rokem 1933 se filmoví pracovníci z Ústředního svazu čs. kin, filmoví novináři a další milovníci filmu za součinnosti některých zaměstnanců ministerstva zahraničních věcí (MZV) začali zajímat o postavení a perspektivy československého filmu. (Nebylo náhodou, že jádro této skupiny se za okupace podílelo na odbojové činnosti a zabývalo se přípravami na zestátnění filmu.) Zavedením registračního systému se změnil dovozní režim, což umožnilo dohodu s Američany a návrat jejich filmů do československé distribuce. Existence předchozího kontingentního systému z poloviny třicátých let, který vedl k americkému bojkotu československého filmového trhu, využila německá výroba.<sup>22)</sup> Ufa tehdy prostřednictvím své pražské filiálky zahájila sériovou výrobu vnějškově líbivých filmů, do kterých angažovala populární české herce a řemeslně zkušené režiséry.<sup>23)</sup> Změny v dovozu filmů do Československa postavily německé produkci, která těžila z neshody s Američany a přechodně se mezi zahraničními filmy dostala na první místo, hráz.<sup>24)</sup>

Film byl rozčleněn na výrobní, distribuční, komerční a zaměstnanecké oborové organizace. K nim patřil i Svaz filmové výroby, Svaz filmového průmyslu a obchodu, Sdružení filmového dovozu, Čs. filmová unie a Svaz výrobců kulturních a propagačních filmů. Byl vybudován

meziministerský Filmový poradní sbor, který se podle Jindřicha Elbla, pracovníka MZV, „stal nejvyšším reprezentativním orgánem čs. filmu a nástrojem čs. filmové politiky“ a rozhodoval o výrobě a dovozu filmů i o jiných filmových otázkách.<sup>25)</sup>

Předseda správní rady společnosti AB Miloš Havel zřídil jako pomocnou instituci Filmové studio,<sup>26)</sup> jehož předsedou byl profesor Jan Hejman z ministerstva školství a národní osvěty (MŠANO) a sekretářem Karel Smrž. Ve studiu byly posuzovány náměty na filmy, scénáře a organizovaly se zde soutěže nových filmových námětů. V roce 1940 bylo Filmové studio převzato Filmovým ústředím pro Čechy a Moravu.

V říjnu 1936 byla založena Československá filmová společnost, v jejímž čele stantul Vladislav Vančura, který se zasazoval o to, aby film byl uměním, a sám se také na filmové tvorbě podílel. Za okupace ho ve funkci vystřídal František Papoušek, člověk s všeobecným zájmem o kulturu a umění, demokraticky orientovaný, a Vančura nadále zastával funkci místopředsedy. Krom toho byl Vančura od ledna 1937 členem Filmového poradního sboru s náhradníky E. Papouškem a spisovatelem Josefem Tomanem.<sup>27)</sup>

Vytvoření těchto institucí souviselo i s hrozbami, které doléhaly na republiku z nacistického Německa. Čelní pracovníci československé kinematografie si uvědomovali politickou a propagační funkci filmu. V roce 1937 se na plátnech kin vedle dosavadních filmových týdeníků objevil československý týdeník *Aktualita*. J. Elbl vzpomínal, že „nebyť zkázy Československa 1938 a následující nacistické okupace a války, mohl tento vývoj logicky dospět k přebudování čs. filmu v instituci podobnou Čs. rozhlasu nebo Četce.“<sup>28)</sup>

Uvedené instituce, jakož i další kinematografické organizace, zůstaly po 15. březnu 1939 zpočátku zachovány, byť s určitými proměnami, které si vynutila okupace. Nadále existovala Československá filmová společnost, která změnila název na Českou filmovou společnost a V. Vančura zůstal jejím místopředsedou až do svého zatčení v roce 1942, udrželo se i Filmové studio. Koncem roku 1940 k těmto organizacím přibyl Lektorský sbor, který byl ustaven protektorátním ministrem průmyslu, obchodu a živností. Úkolem tohoto orgánu bylo posuzovat literární a uměleckou hodnotu filmových námětů.<sup>29)</sup>

## Na prahu okupace

Na ohrožení republiky hitlerovským Německem a zvláště na stav, který nastolilo 30. září 1938 a 15. březen 1939, reagovalo z celé kultury nejprůkazněji jako první písemnictví a zvláště poezie. Písemnictví se programově orientovalo národně obranným směrem v nové tvorbě, v nakladatelské činnosti pak také reedicemi klasiků a krásné, historické i odborné literatury. V literárních časopisech najdeme řadu čtenářských dopisů vítajících tuto orientaci a dožadujících se jí. Ve vzácné jednotě se navracejí „ke kořenům“ – k literárnímu a kulturnímu odkazu devatenáctého století, kdy kultura v jistém období plnila zástupnou politickou funkci.

Film, i když nemohl zůstat obecnou atmosférou nedotčen, jak ještě dále vylíšíme, zůstal za touto vlnou pozadu. Neměl k tomu ani předpoklady, neboť převažující část filmové tvorby se do roku 1938 spokojovala s lacinými náměty bez invence, které diváky ničím nezatežovaly a k ničemu je ani nevybízel. Podle zaměření a úrovně dopisů, které docházely od diváků do časopisu Kinorevue, lze usuzovat na vcelku značné nízké nároky na filmovou tvorbu. Nároky na film nezužujeme jen na jeho politickou angažovanost. Šlo o to, jak široký a citlivý objektiv si film zvolil pro svá díla, jak odhaloval život, zda byl schopen demokratického pohledu na společnost a její problémy a jak dalece se dokázal vypořádat s těmito otázkami umělecky, a tím i pravdivě. Můžeme se ovšem ptát, zda film jako „lidové“ umění nezrcadlil i kulturní nevyspělost (či lépe řečeno zaostalost) většiny národa, odkud se mu nedostávalo náležitých podnětů, a zda se právě proto nespokojoval s málem. S tím souvisí i existence braku v literatuře a jiných oblastech kultury (bylo by prospěšné změřit jeho podíl na celkové kulturní spotřebě). V nich však proti pokleslosti nebo nevyzrálosti stanuli hledači a tvůrci nových kulturních a uměleckých hodnot, kterých ve filmu až na jedince nebylo.

Příznějme, že film byl v obtížnějším postavení než divadlo, hudba a písemnictví. Významní nakladatelé vědomě podstupovali rizika, aby zajistili vydání prací, u kterých se nedal čekat okamžitý a hromadný odbyt. V kinematografii však hrál komerční přístup daleko větší roli. V roce 1936 to lapidárně vyjádřil Jaroslav Brož v článku Český film ve znamení hesla – Náš zákazník – náš pán: „... výroba českých filmů je po léta vedena dvěma vůdčími motivy: producentovou nadějí na laciný obchodní úspěch a divákovou touhou po uspokojení a chvilkovém rozptýlení. Přitom pro větší jistotu vychází producent nejen sobě, ale i divákovi mnohem víc vstřícně než je třeba.“<sup>329</sup>

Tento stav české kinematografie nebyl přijímán pouze pasivně, i když hlasy, které si byly vědomy odpovědnosti, se vyskytly jen zřídka. Šlo jak o uměleckou hodnotu filmu, tak i o jeho politickou angažovanost – především proti německému filmu z poloviny třicátých let. V časopise Komédie se koncem roku 1936 objevila poznámka o postavení československé kinematografie, která byla „těsněna filmem německým, jehož každý metr váží nepoměrně víc, než stovky metrů českého filmu. Každá scéna německého filmu má dvojitý smysl a ten druhý smysl, to je právě politická propagace nebo podpora nějakého bojového hesla. Mají-li diktatury svůj film, musí jej mít i demokratické systémy, protože jinak jim chybí zbraně v boji, jemuž jsou vystaveny. Německo zbrojí ve filmu, musíme zbrojit také.“<sup>330</sup> Z těchto pozic psal o německém filmu v roce 1938 také Oldřich Kautský: „Co nám nyní dává německý film kromě banálních operet, nezávažných frašek a pseudosenzačních exotik, přenášených z deset let starých výrobků. Německý film dnes nemá, čím by nás upoutal. Kromě veseloher a operetního zboží přinese někdy vážné drama, ale jeho tendence, nyní již vůbec neskrývaná, musí urážet naše demokratické smýšlení.“<sup>331</sup>

Nedostatek původních a hlavně hodnotných filmových námětů se snažila česká kinematografie překonat přepisem literárních děl a dramát. Postupovala tak již v období němého filmu a literární předlohy neopouštěla ani ve třicátých letech. Výběr byl dosti náhodný a byl určen popularitou autorů a jejich jednotlivých děl. Řídil se spíše konjunkturálními než

uvědoměle časovými potřebami. Riziko „nebylo téměř žádné, neboť šlo šmahem o díla, která již ve své literární či dramatické formě přesvědčivě zvítězila a jejichž přitažlivost pro českého diváka byla zaručena předem“.<sup>332</sup> Za druhé republiky a po okupaci jejího zbytku na tyto přepisy uvědoměle navazovaly scénáře dalších filmů, které se obracely k autorům starším i moderním.<sup>333</sup> Některé filmy pracovaly s historickou látkou – např. *Filosofská historie* (O. Vávra, 1937), která byla s odstupem času hodnocena jako aktuální v době rostoucí rozpínatosti nacismu. Náležel sem též *Jánošík* (M. Frič, 1935) a několik filmů s legionářskou tematikou, jako byla *Třetí rota* (Vladimír Kabelík, 1931), *Jízdní hlídka* (Václav Binovec, 1936) a *Plukovník Švec* (Svatopluk Innemann, 1929). K těmto filmům s národně brannými motivy se řadily i krátké a středometrážní filmy o československé armádě *Naši vojáci* (Jiří Jeníček, 1935), *Naše armáda* (J. Jeníček, 1937) a *Vojáci v horách* (J. Jeníček, 1938). Vznikly ale i filmy, které neměly s národně obrannou tematikou nic společného a jen s ní koketovaly a přižívovaly se na ní.<sup>334</sup>

Na celkový počet 315 hraných filmů vyrobených v letech 1930 – 1938 to byla zanedbatelná čísla, nemluvě o tom, že tyto filmy nepatří mezi vrcholy české filmové tvorby.<sup>335</sup> Historikové československého filmu J. Brož a M. Frída považovali převážnou část produkce roku 1938 za filmy bez jakékoliv tendence a s nenáročnou tematikou, „do boje za zachování celistvosti a nezávislosti státu zasahoval tedy film jen v nepatrné míře, nejspíš ještě v týdnech Aktuality“.<sup>336</sup> K dílům, která programově reagovala na nebezpečí fašismu, náležela varující zfilmovaná Čapkova *Bílá nemoc* (Hugo Haas) z roku 1937, uvedená již v divadle, mobilizující Voskocův a Werichův *Svět patří nám* (M. Frič) z téhož roku, který byl adaptací jejich divadelní hry *Rub a líc*, a Vávřův *Cech panen kutnohorských*, film s protiněmeckým podtextem natočený v roce 1938. A to bylo vše. Některé filmy nebyly dokončeny nebo zůstalo jen u pouhého záměru. Film *Neporažená armáda* (Jan Bor, 1938) byl natáčen zprvu pod názvem 21. květen a poté jako *Vlast volá*, což výstižně vyjadřovalo osudové změny v postavení Československa a jeho branných sil. Do kin byl uveden až po Mnichovu. V létě 1938 byl ohlášen námět filmu *Ubráníme*, který předložil Ivan Olbracht, jenž se inspiroval květnovou mobilizací. Realizace se ujal Nationalfilm. Film měl ukázat „naš národ, jakým vskutku je ve vážných a osudových chvílích svého bytí. Má dokázati, že spravedlivě a pevně řídí svůj stát a není pro věci stavovské a stranické rozeštván a zeslaben. Je naopak jednotný a připraven kdykoliv ubránit i svou vlast ... Bylo by si přát, aby tento film ... brzy se objevil na plátnech našich kin.“<sup>337</sup> Nedokončen zůstal film *Hrdinové hranic* (Jaroslav Blažek, 1938) a film pro mládež *Vzhůru mláďá*, který zachycoval výcvik ve všech oblastech branné výchovy. A tak až na některé výjimky zůstávalo jen u přání. V kontextu nacistické agrese nabýval rysů výzvy k obraně státu film *Zborov* (Jan Alfréd Holman, Jiří Slavíček, 1938) natočený podle předlohy Rudolfa Medka, do kin byl ale uveden až 6. ledna 1939, kdy už bylo o osudu republiky rozhodnuto. Dokument Martina Friče *X. slet všesokolský* měl premiéru až 2. března 1939, kdy však „bylo nutno vzhledem k nové situaci přistoupit k rozumným úpravám“.<sup>338</sup> Se zpožděním byl prodán do Francie, Holandska, Švýcarska, Belgie, Anglie a USA, kde se mohl stát už jen tichou výčitkou západním mocnostem za jejich podíl na Mnichovu.

Filmy, o kterých jsme hovořili, svědčily o znatelném zpoždění filmové produkce za společenskou objednávkou. Nejmasovější médium propáslo tehdy svou velkou příležitostí. Dodejme, že film se o to pokoušel za ztížených podmínek národní poroby. Rovněž diváci v porovnání se čtenáři reagovali na ohrožení republiky se zpožděním a vzhledem k širokému filmovému publiku v daleko menším počtu. Soudě podle obsahu Kinorevue stranou zájmu jejich odběratelů a čtenářů zůstával německý film. Neobjevovala se zde ani vysloveně protiněmecká a protinacistická stanoviska. Příznačná byla poznámka Kinorevue o filmu *Děvče ze věčejší noci* (Mädchen von gestern Nacht; Peter Paul Brauer, 1938): „Po delší době přichází k nám první německý film, proti kterému se strany obecnstva nebude námitek, neboť v něm není tendence, která nám v posledních výrobcích byla cizí.“<sup>40</sup> Hlasy, které žádaly, aby se film podílel na propagaci obrany státu, se v průběhu roku 1938 objevovaly zcela ojediněle.

Stejně jako v písemnictví a v dramaturgii divadel měla i v kinematografii přednost díla s historickou látkou. Navrhovalo se např. zfilmování husitské doby, neboť prý který „jiný stát může se pochlubit takovými slavnými dějinami jako náš ... Musíme sami vyrobit film, v kterém světu dokážeme, že nadšení českého vojska Božích bojovníků vítězilo již před staletími nad křižáckým vojskem německým, vítězilo by i dnes ... Zakončen by mohl být ukázkami, jaké je naše vojenství nyní, mapkami spojenců a naší republiky, která dnes stojí jako ostrov míru, demokracie a pořádku v rozbouraném moři Evropy.“<sup>41</sup> Příklady pro povzbuzení brannosti viděl jeden ze čtenářů ve filmech americké výroby *Námořní kadeti* (Navy Blue and Gold; Sam Wood, 1937) a *Tři bengálské jezdci* (The Lives of a Bengal Lancer; Henry Hathaway, 1935).<sup>42</sup> Vážnost doby se objevila i v malé zprávě o krytech v pražských biografech, žádající, aby všechny podzemní kina, přesněji „části, jejichž stropy unesou silný nápor“, byla přeměněna v případě potřeby v protiletectký kryt.

Redakce Kinorevue otiskovala v roce 1938 také články o sovětské kinematografii a filmech, které bylo povoleno uvádět v Československu a mezi nimiž byli např. *Čapajev* (Georgij Nikolaevič Vasiljev, Sergej Dmitrijevič Vasiljev, 1934), *My z Kronštadu* (My iz Kronštada; Jefim Lvovič Džigan, 1936), *Profesor Poležajev* (Děputat Baltiki; Aleksandr Grigorjevič Zarchi, Iosif Jefimovič Čejfic, 1936), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Poťomkin; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1925), jehož promítání však nebylo povoleno na Slovensku, a *Na obzoru plachta bílá* (Belejet parus odinokij; Vladimír G. Legošin, 1937). O filmu *Baltičtí námořníci* (Baltijci; Aleksandr Michajlovič Fajncimner, 1938) bylo řečeno, že je „nám v nynější době třeba stále více sovětských filmů, i když se k jejich technické a umělecké stránce musíme postavit kriticky“, a zdůrazněno, že film byl „uveden v pravou dobu. Působí silně a povzbudivě.“<sup>43</sup> Shodným tónem referoval B. Rádl o filmu *Na obzoru plachta bílá* jako o díle, které „má vynikající úroveň filmového zpracování a je nejhodnotnějším filmem, který jsme v posledních měsících v Praze vůbec viděli“. Šlo o filmy, které svým revolučním patosem působily na národně obranné smýšlení české společnosti a podporovaly její víru v sovětskou pomoc republice. Ponecháme zde stranou, jak dalece odpovídala tato víra realitě a samotným sovětským vojenským možnostem po stalinských čistkách v Rudé armádě. Protifašisticky působily i americké filmy, které inspirovala občanská válka ve Španělsku, jako např. *Blokáda* (Blockade; William Dieterle, 1938).

Národní a historická látka se hojněji objevila v návrzích námětů nových filmů v období druhé republiky a modifikovaně i po 15. březnu 1939. „Vidíme, která velká divadelní scéna vyplňují v této době svůj repertoár výhradně českými hrami,“ psal B. Rádl v Kinorevue po zářijových dnech, „jak s pronikavým úspěchem jsou vytažována na světlo ramp stará česká dramata, o jejichž existenci věděli dramaturgové divadel již jen z dějin literatury minulého století ... český člověk, v němž byla tragickým způsobem vyhraněna jeho láska k národu, vrací se k dílu svých buditelů a dává se znovu dojmát hrami literárního obrození... Zdá se, že se tento nový velký zájem obecnstva projeví stejně silně jako u divadel i v českém filmu.“ Předvídal, že návštěvníci budou chodit jen na české filmy.<sup>44</sup> Obdobně se vyjadřoval v úvaze nadepsané soudobým i historickým heslem *Národ sobě* V. A. Marek: „Čeká nás práce zčeštění všeho do šíře i do hloubi: až do komor svých srdcí. I film bude muset těžit ze všech vývojových předpokladů české kultury, zejména českého divadelnictví. Navázat v svém hereckém výrazu na vše, čím Hana Kvapilová, Vojan, Hübnarová se odlišili od dokonalých evropských herců v příkladné herce české.“<sup>45</sup> Protože nové filmy nové republiky měly podporovat optimismus, žádalo se, aby nebyly kazatelské, ale zábavné, nikoliv vylhané a idylické, ale pravdivé.

Jiří Frejka ve svém apelu *Dělejte český film* připomínal, že svou „českost patrně nejsnadněji prokáže *Maryša* nebo *Cech panen kutnohorských*, protože už jeho předloha vyrostla z naší povahy a půdy, protože jeho postavy nesou zcela osobité znaky našeho lidu a jeho děje mají zcela naši příchut živelnosti nebo životní dravosti.“ Mínil, že největší česká umělecká díla vyrostla z myšlenky boje či domova nebo z obou současně: „Vlastně vždycky z obou současně, protože ten cit domova se vždycky nejvíce cítil na hranicích nebo za nimi, ve chvíli ohrožení, útlaku, vzpoury.“ A svůj názor spojoval s požadavky na novou kvalitu filmu: „Očištění, které si v tomto směru přejeme, je očištění od všech veselošňůček bez tváře a bez určení, které si v tomto směru přejeme, je očištění od všech veselohříček bez tváře a bez určení, které imitují cizí brak, ale ještě v horším provedení. Jestliže však, jak páni producenti stále ujišťují, není peněz, tedy především by neměly být na škvár tohoto druhu, nadýchnutý podle špatné operetní šablony.“<sup>46</sup>

Po 15. březnu 1939 si čeští kulturní pracovníci nečinili iluzí o povaze okupačního režimu a jeho negativním vztahu k českému národu, vzdor některým „velkorysým“ projevům nacistických funkcionářů o soužití Čechů s Němci v rámci Třetí říše. Odvolávali se proto na příslibenou kulturní autonomii, chtějíce tak okupační moc přimět k dodržení tohoto vágního slibu. Krátce po vyhlášení protektorátu bylo možno říci: „Dnes již není pochyb o tom, že v rámci kulturní autonomie bude možno českému filmu žít právě tak klidně, jako žil před připojením republiky k Německé říši. Na jeho ideové stránce nebude nutno ničeho měnit, protože k tomu není příčin. V českém filmu nebylo nic, co by navazovalo na zahraniční politiku. Zobrazoval ponejvíce českého člověka, čestného a pracovitého, takového, jakým zůstane i nadále.“<sup>47</sup> Autor této úvahy si v dobré víře, že brání budoucnost českého filmu, neuvědomoval, že mu nedal dobrou vizitku, domníval-li se, že v téže podobě, které nabyl v demokratických poměrech první republiky, přejde také do protektorátních poměrů.

V Kinorevue bylo uveřejněno několik statí, jejichž autoři akcentovali národní poslání filmu. Spisovatel Benjamin Klička oponoval malomyslnosti: „V době národního neštěstí, kdy



tolik slabochů upadá v apatii nebo svévolnost, v sebetřýzeň, kaceřování či znesvěcování a snižování nejdražších hodnot národa, ozvalo se svědomí a vědomí odpovědnosti i v některých filmových pracovnících: usilují o vytvoření filmů, které by postavily zbloudilce či slabochy pevně na nohy a k práci, které by vracely sebevědomí všem otřeseným jedincům i stavům, které by připomněly lidu jeho nezdolnou mravní sílu, tryskající z jeho pracovitosti, píle, dovednosti a vtipu. Které by konečně lid upozorňovaly na spolehlivé tradiční cesty národa k vítězství.<sup>440</sup> Podobně se zamýšlel v článku Naše filmové starosti Karel Zajíček: „... film musí pracovat dnes pro národ, jehož svébytnost a rozvoj jsou zaručeny. Tato práce našeho filmu musí záležet v udržování naší národní hrdosti, v burcování národní síly, národního charakteru, mravu a konečně – ve výchově k lásce k českému jazyku. Co dělalo kdysi naše vlastenecké divadlo, musí pomáhati dělati dnes i náš film – a proto jeho úkol nelze podceňovat.“<sup>441</sup>

Tentýž autor v poznámkách o benátském bienále v srpnu 1939 napsal: „...musíme dokázat světu i svému národu, že české umění trvá, že si zaslouží pozornosti světa a může soutěžit s jinými národy. Kulturní autonomie zaručující nám i národní svébytnost, nám dává možnost říci světu hrdě: Hle, to stvořil český národ, český umělec!“<sup>442</sup>

Obavy o existenci národní české filmové tvorby vedly krátce po 15. březnu 1939 k ústupkům v umělecké náročnosti a k názorům, že není čas na neúprosná kritická stanoviska a že přísná estetická měřítká musí nyní ustoupit stranou. Podle tohoto názoru měly národu posloužit i filmy umělecky méně hodnotné, pokud by k němu hovořily vlastním jazykem.<sup>443</sup> Toto stanovisko se sice nestalo po vzniku protektorátu zásadní směrnicí pro český film, ale nejistota jeho osudu způsobovala, že produkce zadávala do ateliéru jen levné a indiferentní filmy, které mohly vzniknout kdekoliv a kdykoliv.

Po Mnichovu se zmnožily dopisy čtenářů, kteří žádali filmy s národní a historicko-vlasteneckou tematikou. V Kinorevue tak bylo možné v tento čas číst: „... hlavně bychom rádi viděli více filmů z naší bohaté historie. Dále chceme vidět ve filmu naši neohroženou a nyní také uraženou armádu. Je třeba veseloher, ale veseloher dobrých.“<sup>444</sup> Shodně zněl i jiný hlas: „Podívejte se na naši slavnou historii a ukažte, co znamenaly Lipany a Bílá Hora. Postavte před nás díla Al. Jiráska s *Husitským králem* v čele. Lid čeká a chce dobré filmy ...“<sup>445</sup> A další se dotazoval: „... proč nejsou zfilmovány knihy dobrých českých spisovatelů jako je Jirásek (v této době obzvláště potřebný) nebo Němcová“.<sup>446</sup> Přišla také přání, aby film propagoval národní kroje<sup>447</sup> a aby byla zfilmována Smetanova *Má vlast*,<sup>448</sup> což, jak bylo řečeno, by bylo nejen propagací národa v cizině, ale i jeho povzbuzením.

Zapojit film do služeb země a jejích vnitřních a vnějších potřeb pokládal Emil František Burian za zcela samozřejmé pro každého slušného Čecha. Říkal ale, že nikdo nemá právo znešvařovat tuto dobrovolnou a správnou službu donucovací metodou.<sup>449</sup> V zamýšlení o úkolech, před kterými stanula česká kinematografie, se pravilo, že „český film musí být hodnotný, aby se mohl udržet. Udrží se jen tehdy, když pro něj bude umělecké opodstatnění.“<sup>450</sup> Názor na realizaci filmů „umělecky méně hodnotných“ nebyl akceptován. To ovšem neznamenalo, že by již taková díla nevznikala. Zabývat se intenzivněji národní problematikou nebylo pro české filmové pracovníky pouhou proklamací. Produkce společnosti AB se v roce

1939 chystala uvést film o Matěji Kopeckém. Za druhé republiky napsal O. Vávra s Karlem Čapkem scénář k opětnému zfilmování Kischovy *Tonky Šibenice*. Vladimír Píkrýl a L. Dobrovanský pomýšleli na film o vynálezci chladicího aparátu bratřích Veverkových. O. Vávra studoval prameny pro film *Noc na Karlštejně*, k jehož realizaci nedošlo, „protože tu Karel IV. vystupoval jako český král a nacisté v něm viděli pouze německého císaře“.<sup>451</sup> M. Frič hodlal podle Puškinovy předlohy natočit *Výstřel se Zdeňkem Štěpánkem* v hlavní roli,<sup>452</sup> zůstalo však také jen u záměru. Pouze *Aktualitě* se dařily krátkometrážní snímky s národní tematikou – např. zfilmovala část *Druhé lidové suity* inscenované E. F. Burianem v D 39.

Filmové studio se s úmyslem zkvalitnit další filmovou tvorbu obrátilo na spisovatele a dramatiky, aby vypracovali stručná filmová libreta. Ke spolupráci vyzvalo autory převážně s demokratickou nebo levicovou orientací, za což bylo tvrdě napadeno Quido E. Kujalem. Jména ho údajně překvapila – byla to podle něj „úplná přehlídka levicového Parnasu“.<sup>453</sup> Na jiném místě psal o „židozdnářské levicové klice intelektuálů“: „není možno, aby ‚propluli‘ řekami údálostí a i nadále řídili naši kulturu“.<sup>454</sup>

Vzdor těmto útokům zůstávali demokraticky nebo i levicově smýšlející kulturní pracovníci, kteří se zabývali filmem a účastnili se jeho tvorby, na svých místech. Odpovědná protektorátní místa, která se zabývala kinematografií, na jejich odchod nepomýšlela a nechtěla se ani propůjčovat k štvancím proti nim. Naopak se dále počítalo s jejich podílem na filmové práci. Výrazným dokladem tohoto postupu bylo mj. povolání V. Vančury do Lektorského sboru, kterému předsedal K. Smrž. Rovněž filmové produkce nepřerušily spolupráci s lidmi tohoto politického profilu, ke kterým patřil např. I. Olbracht či Vítězslav Nezval. M. Havel z Lucernafilmu a Karel Feix z Nationalfilmu uzavřeli smlouvy s českými spisovateli, novináři, filmaři a jinými kulturními pracovníky, aby jim tak zajistili pevný pracovní poměr a kryli je před pracovním úřadem.<sup>455</sup> Po 15. březnu 1939 si čeští filmoví pracovníci kladli etické otázky po smyslu své další práce – jak by měli nadále postupovat, zda by se dokonce neměli odmlčet, či zda mají za ztížených podmínek setrvat na svých místech a nevyklizovat je před nacisty. Takové úvahy se vyskytly i mezi divadelními herci a o hranicích a mezích únosnosti práce v podmínkách totalitního okupačního režimu uvažovali obdobně spisovatelé a básníci. Ve filmu, jak vzpomínal J. Havelka, jeden z účastníků tohoto rozhodování, byla „zvolena alternativa druhá“. Český film „měl sloužit národu, který – aby mohl žít – pokračoval převážnou většinou ve svém všedním životě a práci, neboť nebylo možno celému národu odejít do emigrace nebo se ztratit v podzemí. A ona většina usilovala vlastní silou a všemi dosažitelnými prostředky o sebezáchovu, bránila se v těžkém a nerovném boji všemi použitelnými způsoby, z nichž lest a využití slabosti a neschopnosti nepřítelovy nebyly nejsnazšími.“<sup>456</sup> Ti, kteří usilovali o zachování českého filmu a nic neslevovali z jeho úrovně, nebyli osamoceni. Zprvu, v období kdy vládu předsedal Alois Eliáš, se mohli spolehnout i na záštitu a podporu ze strany protektorátní vlády. Ale i později, kdy převzal řízení kultury Emanuel Moravec, zůstávali v protektorátním aparátě lidé, kteří nechtěli nechat klesnout českou kulturu až na dno. Tak až na jedince nemohli nacisté počítat s tím, že by jim z české strany někdo vyšel vstříc a s přesvědčením a iniciativně plnil jejich záměry.

## Změny

Území protektorátu přitahovalo německou kinematografii ze dvou důvodů. Jednak zde mohla uplatnit výsledky své produkce, jednak ji zajímaly české filmové ateliéry, o které by byla zmnožena kapacita německé výroby. Barrandovské ateliéry AB, které byly uvedeny do provozu v únoru 1933, se vyznačovaly na svou dobu skvělou úrovní staveb a osvětlovací techniky i schopným a výkonným personálem. Kromě toho bylo možno v bezprostředním sousedství ateliérů AB uskutečňovat nejrůznější exteriérová natáčení, aniž by je narušoval nevhodný horizont. Soudobá kritika nebyla však spokojena s úrovní zvuku v ateliérech AB, ve kterých „nelze dosíci ani tak nejpřimitivnějších triků, jež znají v Polsku, ba i v SSSR“.<sup>65</sup>

Kapacita ateliérů byla propočtena na osmdesát filmů ročně, tohoto počtu však nemohla vlastní československá produkce dosáhnout. Proto vedení ateliérů AB po jejich dostavění usilovalo o spolupráci se zahraničními filmovými společnostmi, aby tak ateliéry i mezinárodně propagovalo.

Kromě Barrandova byla v Praze dvě další menší a ne tak bohatě vybavená studia: v Radlicích a FAB v Hostivaři. Podle některých údajů byly tyto tři pražské ateliéry dokonce schopny vyrobit ve válečných letech 120 filmů ročně,<sup>66</sup> čímž by mohly pokrýt celou německou výrobu. Kapacita pražských filmových výroben nebyla však využita. V roce 1936 postavil Jan Baťa ateliéry ve Zlíně, kde se natáčely zvláště reklamní, krátké a středometrážní filmy. Později zde vznikaly i první loutkové filmy. Zlínské studio BAPOZ – Bafovy pomocné závody – nedostačovalo ale svou kapacitou na výrobu celovečerních hraných filmů.

Význam pražských filmových ateliérů pro říšskou produkci vzrůstal, když německé území počaly ohrožovat nálety spojeneckého letectva, a zejména po založení společnosti Pragfilm v listopadu 1941, kdy německá filmová výroba začala převažovat nad českou. V roce 1943 se ze sedmdesáti čtyř německých celovečerních filmů dvacet čtyři natáčelo v Praze (některé ovšem jen zčásti), přibližně tedy třetina produkce. Podle poválečných údajů bylo v letech 1939 – 1945 v protektorátu zhotoveno celkem osmdesát německých filmů.<sup>67</sup>

Veškeré filmové dění českého, německého a zahraničního původu náleželo v protektorátu do kompetence kulturně politického oddělení ÚŘP. Říšské ministerstvo propagandy samo nemohlo do českých kulturních záležitostí zasahovat. Bylo tomu tak i v politické oblasti, neboť ve věcech českých zemí rozhodoval výhradně říšský protektor, který podléhal pouze Adolfu Hitlerovi. Opatření, které hodlal J. Goebbels v protektorátu uskutečnit, musel tedy projednat s ÚŘP (jeho pokyny docházely do Prahy, aby pracovníci ÚŘP byli jednak informováni, jednak aby podle nich mohli učinit případná rozhodnutí). Nebylo rovněž přípustné, aby říšské orgány samy vstupovaly v jednání s českou kinematografií a protektorátními úřady a ovlivňovaly je. Zásady platné pro kulturní a filmovou politiku na vlastním říšském území se nepřenesly mechanicky na protektorátní půdu, ale ÚŘP je aplikoval na politické, národnostní a germanizační problémy českých zemí. Proto vznikly určité rozdíly mezi kinematografií Třetí říše a kinematografií protektorátní.

Nacisté rázem nelikvidovali stávající složky a struktury české kinematografie ustavené za první republiky. Korespondovalo to konečně s jejich postupem na jiných úsecích kultury a v oblasti politické správy českých zemí. Ostatně po určitých úpravách bylo možno tyto struktury přizpůsobit nacistickým cílům a nevyžadovalo to ani mimořádných opatření, neboť celá oblast filmu byla všemi svými články, počínaje výrobou a konče jeho uvedením do programu, organizačně úzce propojena. Nacisté si ale také nemohli dovolit rozbití české kinematografie, neboť si byli vědomi, že nejsou s to ji okamžitě nahradit. Ihned si ovšem nad filmem zajišťovali dozor, neboť česká kinematografie neskýtala záruky, že by se poslušně podřizovala nacistickým příkazům. Vedle vnějšího dohledu nad českým filmem pak nacisté později zasahovali i do jeho vnitřní struktury.

V úřadu protektora byla v krátké době vybudována filmová skupina, po čase přeměněná na referát filmu, který byl od podzimu 1940 začleněn do skupiny propagandy v ÚŘP.<sup>68</sup> Příslušela mu kontrola a řízení filmových ateliérů, půjčoven filmů, kin a technických zařízení s cílem omezit dohled českých protektorátních úřadů. Film se stal prvním místem, kde byla plánovitě rozrušována příslibená kulturní autonomie. Referátu filmu byl dále svěřen filmový průmysl a německá filmová produkce na protektorátním území. Jeho součástí byla Filmtreuhandstelle, která odpovídala za arizaci kin, spravovala filmové licence a získávala filmové důvěrníky.<sup>69</sup> Tato instituce převzala ústřední vedení kin a její úředníci přidělení k oberlandratům dohlíželi na půjčování filmů a sledovali filmový repertoár kin.<sup>70</sup> V rámci filmového referátu působila spojovací služebna (Verbindungstelle) s SD, která přezkušovala české filmové pracovníky na základě podkladů připravených Českou filmovou unií.<sup>71</sup> V červnu 1939 bylo sděleno, že scénáře nových českých filmů budou procházet kontrolou spojovacího úředníka mezi Filmovým poradním sborem a kulturním oddělením ÚŘP.<sup>72</sup>

Na podzim, v září 1939, byla v ÚŘP ustavena Filmová zkušebna (Filmprüfstelle), která byla po roce reorganizována. Tvořil ji předseda, jeho zástupce a tři němečtí a tři čeští členové.<sup>73</sup> Složení zkušebny bylo zprvu nahodilé a většinou v ní zasedali Němci. Až po vydání jejího statutu přišli do tohoto orgánu také čeští zástupci.<sup>74</sup> Filmová zkušebna se lišila celým svým pojetím a zaměřením od dosavadní běžné cenzurní praxe. Neomezovala se jen na vyřazování obrovského množství filmů domácí a zahraniční produkce, ale též zabráňovala filmové kritice, aby vyslovovala svůj názor o dílech, která byla povolena. Jejich úkol nekončil tedy zákazem filmu, škrty závadných pasáží a vystřihováním nevyhovujících scén v povolených filmech, ale zkušebna také dohlížela na způsob jejich uvádění, aby nebyla na úkor nacistické produkce popularizována jiná tvorba.<sup>75</sup> Protestů protektorátní vlády vůči uvedeným opatřením a naprosto bezbřehé praxi přitom nacisté nedbali.<sup>76</sup>

Český film byl první kulturní sférou, která vzápětí po 15. březnu 1939 poznala důsledky norimberských zákonů, jež se vztahovaly také na protektorát. Kvůli těmto zákonům hrozila nejmodernějším ateliérům AB na Barrandově arizace, a proto byl z české strany učiněn pokus předejít tomu, aby se dostaly do německých rukou.<sup>77</sup> Již 15. března ze správní rady barrandovských ateliérů dobrovolně odešli ředitelé Osvald Kosek a Levoslav Reichl a malá noticka v Kinorevue později sdělovala (12. dubna 1939), že ateliéry byly „poárijštěny“ a že v jejich

čele stanuli dva ředitelé – Ladislav Hamr a Zdeněk Reimann. Tato opatření ovšem nacistům nevyhovovala, a tak třebaže se v jejich původním rozhodnutí hovořilo o tom, že režim nuceně správy, dosazení treuhändera, se vztahoval na všechny akciové a jiné obchodní společnosti, v jejichž správách byli ke dni 16. března 1939 židovští funkcionáři, bylo v případě barrandovských ateliérů datum posunuto o jeden den zpět. Proto se mluví o tomto nařízení říšského protektora jako o Lex Barrandov.<sup>70</sup> Legální podklad k arizaci českých filmových ateliérů pak byl dán nařízením říšského protektora o arizaci z 21. června 1939. V létě 1939 bylo také všem firmám ve filmovém oboru uloženo, aby do 15. srpna propustily neárijské zaměstnance<sup>71</sup> a všichni, kteří se podíleli na filmové práci, měli do 30. září předložit osvědčení o árijském původu. Z příkazu říšského protektora byl zřízen Árijský rejstřík filmového oboru v Čechách a na Moravě, který vydával příslušná osvědčení, jež byla podmínkou pro další činnost ve filmovém oboru.<sup>72</sup> Židovským podnikatelům pak byla jakákoliv hospodářská činnost v kinematografii zakázána protektorovým výnosem z března 1940 (výroba filmů, vlastnictví ateliérů, kopírovacích ústavů, půjčoven, kin atd.).<sup>73</sup>

Z filmových tvůrčích pracovníků byli z rasových a politických důvodů donuceni emigrovat – počínaje už druhou republikou – herci Hugo Haas, Jiří Voskovec a Jan Werich, hudební skladatel Jaroslav Ježek, režiséři Karel Lamač a Jiří Weiss, kameraman Otto Heller a tvůrce loutkových a kreslených filmů Karel Dodal. Odešli i spolupracovníci filmu František Langer, Egon Erwin Kisch a Alexander Hackenschmied. Pro neárijský původ nebylo ve filmu místo ani pro Karla Poláčka a režiséra Waltera Schorsche (Valtra Šorše), do koncentračního tábora byl uvržen E. F. Burian, později byl perzekvován Vladimír Šmeral a další. Popravení a umučeni byli V. Vančura, Karel Hašler a Anna Letenská.

Do ateliérů AB byl nejdříve dosazen německý důvěrník Karl Schulz, produkční šéf Bavariafilmu v Mnichově. Jeho úkolem bylo, aby na základě zákona o židovském majetku reorganizoval celý provoz podniku. Usiloval rovněž o získání dvou dalších pražských ateliérů v Hostivaři a v Radlicích, aby je s Barrandovem spojil v jeden celek. Zájem německých filmových pracovníků o pražské filmové výroby dosvědčovala už v létě 1939 návštěva německého herce a režiséra Willi Forsta v Praze a na Barrandově, který se zajímal o pražské exteriéry, a Gustava Fröhlicha, který si prohlédl technické vybavení barrandovských ateliérů. Z příkazu říšského protektora rozhodl treuhänder bez součinnosti valné hromady akcionářů filmových továren AB zvýšit původní kapitál 1,5 milionu korun, který nedosahoval ani dvaceti hodnoty podniku, na 4,5 milionu korun, s vyloučením přednostního práva dosavadních akcionářů. Noví vlastníci se stali dvoutřetinovými majiteli podniku, jehož cena byla odhadována na 30 milionů korun.<sup>74</sup> Tím nacisté dosáhli absolutního vlivu na využívání ateliérových prostorů s úmyslem vytvořit monopolní výrobní firmu, která by byla pod jejich kontrolou.<sup>75</sup>

Ovládnutí ateliérů AB nacistickým kapitálem bylo součástí širších nacistických kulturně-politických záměrů, které jednak podporovaly konečné germanizační cíle, jednak měly vytvořit z Prahy místo pro šíření nacistického kulturního a politického vlivu v jihovýchodní Evropě. Tomu měla sloužit nová reprezentativní scéna Německého divadla v Praze

a vybudování velkého reprezentativního kina pro pražské Němce. Souběžně byli do velkých českých kin dosazováni německí komisaři.<sup>76</sup>

Správní rada ateliérů AB s německou většinou převzala v červenci 1940 do své správy „pro zajištění plynulého chodu“ hostivařské ateliéry FAB (Filmové ateliéry Bafa).<sup>77</sup> V únoru 1942 se nacisté zmocnili ateliérů ve Zlíně, které připadly berlínské společnosti Descheg-Böhmisch-Mährische Schmalfilmgesellschaft a na jaře 1942 byl k Barrandovu připojen třetí pražský ateliér v Radlicích. Český film tak byl zbaven své vlastní výroby a dostal se do závislosti na nacistickém vedení pražských ateliérů. Od té doby se musel spokojovat s prostory v Radlicích a v Hostivaři, které technicky zaostávaly za Barrandovem.

Začátkem léta 1942 byla z pražských filmových ateliérů vytvořena nová společnost – Pragfilm. Jejím ředitelem byl zprvu K. Schulz, treuhänder barrandovských ateliérů AB, a po něm Josef Hein. Vedoucím produkce Pragfilmu se stal Carl W. Tetting.<sup>78</sup> Na Heydrichův návrh byl v listopadu 1941 do připravované dozorcí rady kromě pracovníků ÚŘP jmenován též ředitel oddělení propagandy z ministerstva propagandy, aby vyrovnával vystávající politické problémy.<sup>79</sup> Pragfilm zahájil výrobu ještě v roce 1942. Ateliéry AB podstatně rozšířil novými přístavbami a vlastnil a kontroloval rovněž filmové laboratoře – Favorit, Grafo, Hera a Foja, které směly napříště přijímat zakázky jen s jeho souhlasem.<sup>80</sup> Nová německá filmová společnost měla i konkrétní politický úkol – zapojovat do výroby německých filmů nejen český technický personál, ale též herce, režiséry, kameramany a další. Kromě toho se v Praze soustřeďovala i produkce jiných německých filmových výroben.

Nacisté si souběžně zajišťovali kontrolu filmové distribuce centralizací půjčoven a získáním kinolicencí, přičemž počítali, že se asi čtvrtina licencí dostane do jejich rukou.<sup>81</sup> Z českých firem pouze Lucerna a National měly výhradní oprávnění k rozšiřování svých filmů.<sup>82</sup> V květnu 1943 byl zřízen Kosmosfilm, který převzal exploataci dosavadních půjčoven. K vydávání kinolicencí byly dosud oprávněny zemské a okresní úřady, do jejich kompetence však zasahoval Filmový referát ÚŘP. Ústními příkazy zabraňoval ministerstvu vnitra (MV) a zemským úřadům vykonávat jejich pravomoc při udělování kinolicencí nebo udělené kinolicence prohlašoval za neplatné a vyhrazoval si právo předběžného souhlasu k jejich udělení. Obdobně postupovaly oberlandraty vůči okresním úřadům.

Státní prezident Emil Hácha se ohrazoval vůči tomuto postupu a žádal Konstantina von Neuratha, aby v oboru kinematografických licencí „byla plně respektována“ pravomoc protektorátní vlády.<sup>83</sup> Na základě těchto opatření a dalších kroků (získání legionářských a sokolských kin a biografů Orla) se dostala více než polovina kinolicencí do německých rukou nebo pod nacistickou správu. Odnímání kinolicencí českým vlastníkům a spolkům bylo motivováno jednak hledisky zisku, jednak politickými zřeteli. Výběr programů v kinech s německým vlastnictvím nebo správou se dal podle požadované nacistické politiky řídit snadněji.

Česká kinematografie podléhala již krátce po 15. březnu 1939 ve svých hlavních článcích kontrole filmové skupiny kulturně politického oddělení ÚŘP. Vliv protektorátních úřadů na český film, který rezortně nadále podléhal ministerstvu průmyslu, obchodu a živností

a cenzurou ministerstvu vnitra, se neustále zmenšoval a na některých místech vůbec mizel. Nacisté však z důvodů, které byly už naznačeny, české filmové podnikání zcela nepotlačili. České kinematografii proto zůstávaly určité možnosti k obhajobě českého filmu.

## Protesty

Česká společnost dávala v době okupace země při nejrůznějších příležitostech najevo své národní smýšlení, nesouhlas a spontánní vzdor vůči nacistické okupační moci. V divadlech a na koncertech projevovalo obecenstvo své pocity dlouhotrvajícím a přímo manifestačním potleskem, podobně jako hromadnou účastí na církevních poutích nebo shromážděních na místech spjatých s národní minulostí. Nejpřesvědčivější důkazy o tom přineslo období od 15. března 1939 do vzniku války. Ale ani po jejím propuknutí tyto projevy neumlkly, třebaže nabývaly zastřenější podoby. Podobně se obecenstvo chovalo i při filmových představeních a nadšeně vítalo české filmy, které se opíraly o národní látku. Diváci zvláště na počátku okupace také bojkotovali německé filmy a nejrůznějšími způsoby rušili a zesměšňovali nacistické filmové týdeníky.

Povzbuzovaly je k tomu proměny politické atmosféry, které takřka rázem pronikly i do kin. Okupační moci nevyhovovaly názvy některých kin, které připomínaly, třeba i jen vzdáleně, první republiku nebo nesly výrazné české pojmenování. Proto nebyly trpěny názvy kin Legie a Sibiř. Z Lidového kina se stala Astra, z Vltavy Kinema, ze Světa Kosmos a z Ráje Palace. Změny názvů biografů neproběhly pouze v Praze, odkud jsme volili uvedené příklady. V létě 1940 byly správy kin upozorněny, že musí okamžitě změnit názvy kin, které by připomínaly československé státoprávní poměry nebo měly vztah k legionářským organizacím.<sup>93</sup>

Počínaje 25. srpnem 1939 byl vstup do kin zakázán židovským občanům a u pokladen a vchodů musel být vyvěšen příslušný dvojjazyčný příkaz.<sup>94</sup> Podle štvavých článků Vlajky lze usuzovat, že zákaz vstupu Židů do kin se zpočátku obcházel a nebyl náležitě respektován. (Autor sám vzpomíná, že jeho židovští spolužáci se v Praze zúčastňovali školních filmových představení i po vydání zákazu.) Před promítáním byl divák nucen, aby si nejprve přečetl výzvy ke klidu a zhlédl diapozitivy s výzvami ke sbírkám pro Německý červený kříž, ke sběru surovin, později protibolševické a jiné propagační plakáty. Následovaly charakteristické dobové reklamy, nabízející v německo-české zvukové verzi prostředky proti zaživačím potížím způsobeným válečnou stravou a reklamy na barvy Duha na přebarování starého textilu. Pak přicházel filmový týdeník – Goebbelsova chloubna a nejdůležitější část filmového představení. Dokázal českého diváka znechutit, mnohdy však působil natolik depresivně, že právě tím u něj teprve dosáhl žádoucího účinku. Relativní oddech, který návštěvník kina očekával od hlavního programu, se tak časově značně krátil.

Do kin záhy vstupovala dvojjazyčnost, která dokonce předstihovala příslušná nařízení říšského protektora. Na Moravě byla dvojjazyčnost zavedena již v březnu 1939. Vztahovala se

nejen na hrané filmy, ale i na diapozitivy, plakáty, programy, reklamy filmů apod. Z české strany se poukazovalo na potíže při zavádění dvojjazyčných titulků jmenovitě u zahraničních filmů, kde by německo-české titulky pokryly značnou část obrazové plochy. Byl proto předložen návrh obsahující seznam míst, kde by byl film promítán v české a kde v německé verzi. Nacisté kompromis odmítli, 24. srpna 1939 rozhodli opatřovat české filmy německými titulky a vyhlásili, že i ostatní nápisy v kinech musí být dvojjazyčné.<sup>95</sup> Obecně vstoupil tento příkaz v platnost 6. března 1940.<sup>96</sup>

Německé titulky po jazykové stránce schvaloval ÚŘP a bylo nutné je umístit buď nad český text nebo vlevo od něho. Kvůli jazykovým nařízením, která přikazovala citovat názvy německých měst a míst pouze německy, i když existoval vžitý český výraz, docházelo později ke zkomoleninám jako „wienská krev“, „donauské melodie“, „veselá plavba po Rheinu“ apod. Ani v kině nebylo však možné dvojjazyčností a záměrně komoleným překladům českých jmen a názvů do němčiny uniknout. A. Hitler dokonce požadoval, aby se českému divákovi promítaly pouze německé týdeníky a Češi se tak učili německy rychleji než v obligátní hodině němčiny ve škole. K realizaci jeho záměru však nedošlo.

Český návštěvník kina nemohl to všechno přijímat jinak, než jako další projevy národního ponižování a nacistické zpuštění, se kterou se setkával i na jiných úsecích protektorátní každodennosti. Reagoval na to prostředky, které odpovídaly jeho možnostem. Čeští diváci při předvádění nacistických týdeníků a propagandistických filmů pokašlávali, šoupani nohama, záměrně rušili pozdním příchodem, odvažovali se i pískotu a hlasitého zesměšňování nacistické moci. V jednom nacistickém hlášení z počátku května 1939 se hovořilo o demonstračním chování českého obecenstva při promítání týdeníku v kině Valdek v Praze na Vinohradech. Při projevu A. Hitlera v Říšském sněmu muselo být promítání přerušeno, protože návštěvníci provokativně pískali, volali hanba a dupali. Když se pak objevily záběry s polskou armádou, lidé freneticky a ostentativně tleskali. V některých kinech napomáhali ironizování a zesměšňování nacistických týdeníků sami kinooperátoři. Stávalo se, že se týdeník promítal rychle nebo byl obraz rozmazaný. Některé části týdeníků se provozovatelé kin dokonce zdráhali uvádět.<sup>97</sup>

Kina, která byla dosud jen výjimečně místem projevů politického smýšlení a sympatií (autor vzpomíná na odsuzující pískot a smích v pražských okrajových kinech v době italského tažení v Habeši a při záběrech zachycujících řečnického A. Hitlera), nabývala tedy po 15. březnu 1939 nové funkce.<sup>98</sup> Popsané projevy byly blízké dobovým vtípům a anekdotám o hodnostářích Třetí říše a neobjevovaly se jen na jaře 1939, kdy ještě národ neměl zkušenosti s nacistickým terorem. Souhlasný potlesk se naopak v kinech ozýval pokaždé, jakmile se na plátně objevila národní tematika s antiněmeckým podtextem, či se naskytna příležitost k vyjádření sympatií potenciálním odpůrcům hitlerovského Německa. Karl Hermann Frank, pobouřen nepřistojnostmi v kinech, varoval už 20. května 1939 pražského policejního ředitele, že „není ochoten tento stav dále trpět“ a požadoval, aby při každé protiněmecké demonstraci bylo představení přerušeno a kino na osm dní uzavřeno.<sup>99</sup> Přestože český rozhlas a tisk od počátku okupace české diváky před jejich chováním varovaly<sup>100</sup> a upozorňovaly je, co by

okupant mohl vyvodit z jejich počínání,<sup>100</sup> setkáváme se s obdobnými projevy nesouhlasu s národní porobou i později, ovšem už nikoli v tak demonstrativní podobě. Jedním z opatření, jak zabránit rušení nacistických týdeníků, byl zákaz vstupu do hlediště během jejich promítání.

Zesměšňování filmových týdeníků pohoršovalo jmenovitě J. Goebbelse a uráželo jeho ješitnost. Nemohl si odpustit, aby vyslanci protektorátu Františkovi Chvalkovskému při jeho přijetí 12. září 1940 nevytkl: „Při předvádění wochenschau se v pražských kinech – ve tmě – hrdinně šoupá nohama. To jsou ovšem věci, které samy o sobě jsou hloupé – ale mají význam symptomu ... mnohý český film nemůže být v říši přípustěn, třebaže byl sám o sobě velmi dobrý, poněvadž jeho úřadu nelze nebrati zřetele na stanovisko veřejného českého mínění k boji o lepší Evropu ... Na šoupání nohou v kinech byla by snadná odpověď: zavření všech biografů.“<sup>101</sup> Později v dálkopisu Reinhardu Heydrichovi z 1. října 1941 vítal jeho opatření v protektorátu a navrhol mu, aby projevy nespokojenosti českých filmových diváků bylo využito k převedení kin do německých rukou a aby se obdobně postupovalo i s ateliéry.<sup>102</sup>

Na druhé straně neměli nacisté před začátkem války, ale ani později zájem, aby podobným způsobem upozorňovali světovou veřejnost na nepřátelské smýšlení českého obyvatelstva, které vzali pod svou „ochranu“. Přesto byl 21. prosince 1939 přijat Frankův návrh na dočasné uzavření těch kin, v nichž došlo k protiněmeckým výtržnostem.<sup>103</sup> Nacisté však toto řešení nepokládali za optimální, neboť si byli vědomi jeho důsledků pro svou propagandu. Navrhovali proto, aby byli ti vedoucí kin, kteří po podobných výtržnostech pozbyli důvěry, nahrazeni německými nebo k Němcům přátelskými treuhändry. V dubnu 1940 ale Úřad říšského protektora od tohoto návrhu upustil, neboť by prý tato opatření pouze posílila opoziční smýšlení českého obyvatelstva.<sup>104</sup>

Složky ŠD a gestapa viděly v postoji českých diváků k německým týdeníkům výsledek plánovaného a systematického bojkotu německé filmové produkce, který organizovala česká inteligence.<sup>105</sup> Podle našeho mínění zde ale převažovala živelnost, shodně s jinými oblastmi české kultury, kde mnohdy nebylo třeba jakéhokoliv podnětu. Nacisté ovšem nemohli připustit, aby byl český divák „ochuzen“ o jejich týdeníky a jiné propagandistické filmy. V létě 1941 proto ČMFÚ rozhodlo o pořadí, v jakém se jednotlivé filmové programy mají promítat: kulturní film, týdeník, celovečerní film a veškeré další promítání mělo být zařazeno na začátek představení.<sup>106</sup> Současně také došlo ke snížení počtu uváděných týdeníků z jedenácti v roce 1938 na tři v roce 1941 (viz Tabulka č. 5: Počet filmových týdeníků a jejich celková metráž v letech 1938 – 1941). Z ryze propagačních hledisek existovala česká verze týdeníku Ufa a některé politicky zvláště ceněné filmy jako např. *Křest ohněm*<sup>107</sup>, byly přetlumočeny do češtiny.

Rušení filmových týdeníků sice postupně pomínulo, český divák si ale nadále myslel své, byť teď už mlčel. Příčin, které vedly ke změně jeho chování, bylo nesporně víc. Možná, že si uvědomil, že výsměch sám o sobě nestačí, že se i přežil a že je třeba činit. Není vyloučeno, že s narůstajícími roky okupace a války jej více zaměstnávaly jeho osobní starosti a nechal se

zatlačit do pasivity. Především ale rozhodovala celková atmosféra, kterou nacisté rozprostřeli nad českými zeměmi zvláště po atentátu na R. Heydricha, v době masových perzekucí. Většinu české společnosti dokázali umlčet a zastrašit. Zmíněné formy odmítání nacistické propagandy, s nimiž souvisel zpočátku také bojkot německé produkce (zvláště před začátkem druhé světové války a pokud byl ještě promítán americký film), a na druhé straně nadšené a přímo manifestační přijímání produkce české vedly nacistickou moc kromě jiných důvodů (na prvním místě obchodních) k rozsáhlé redukci dosud povolených českých a zahraničních filmů, s kterými disponovaly české filmové půjčovny. Ostatně nebylo přece možné, aby se českému divákovi dostávalo širší filmové nabídky než německému...

### Cenzura a další opatření omezující český film

Po rozbití Československa nebylo možné uvádět filmy, které by se dostaly do rozporu s ustavením protektorátu a vůbec se systémem, který vytvořila Třetí říše. Rozhodnutí o vyřazení filmu bylo určeno politickými cíli a rasovými, nacionálními a germanizačními hledisky německé okupační moci, ke kterým se přidávaly mezinárodně politické a vojenské aspekty. Okruh zakázaného nebyl proto nikdy uzavřen. Žel, se „známkováním“ kulturních děl začala krajní česká pravice už za druhé republiky. Neštítla se antisemitských výpadů a pomluv svých demokraticky, levicově a socialisticky smýšlejících kolegů. Odtud vycházely politicky motivované požadavky na očistu písemnictví, revizi knihoven a školních učebnic. Také ve filmu se očekávaly přísnější a rozsáhlejší zákroky cenzury. Nakonec nedošlo sice k nějakému pogromistickému tažení, alespoň však mělo být vymýceno vše, co „hovělo špatnému vkusu publika“. Tato formulace, která vycházela z estetických zásad a mířila na novou českou tvorbu, skrývala ovšem i vědomí, že „represivní prostředky zde nevykonají mnoho dobrého, nebudeli postarano o to, aby se závadné filmy nesměly vůbec vyráběti a aby na podobné filmy nebyly poskytovány dokonce státní příspěvky“.<sup>108</sup>

Nacistům samozřejmě nešlo o prověrku filmů z hlediska jejich umělecké a estetické hodnoty. Od začátku též nechtěli ponechat cenzuru v protektorátních rukou, třebaže první zakázané filmy za březen a duben 1939 byly zveřejněny ve Věstníku ministerstva vnitra. Jednalo se asi o sto filmů, které bylo příkazáno okamžitě stáhnout z oběhu, československých i zahraničních, včetně některých německých. To by nasvědčovalo tomu, že české úřady tak reagovaly na příkaz ke stažení závadných filmů, respektive, že jim byly příkazy dány na vědomí. Už v době vojenské okupace totiž přebíralo na některých místech filmovou cenzuru gestapo<sup>109</sup> a tato praxe byla zesílena po zřízení civilní správy. Od léta 1939 pak přinášel Filmový kurýr rozhodnutí zmocněnce pro filmové záležitosti v Čechách a na Moravě při ÚŘP o zákazu promítání určitých filmů. Patřily k nim mezi prvními např.: *Jízdní hlídka*, *C. a k. polní maršálek* (K. Lamač, 1930), *Třetí rota*, *Jánošík*, *Hej rup!* (M. Frič, 1934), *Moderní doba* (Modern Times; Charles Chaplin, 1934 – 1935), *Na obzoru plachta bílá*, *Křižník Potěmkin*,

dokumenty o T. G. M., o československé armádě i celé filmové týdeníky *Aktuality*. Tyto první zásahy signalizovaly zásadní změnu v dosavadní cenzurní praxi, uvědomíme-li si, že v roce 1937 bylo zakázáno pouhých čtrnáct a v roce 1938 dvacet čtyři filmů.<sup>110</sup>

Souběžně docházelo k úpravám filmů, které byly sice povoleny, ale ve kterých nacházela cenzura jako závadné některé scény, dialogy a titulky. Stejně jako v divadelních libretech docházelo ke škrtům i v zábavných filmech, třebaže neměly nic společného se změnami, které nastolil 15. březen 1939 – vznikalo však podezření, že by některé mohly vyznít jako posměch, jinotaj nebo dokonce jako protinacistická provokace. Zpočátku byla některá rozhodnutí zveřejňována – např. ve Filmovém kurýru z 21. dubna 1939 škrtly v americkém filmu *Anděl s minulostí* (Shopworn Angel; Henry C. Potter, 1938) a v českém filmu *Škola základ života* (M. Frič, 1938)<sup>111</sup> – vzápětí ale bylo od této praxe upuštěno. Místa, která nařídila cenzura vyjmout, musela být vystřižena v pozitivě i v negativě. Povolovací lístky byly pak vydány až po odevzdání nařízených výstřižků Filmové zkušebně, která je přezkoumala.<sup>112</sup>

Cenzura pochopitelně neponechala stranou filmové týdeníky. Nesměly se v nich objevit záběry zachycující Edvarda Beneše, Milana Hodžu, Kamila Kroftu a nebyly přípustné snímky o československé armádě, o oslavách 1. máje v Praze, záběry německých uprchlíků, bojů ve Španělsku, ale ani záběry anglických královských manželů, přehlídek britského válečného loďstva, snímky ze Sovětského svazu, z čínsko-japonského bojiště a další s obdobnou tematikou.<sup>113</sup> Tedy nic, co by nějakým způsobem mohlo posílit český vzor proti nacistické porobě, nebo co by mohlo českou společnost nežádoucím způsobem informovat. Před svět, se kterým byl český filmový divák ve styku, padla závora zakázaného. Nejednalo se o nic jiného, než o to, co nacisté uskutečňovali v tisku, rozhlase i písemnictví. Existoval jen jediný rozdíl. Vyřazování nežádoucích filmů a jejich cenzurní „úpravy“ měly před zásahy v ostatních oblastech kultury předstih.

Čeští kulturní pracovníci, kteří si byli vědomi, že určitým nacistickým zákrokům nelze zabránit, se alespoň snažili otupit jejich ostrost. V létě 1939 vyslovil Filmový poradní sbor globální stanovisko k „závadným“ filmům. Rozhodl se nepřipustit díla, v nichž hlavní role příslušely židovským herečům a nebral rovněž na vědomí výrobní plány filmů, na kterých se jakýmkoliv způsobem Židé podíleli. Totéž platilo pro filmy, jejichž výroby se účastnili členové zednářských lóží. Usnesení se však nevztahovalo na filmy, jejichž program byl již vzat na vědomí, i když se později účast svobodného zednáře zjistila. Nevíme, zda tato rozhodnutí vedla k nějakým pozitivním výsledkům a zda na ně byl vůbec brán ohled. Podle našeho soudu nešlo o iniciativu k antisemitské a protizednářské kampani, ale o nesmělý pokus zachránit alespoň něco z tvorby a práce těch, kteří měli být vyobečováni z české společnosti. Vždyť ve Filmovém poradním sboru zasedal i V. Vančura, který by se jinak k takovým akcím nepropůjčil a vyvodil by z nich bezesporu osobní závěry. Jak jsme již uvedli, nacistické praxi na poli cenzury se dokázala zpočátku opířit i protektorátní vláda, která vícekrát intervenovala v této záležitosti u říšského protektora. Podle protektorátních dokumentů přislíbil říšský protektor sice návrat cenzury do českých rukou, ale na stavu se nic nezměnilo.<sup>114</sup>

Nařízením říšského protektora z listopadu 1940 byl vydán statut Filmové zkušebny v Čechách a na Moravě (Filmprüfstelle in Böhmen und Mähren), později přejmenované na Úřad pro schvalování filmů. Tím byly zrušeny dosavadní předpisy o cenzuře. Úřad stanovil, kromě rozhodnutí zda se film schvaluje k veřejnému promítání, i zda je či není přístupný mladistvým do šestnácti let. A dále určoval, jaké se uděluje filmu označení (predikát), což mělo vliv na snížení dávek za předvádění filmu.<sup>115</sup> Předseda Filmové zkušebny byl jmenován říšským protektorem, bez jakéhokoliv vyjádření protektorátní vlády. Ve sboru předsedících byli tři němečtí členové z kulturně politického oddělení ÚŘP, bezpečnostní policie a SD v Čechách a na Moravě, zástupce zmocněnce branné moci u říšského protektora a tři čeští členové z ministerstva vnitra, ministerstva průmyslu, obchodu a živností a ministerstva školství a národní osvěty. Od roku 1942, kdy byl film přiřazen pod ministerstvo lidové osvěty a byl vyňat z kompetence ministerstva obchodu, nahradil zástupce ministerstva obchodu zaměstnanec Moravcova úřadu. Také čeští členové byli jmenováni protektorem a české protektorátní úřady neměly na schvalování filmů žádný přímý vliv a nepříslušela jim zde žádná pravomoc.

Úřad pro schvalování filmů přezkoumával všechny filmy včetně reklamních snímků, které byly určeny pro předvádění v protektorátu, ať již zde byly vyrobeny nebo dovezeny. Došel-li předseda po slyšení předsedících k závěru, že je dán důvod k zamítnutí, filmy nemusely být ani promítány. O všech schválených filmech byl veden rejstřík, do kterého se zanášely případné změny.<sup>116</sup> Seznamy schválených i zakázaných filmů – nových i starších – byly zveřejňovány v ročencích *Filmového hospodářství*, které vydával Jiří Havelka. Filmová zkušebna kontrolovala rovněž export a import filmů. Dovozece musel předložit filmovou kopii a byla-li schválena, žádal Filmový poradní sbor o dovozní povolení. Zde poprvé rozhodovala česká protektorátní instituce. Obdržel-li dovozece povolení monopolu, předložil je opět Filmové zkušebně, která vydala příslušné cenzurní lístky. Toto řízení se vztahovalo i na filmy, které povolila Filmová zkušebna v Berlíně; v protektorátu směly být uvedeny teprve po souhlasu zkušebny v Praze, neboť ne všechny filmy byly shledány vhodnými k tomu, aby je zhlédlo české publikum. Filmové zkušebně se předkládaly také filmy, které byly určeny k výhradní exploataci v cizině. Filmová zkušebna si rovněž přisvojila právo předběžné kontroly výroby nových českých filmů, které musela předem schválit. Na český film se tak jako na první z kulturních oblastí vztahovaly totalitní zásady kontroly a řízení, a to ve všech jeho částech.

Zákazům nacistické cenzury padlo v protektorátu v průběhu války a zejména v prvních dvou letech okupace za obětí nebývalé množství filmů celovečerních, krátkometrážních a dokumentárních tuzemské i zahraniční výroby. Od roku 1939 do roku 1944 bylo vyřazeno celkem 980 starších hraných filmů a 76 nových (viz Tabulka č. 6: Cenzurou nepovolené hrané filmy v letech 1939 – 1944). Jen v časovém úseku 1939 – 1941 to bylo celkem 1 709 hraných i jiných filmů. Na plátnech kin se nesměly objevit snímky, které by připomínaly československou státní myšlenku, nemluvě již o tematice revoluční a socialistické. Od roku 1939 se ocitla na indexu sovětská filmová produkce. Automaticky byly zamítány bez přihlídnutí k obsahu všechny filmy, na kterých se podíleli Židé. U přihlášek předkládaných filmové cenzuře musel být uveden přesný seznam všech osob účinkujících ve filmu, a to s vlastním

jménem a rolí, kterou herec zastával. Zákazy se týkaly nejen tematiky, ale i nežádoucích osob. Nacisté se touto cestou zbavovali také zahraniční konkurence.

V roce 1939 nemohly být promítány některé americké filmy, např. *Ponorky hrozí* (Submarine Patrol; John Ford, 1938), *Ben Hur* (Fred Niblo, 1926) a další. V roce 1940 se dostala na index *Loď komediantů* (Show Boat; James Whale, 1936) a ocitly se na něm i dobrodružné a kriminální filmy s oblíbeným Místrem Motto, Charlie Chanem a Tarzanem. Mizely i kreslené filmy a grotesky s námořníkem Pepkem, kocourem Felixem apod. Ze sovětských filmů byly zakázány, kromě již jmenovaných, i *Beethovenův koncert* (Koncert Betchovena; V. Šmidt-gof, M. Gavronskij, 1937), *Děti kapitána Granta* (Deti kapitana Granta; Vladimír P. Vajňstok, 1936). Z francouzských nesměly být uváděny mj. *Marseillaisa* (La Marseillaise; Jean Renoir, 1937) a z anglických *Miláček slonů* (The Elephant Boy; Robert Flaherty, Zoltán Korda, 1936). Po zahájení války bylo okamžitě zastaveno promítání všech anglických a francouzských snímků. Z filmových týdenků musely být odstraněny záběry, které pocházely z Polska, Francie a Anglie. Zákazy se týkaly i německých filmů, jestliže čerpaly námět z prostředí nepřátelských států nebo ve kterých účinkovali herci ze zemí, s nimiž byla Třetí říše ve válečném stavu.<sup>127</sup> K 1. dubnu 1939 bylo vyřazeno okolo 400 filmů a byly staženy české filmy s židovskými herci.<sup>128</sup>

Po francouzském a anglickém filmu byl na řadě film americký, který se v Československu těšil značné popularitě a zaujímal ve světě první místo. Americká filmová výroba zapojovala do své práce i významné evropské herce a režiséry a její vrcholná díla se stala měřítkem umělecké i technické úrovně světové kinematografie. Nacistům šlo nejen o vytlačení této konkurence, ale i o potlačení širokého ideového vlivu amerického filmu na diváky v Německu i mimo něj. U filmů, které pocházely ze zemí, se kterými se ocitla Třetí říše ve válečném stavu, postačoval administrativní zákaz. U amerického filmu, dokud byly USA neutrální, to bylo složitější. Nacisté proto zorganizovali kampaň, ve které se samo německé obyvatelstvo mělo domáhat vyřazení amerických filmů. Ostrý kurz vůči nim byl nastoupen na počátku roku 1940. V únoru 1940 rozhodlo ministerstvo propagandy s konečnou platností stáhnout americké filmy z německých kin.<sup>129</sup> Goebbelsovým přáním bylo vůbec vyhostit americký film z Evropy, aby po válce mohli filmový trh ovládnout Němci.<sup>130</sup> Na tomto rozhodnutí, které mělo své ideové a obchodní zdůvodnění, se podílelo i Goebbelsovo velikášství – mj. pomyslel na vybudování velkých ateliérů na Krymu a byl připraven zapojit do německé filmové výroby také vynikající herce neněmeckého původu.

Americké filmy se v říši ještě promítaly, ale nacistické bojůvky organizovaly při jejich produkcích výtržnosti, aby se tak potvrdil údajně negativní vztah německého obyvatelstva k zařazování amerických snímků do programů, k němuž byly filmové půjčovny smluvně zavázány.<sup>131</sup> Německé obyvatelstvo prý též žaslo, že tiskové reklamy hodnotí americké filmy pozitivně. Dotazovalo se prý, proč jsou uváděny, když americká neutralita není Němcům přátelská.<sup>132</sup> Jiným důvodem k zavržení americké produkce byla jejich prý nízká umělecká úroveň, která se nemohla rovnat kvalitě německých filmů, a také to, že v nich vystupovali i francouzští herci. Na druhé straně jedna ze zpráv SD připomínala, že v předměstských

kiněch velkých měst navštěvovala americké filmy ve velkém počtu německá mládež. Údajně obecně odmítání amerických filmů tedy nebylo pravidlem a skutečným důvodem jejich vylučování bylo i případné nežádoucí působení na německou společnost. Tiskové pokyny ministerstva propagandy z 21. června 1941 přikazovaly zastavit veškeré diskuse o americkém filmu, neboť německé obyvatelstvo zajímají pouze filmy německé.<sup>133</sup>

Dalším důvodem k vyřazení amerických filmů bylo podle Fritze Hipplera, vedoucího filmového odboru v ministerstvu propagandy, že USA bojkotovaly německé filmy již od roku 1933, zatímco v Německu se americké filmy promítaly stále. Podle jeho slov se americká výroba zabývala natáčením štvavých protiněmeckých filmů a tendenčních týdenků. Proto byly všechny americké filmy zaměřené protiněmecky zakázány jak na území Velkoněmecké říše, tak i ve všech oblastech pod německým vlivem. Konečnou záminku k definitivnímu zákazu americké produkce dal vstup Spojených států do války a vyhlášení válečného stavu mezi USA a Německem.<sup>134</sup>

V Československu a zpočátku ještě i v protektorátu byly americké filmy uváděny hojněji než na říšském území. V ČSR bylo v letech 1937 – 1938 uvedeno na 300 filmových premiér, z nichž prvenství náleželo právě americké produkci. Německo v téže době uvádělo ročně na 150 filmových premiér, ze kterých zahraniční filmy tvořily zhruba třetinu.<sup>135</sup> Ale třebaže byl americký film i v protektorátu zastoupen více než na starém německém území, nacisté zde proti němu žádné tažení nerozvinuli. Dovoz zahraničních filmů byl však už v roce 1939 snižen o 42 %, což u americké výroby činilo 55 filmů. Německý a anglický film zůstával na stejné výši jako v předchozím roce. V Kinorevue byl pokles hodnocen jako „velmi vážné procento, uvážíme-li význam, který měl tento film pro české publikum“. Čekal se proto pokles počtu pražských premiér.<sup>136</sup> Na české straně se ozval jediný hlas, který vítal omezení amerického filmu – jakýsi Petr Kazna, který do Kinorevue zaslal dopis s názvem Ústup ze slávy amerického filmu, ve kterém ocenil německý film.<sup>137</sup> Jeho názory nebyly však obecně sdíleny. Čtenář podepsaný šifrou –paw–, který reagoval přímo na Kaznovo mínění o americkém filmu, nesoudil, že by měl americký film důvod, „proč by někomu ustoupil ze své slávy ... Byli-li jsme americkým filmem očkováni, bylo to jen v náš prospěch ... Mně americký film nevznese ani chiméry, ani povahový chaos.“<sup>138</sup> Na názory českých diváků a filmových pracovníků nebyli ovšem nacisté zvědaví a nedbali jich – počínaje rokem 1942 se americký film již v českých kiněch neobjevil.

Cenzura také výrazně zasáhla českou filmovou produkci. Celkem bylo v letech 1939 – 1944 zakázáno 113 českých hraných filmů, převážně předválečné výroby. Z toho jen v letech 1939 až 1940 bylo vyřazeno 93 filmů. V období 1931 – 1938 bylo vyrobeno 283 českých hraných filmů – cenzura tudíž zakázala přibližně třetinu produkce těchto let. Neznáme žel konkrétní důvody, proč byl ten či onen film zamítnut (někdy to snad naznačuje název, herecké obsazení či jméno režiséra), které by nám umožnily seznámit se důkladněji s dobovou cenzurní praxí. Dá se ale předpokládat, že šife zakázů byla proměnlivá. Cenzura sledovala rovněž krátké a dokumentární filmy, ke kterým přistupovala stejně jako k filmům hraným. Pozornost věnovala především snímkům s vojenskou tematikou a filmům vlastivědným a politickým z doby

první republiky.<sup>129</sup> Všimla si ovšem i snímků, které vznikly po 15. březnu 1939 a byly nacisty schváleny. Z dokumentů natočených během okupace pak byl stažen např. *Karlštejn* (Adolf Lehner, 1940) a *Prahou po západu slunce* (Rudolf Hlaváček, 1940). Protože jsme nemohli snímky zhlédnout a nemáme k dispozici jejich scénáře, nelze určit, zda tyto filmy neobsahovaly nežádoucí jnotaje. Ale nehledě na to šlo o náměty a látku, která mohla posilovat české národní vědomí a dokonce i oživit ideu československé státnosti.

Cenzura neušetřila ani nacistickou tvorbu, jestliže tematika nevyhovovala protektorátním poměrům, nebo jestliže nastaly změny v mezinárodně politické a vojenské situaci a film se tak bezděky posouval do nové polohy. Tak byl např. v létě 1939 stažen z programu protektorátních kin film *Pod vlajčičmi prapory* (Marschall Vorwärts; Heinz Paul, 1932) z období porážky Pruska Napoleonem.<sup>130</sup> Dále nesměly být českým divákům promítány filmy jako *Nepřítelé* (Feinde; Viktor Tourjansky, 1940), *Můj život pro Irsko* (Mein Leben für Irland; Max W. Kimmich, 1940), *GPU, Lidé v bouři* (Menschen im Sturm; Fritz Peter Buch, 1941), *Kadeti* (Kadetten; K. Ritter, 1941) apod. Ani film *Zlaté město* (Die Goldene Stadt; V. Harlan, 1942) odehrávající se v Praze, nemohl český divák spatřit, neboť zde byla Čechem pohaněna německá rasa. Filmy tohoto druhu, které distribuovala půjčovna NSDAP, byly v protektorátu určeny jen příslušníkům armády a členům NSDAP. Během války zakázala nacistická cenzura promítání i dalších německých filmů, mezi nimi v roce 1942 i kdysi oslavovanou *Dovolenou na čestné slovo* (Urlaub auf Ehrenwort; K. Ritter, 1937). Po spojenecké invazi do Francie pak nebyl již promítán film *Štuky* (Stukas; K. Ritter, 1941), věnovaný německé vojenské kampani ve Francii v roce 1940, a film *Titanic* (Werner Klingler, 1942 – 1943) s protibritskou tendencí směl být hrán jen v okupovaných částech Evropy, neboť panika na tonoucí lodi připomínala scény při náletech spojeneckého letectva na Německo.<sup>131</sup> Obdobně byla postižena také italská produkce. V roce 1944 tak už nebylo možno zhlédnout italský velkofilm *Pád Kartága* (Scipione Africano; Carmine Gallone, 1936). Ke konci války vznikl v Německu film *Pod mosty* (Unter den Brücken; Helmuth Käutner, 1945), který vzdáleně připomínal nejlepší díla německého filmu dvacátých let. Dílo bylo pro svou sociální tematiku ihned zakázáno a v Německu uvedeno až v roce 1946.<sup>132</sup>

Do roku 1944 bylo v protektorátu zakázáno 1 812 filmů. Více než polovinu z nich tvořily hrané filmy – 1 047 snímků, co do metráže byl však jejich podíl ještě daleko vyšší. Takřka devadesát procent všech filmových zakáz bylo uskutečněno v letech 1939 až 1940. Nové německé filmy tuto ztrátu nenahradily. Počet zakázaných filmů přesahoval počet schválených a schodek zůstával nevyrovnan. Nabídka hraných filmů se podstatně zúžila. V roce 1938 disponovalo 35 půjčoven 318 celovečerními filmy, v roce 1942 mělo šestnáct firem již jen 115 filmů.<sup>133</sup>

S menší nabídkou hraných filmů korespondoval i usměrněný příděl „informací“ ve filmových týdenících. Od roku 1941 zůstaly z kdysi jedenácti týdeníků jen *Aktualita* a *Ufa* v německé a české verzi. Jejich obsah se řídil výhradně politickými a vojenskými zřeteli Třetí říše, se zvláštním zaměřením na protektorát. Pestrost zpráv a sdělení z nejrůznějších oblastí lidské činnosti o událostech a životě ve světě zmizela. Nastoupila námětová fádnost, která

musela jen trochu přemýšlivého diváka pobuřovat. Filmovým týdeníkům, které se staly od září 1939 nedílnou součástí programu, byla zcela odňata jejich zpravodajská funkce a staly se pouhým prostředkem nacistické propagandy. V českých zemích bylo úkolem týdeníků a dokumentárních filmů přivádět českou společnost k poznávání a osvojování si „říšské myšlenky“ spojené se začleněním Čech a Moravy do říšského prostoru. Film operoval hlavně tím, že české země nepostihly válečné útrapy, a od Čechů se proto požaduje, aby pracovali pro říši. V protikladu vůči „klidu a míru“ v protektorátu se předváděly obrazy z válečných bojišť a hrůzy, které muselo civilní obyvatelstvo prožívat jinde.

Pro ten okruh společnosti, kterou film spojoval s cizími kulturami, byly kontakty s ostatním světem cenzurními zásahy podstatně zkráceny a nakonec zcela vymýceny. Ztráty ve filmu byly nenahraditelné. „Libri prohibiti“ nemizely z oběhu, i když byly hůře dostupné, ale zakázaný film nemohl divák již spatřit, jediné až po válce jako retrospektivu. Konfrontace se tak omezovala jen na výsledky německé kinematografie a divák si mohl pouze nostalgicky povzdechnout nad tím, jaký výběr se mu nabízel před válkou. Aniž chceme světovou filmovou produkci idealizovat, vytvářela ve svých špičkových dílech, především zásluhou amerického filmu, hodnotová měřítko námětová a umělecká, která nacismus programově likvidoval. Byla tím postižena jmenovitě mladá generace, která dříve neměla příležitost (už jen pro nepřístupnost některých filmů mládeži) vytvořit si obraz o světové kinematografii a obtížněji si proto budovala své kritické normy i vůči českému filmu. Při usměrňování tisku byla jednou z podmínek zpravodajská podřízenost nacistickým informacím. Filmová cenzura měla obdobný úkol – přerušit kontakty se světovým filmem z politických i komerčních důvodů a novou tvorbu uzavírat podle účelových hledisek námětově a tematicky do stále těsnějších rámců.

Rozsáhlou redukcí československé a světové filmové tvorby vytvářeli nacisté lepší podmínky pro vlastní produkci, a to i s ohledem na budoucnost. E. Hippler z Goebbelsova ministerstva propagandy s uspokojením konstatoval, že „filmový stav neutrálních evropských zemí se podstatně zhoršil, poněvadž ani tam není již k dispozici francouzský ani anglický film a následkem transportních potíží neomezeně ani americký film. Tím se vyskytla velká možnost pro film německý, která nezástala nevyužita.“ (Kinorevue 27. 3. 1940). Opravdu se také procentuálně zvýšil podíl německých filmů v nově uváděných celovečerních programech: z 55 % v roce 1941 stoupl na 66 % v roce 1944. Ale sám plán výroby německých filmů, v němž si J. Goebbels troufal na 300 – 400 filmů ročně, zůstal nesplněn a od roku 1938 – 1939 trvale klesal – ze 118 celovečerních filmů v roce 1939 na 75 v roce 1944.<sup>134</sup> Již začátkem roku 1941 konstatovaly příslušné složky ÚŘP, že kina ve velkoměstech trpí nedostatkem programů. Pro Prahu se požadovalo ročně 300 nových filmů, avšak celá německá produkce nepokryla v této době ani 100 filmů ročně, a z nich bylo ještě jen asi 80 % uznáno za vhodné k uvedení v protektorátu. Úspěšnější byla italská produkce, která ze třiceti hraných filmů v roce 1933 vystoupila na 120 v roce 1942.<sup>135</sup> Nacisté museli proto hledat východisko ze stavu, který sami způsobili. Uvažovali o překvalifikování premiérových kin, aby další biografy nebyly odkázány na zcela vytížené programy, protože by jim hrozil hospodářský úpadek. Kromě tohoto administrativního opatření se vyrovnání poklesu filmů uváděných do programu spatřovalo



ve schválení filmů starší produkce<sup>136</sup> a v dovozu zahraničních filmů. Kromě italského filmu byl program částečně rozšířen o švédskou, dánskou a maďarskou produkci a od roku 1943 též o produkci francouzskou (viz Tabulka č. 7: Přehled filmů v distribuci v letech 1938 – 1945).

Současně přicházely do říšských kin a do zahraničí vůbec naopak zase některé české filmy. V původní verzi byly v roce 1942 vyvezeny filmy *Eva tropí hlouposti* (M. Frič, 1939) a *Krok do tmy* (M. Frič, 1938). V roce 1941 převzaly říšské firmy *Kouzelný dům* (O. Vávra, 1939), *Advokáta chudých* (V. Slavínský, 1941), *Minulost Jany Kosinové* (J. A. Holman, 1940) a dále *Tanečníci* (František Čáp, 1943), *Preludium* (F. Čáp, 1941), *Maskovanou milenkou* (O. Vávra, 1940) a z krátkých filmů *Ferdou Mravence* (Hermína Týrlová, 1944), který se uplatnil i v dalších zemích. Obchodně neúspěšnější byl *Noční motýl* (F. Čáp, 1941), kterého kritika zařadila mezi nejlepší středoevropské filmy poslední doby. Itálie se seznámila s *Turbinou* (O. Vávra, 1941), *Dívkou v modrém* (O. Vávra, 1939) a s protektorátním velkofilmem *Maskovaná milenkou*, vesměs tedy s filmy s Lídou Baarovou, která získala v italském filmu angažmá.<sup>137</sup> Netřeba dodávat, že nacistům vůbec nešlo o propagaci českého filmu, ale že to pro ně byla ryze obchodní záležitost a nouzové rozšíření zchudlého programu. O vývozu českých filmů nerozhodovali jejich výrobci, nýbrž berlínská společnost Transfilm. Převážná část českých filmů nebyla promítána v původní verzi, ale byla dabována. Výjimku tvořilo Slovensko, které bylo největším odběratelem protektorátní filmové produkce i starších českých filmů.<sup>138</sup>

Redukce české kinematografie se neomezovala jen na zmíněná cenzurní opatření charakteru následného. Cílem bylo postupné potlačení české národní filmové výroby a jejího uvádění do programu. Tyto představy vycházely z germanizačních plánů, které mj. počítaly s tím, že si české ucho má zvyknout na němčinu. V kinech proto měly mít převahu německé filmy. Nacisté pokládali českou roční výrobu čtyřiceti filmů za nadnesenou; měla v jejich úvahách základ v zesílené československé propagační činnosti před druhou světovou válkou. Začátkem roku 1940 uvažovali o snížení české filmové produkce na dvacet pět filmů ročně a zároveň o usměrnění jejich tematiky podle politických požadavků.<sup>139</sup> O rok později, v lednu 1941, ÚŘP stanovil, že výroba bude snížena na dvacet filmů ročně, neboť část tvorby z let 1938 – 1940 nebyla prý ještě uvedena do distribuce a v dostatečné míře nebyly uváděny německé filmy. Upozorňovalo se, že z 1 100 kin v protektorátu promítá 650 biografů jen jednou týdně, což se rovnalo čtyřiceti pěti programům ročně, které stačí pokrýt česká produkce. Napříště pro všechna kina platilo, že musí sestavit svůj program z 60 % z německých filmů a zbytek byl vyhrazen české a zahraniční tvorbě.<sup>140</sup> Příkaz z 6. ledna 1940 určil, že v premiérových kinech směl být uváděn pouze jeden český film, o svátcích dva s výjimkou Prahy, Brna, Moravské Ostravy a Plzně, kde bylo povoleno promítat dva české premiérové filmy, nikoliv však tři.

Bez vědomí protektorátní vlády byla v roce 1940 utvořena distribuční komise (se čtyřmi německými a třemi českými členy), která určovala kinům dobu promítání určitých filmů, přičemž preferovala německou produkci. Háchova kancelář se vůči tomuto rozhodnutí ohrazovala, neboť opatřeními „této komise znemožňuje se vyrábění velkých nákladných filmů,

jelikož není možno jich obchodně využít.“<sup>141</sup> V roce 1942 bylo omezeno hraní repríz na 30 % roční potřeby kina, což postihlo opět český film, jehož produkce nových filmů byla podstatně slabší než německá. V obcích s jedním kinem bylo přikázáno obsadit měsíčně dva nedělní termíny německými filmy a v místech se dvěma a více kiny musel být promítán minimálně každou neděli jeden německý film.<sup>142</sup> Od léta 1944 povolovalo ČMFÚ promítat v Praze současně české filmy nejvýše ve čtyřech premiérových kinech, nový český film mohla připravit v témže týdnu pouze tři premiérová kina a nebylo zásadně přípustné, aby hrací doba českého filmu přesahovala čtyři týdny.<sup>143</sup>

V srpnu 1941 byla vyměřena pro český film maximální délka 2 600 m a jen v případě zvláštního zřetele přicházela v úvahu výjimka.<sup>144</sup> Omezení tohoto druhu nebylo podstatné, neboť kvalitu filmového díla jeho délka neurčovala. Koneckonců, povolená délka byla dostatečným a nařízení ostatně nebylo ani striktně dodržováno: v roce 1942 překročilo z celkového počtu jedenácti českých filmů normu plných šest a i německé filmy se kolem této hranice běžně pohybovaly. Závažnější bylo násilné snižování výroby nových českých filmů. Z jedenačtyřiceti filmů vyrobených v roce 1939 docházelo k postupnému sestupu na jedenáct v roce 1940, jedenadvacet v roce 1941, jedenáct v roce 1942, deset v roce 1943 a devět v roce 1944 (viz Tabulka č. 8: Celovečerní filmy domácí a zahraniční produkce, vyrobené a dovezené v letech 1931 – 1944).

Cenzura postihla také filmová periodika. Už v roce 1939 přestal vycházet Věstník sokolských biografů, v roce 1940 Film a diapositiv a Filmové noviny, jež vycházely od roku 1939. Časopis stejného názvu, ale založený v roce 1929, byl zastaven v roce 1941 navzdory své kolaborantské orientaci. Zmlkl také Objektiv, který byl přílohou Tvořivé síly. V roce 1942 bylo ukončeno vydávání Českého filmového zpravodaje a Kinematografie. V září 1944 přestal vycházet Filmový kurýr – list ČMFÚ, protože odmítal česko-německou úpravu.<sup>145</sup> Uvedená restrikce postihla i neperiodický tisk, a proto nebylo možné pokračovat ani ve vydávání Knihovny Filmového kurýra.<sup>146</sup> Z periodik zůstala jen Filmová kronika pro vedoucí kin a kulturní organizace a Kinorevue. Tu do května 1942 řídil B. Rád, pak jej vystřídal Q. E. Kujal, již od roku 1941 byl však obrazový týdeník majetkem nakladatelství Karl Curtius, které ho tichou cestou přizpůsobovalo nacistickým zájmům.<sup>147</sup>

Kromě těchto změn, způsobených politickými a také válečně ekonomickými důvody, došlo i k proměnám filmové kritiky. Goebbelsova pravidla, jež měla na zřeteli v prvé řadě německé filmy, žádala „konstruktivní“ posuzování filmů bez kritického hodnocení. Po převzetí filmové cenzury kulturně politickým oddělením ÚŘP nebylo přípustné, „aby byla prováděna z určitých míst jakákoliv dodatečná cenzura filmu v tom smyslu, že v referátech nebo kritikách o filmech jsou přidávány klasifikace (např. A, B, C nebo I, II, III)“. Časopisy, které by porušily toto nařízení o zákazu klasifikace, měly být zabaveny, neboť se „jedná o kritiku úřední filmové cenzury“.<sup>148</sup> Německé filmy, které získaly některý z predikátů (Film der Nation, Staatspolitisch wertvoll, Besonders wertvoll apod.), musely tak být označeny i v tisku a v kinech, což předem znemožňovalo jejich kritiku. Německému tisku nebylo však dovoleno psát o českém filmu.<sup>149</sup>

Na poměry, které nastaly v celé české kultuře po 15. březnu 1939, reagovala filmová kritika obrannými postoji. Zpočátku se ještě objevovala slova, která nechtěla tvůrce filmů a diváky pouze kolébat uspokojením nad tím, že český film stále ještě existuje. Později však kritika požadavky na uměleckou náročnost filmového díla ve svých veřejných projevech rychle opustila. J. Havelka o úvahách na toto téma napsal, že „bylo třeba snižovat kritické nároky na českou filmovou tvorbu, aby nemohlo být přísných soudů zneužito okupanty, a tak bilance tohoto období není nijak radostná.“<sup>150</sup> Obdobně se vyslovili i historikové filmu J. Brož a M. Frída: „Filmová kritika ve vlastním slova smyslu přestala v protektorátním tisku existovat ... To obcházel novináři právě psaním článků obecnějšího zaměření, v nichž byla kritika konkrétní filmové práce vyslovována skrytou, nepřímou formou.“<sup>151</sup> Kritika podle těchto soudů stagnovala či dokonce na svou roli zcela rezignovala. Byl to nezávadlivý a nezdravý stav, který nepoznalo ani písemnictví, ani ostatní kulturní oblasti. A ústupky konečně vyhovovaly nacistům: nikterak nepřispívaly k třiběnk vku a zvyšování nároků na filmové dílo po jeho obsahové, námětové a umělecké stránce a nesly s sebou také nebezpečí přeměny kinematografie v pouhý produkt konzumní zábavy a chvilkového vzrušení. Nechceme však říci, že celá filmová tvorba, která se tak vlastně kritiky nemusela obávat, se spokojila s málem. Sami filmoví pracovníci se uměleckých nároků nevzdávali – byli si vědomi, že jde o více než jen o jejich udržení. I ve filmu se totiž odehrával skrytý zápas s totalitní slaboduchostí a naprogramovanou malostí, která držela člověka při zemi, nedopřávala mu vlastní názory a bránila mu v rozletu.

### *Obrana a činy české kinematografie*

Překážky a nejrůznější omezení a ztížení kulturního života nebyly přijímány na české straně trpně či dokonce smílivě. Obrana kultury, kterou se rozuměla její další nerušená činnost, se odehrávala na legální základně, vycházející z příslibu protektorátní kulturní autonomie. Její záštity se ujala v prvním období okupace Eliášova protektorátní vláda a Háchova prezidentská kancelář, ohrazující se proti okupačním mocenským orgánům, jestliže nedodržovaly své sliby týkající se české kultury. Ve spojení s filmem k tomu poprvé došlo již v dubnu 1939 a pak ještě několikrát. V protektorátním rozkladu se připomínala Goebbelsova slova o údajných možnostech české kinematografie na nacistickém odbytí; vzdor tomu přý „v praxi dochází však stále k zásadním opatřením, jimiž činnost v oboru českého filmu je stále více omezována a pravomoc autonomních orgánů naprosto vyřazována.“<sup>152</sup>

Čeští filmoví pracovníci si nemohli činit nějaké naděje na úspěch podobných protestů, ale nechťeli nacistům ponechat volné pole a bránili českou kinematografii před dalším zužováním jejího prostoru. Tak došlo např. k vytvoření jednotné české filmové organizace, která měla hájit českou kinematografii a umožnit filmu další růst. Soudilo se, že by tuto roli mohla plnit filmová komora, jejíž ustavení se navrhovalo již za druhé republiky. V únoru 1939 byla

vládě předložena osnova zákona o filmové komoře, ale její projednávání přerušil 15. březen. Práce byla obnovena v dubnu a květnu za součinnosti Národního souručenství. Stávající české filmové organizace se tehdy spojily bez ohledu na výsledek jednání o filmové komoře do Ústředí filmového oboru, do něhož vyslaly své zástupce. Ti zaslali 16. května 1939 prezidium ministerské rady své stanovisko, že se rozhodli „jednomyslně a závazně, že budou napříště ve všech filmových věcech postupovat v naprosté dohodě a jednotně do všech důsledků“.<sup>153</sup> V létě 1939 byli jmenováni plnomocníci pro jednotlivé obory kinematografie, kteří vytvořili poradní výbory a poté Filmové ústředí pro Čechy a Moravu, jež převzalo v roce 1940 Filmové studio. Filmové ústředí bylo vrcholnou organizací v oblasti filmu a mělo povinné členství. Jeho název a náplň činnosti byly různě měněny, až byly na jaře 1940 určeny jeho stanovy a rozšířena působnost.<sup>154</sup>

Různá svědectví se shodují na tom, že vybudování Filmového ústředí bylo vedeno snahou o pevnější spolupráci všech kinematografických složek v jednotné obranné frontě. Ve zprávě o jeho ustavení se pravilo, že jeho úkolem „je podporovati, chrániti a pěstovati filmovou tvorbu všeho druhu, jakož i podporovati obchod s filmy“. Po roce 1945 vzpomínal J. Havelka, že tehdejší „vedení českého filmového oboru rozhodlo se po zralé úvaze a s plenárním souhlasem všech složek čelit tlaku okupantů vytvořením jednotné české organizace, jejíž vedení se ujal se souhlasem tehdejší Eliášovy vlády a na pokyn svého spojení Emil Sirotek“.<sup>155</sup> Rovněž J. Elbl, který ilegálně pracoval v Národně revolučním výboru inteligence a podílel se na přípravách k zestátnění čs. filmu, soudil s odstupem let, že Filmové ústředí „fungovalo nějakou dobu jako autonomní ochránce českých filmových zájmů“.<sup>156</sup> Existence tohoto orgánu však neměla delšího trvání.

Nacistům nevyhovovalo, že tato nejvyšší instituce protektorátní kinematografie vznikla bez nich a bez jejich účasti, jen jako česká záležitost. Autonomní Filmové ústředí neměli trpět. Uvažovali o různých způsobech, jak ovládnout českou kinematografii, až se posléze prosadilo stanovisko, že bude účinnější se na takové instituci podílet přímo, než ji ovlivňovat zvnějšku.<sup>157</sup> Vodítkem pro úpravu protektorátních filmových poměrů byla Říšská filmová komora. Tak došlo k další změně: z Filmového ústředí pro Čechy a Moravu vznikla přes odpor protektorátní vlády a Čechů, jak informovala zpráva SD, utrakvistická organizace Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ). Za zdánlivě pouhou přesmyčkou v názvu se skrývala zásadní změna v pojetí práce a především v postavení české kinematografie. V Háchově protestu adresovaném v prosinci 1940 říšskému protektorovi se konstatovalo, že podle chystaného nařízení jeho úřadu o Filmové centrále by činnost tohoto orgánu podléhala ve všech směrech říšským úřadům a soudům. E. Hácha žádal, aby se upustilo od tohoto opatření, které „by odňalo autonomní správě jeden z nejdůležitějších oborů garantovaného kulturního života“.<sup>158</sup> Ve věcech filmové cenzury E. Hácha k dosavadním argumentům připojoval, že její odnětí autonomní správě jest mu „veřejností vytýkáno, a že tato okolnost podstatně podlamuje jeho pozici i vlády v české společnosti“. Zároveň se dožadoval, aby „byla respektována pravomoc autonomní vlády“ i ve věci kinematografických licencí.<sup>159</sup>

Navzdory tomu bylo Českomoravské filmové ústředí nařízením ÚŘP z 26. října 1940 ustaveno, s platností od 15. února 1941. Soustřeďovalo všechny české zaměstnavatelské a zaměstnanecké orgány pracující ve filmu a převzalo také jejich jmění. Ostatní organizace byly zrušeny a nové mohly být ustaveny jen s jeho souhlasem a byly mu podřízeny.<sup>160</sup> ČMFÚ bylo nejvyšším samostatným a nezávislým orgánem veřejné samosprávy ve věci filmu v protektorátu, mělo vlastní nařizovací pravomoc a bylo oprávněno rušit dřívější právní předpisy vydané ve filmovém oboru. Daleko tak přesáhlo působnost zrušeného Filmového ústředí a také protektorátní vláda pozbyla na tomto úseku poslední už tak řídké pravomoci – její vliv byl redukován jen na podporu domácí filmové tvorby.

Členství v ČMFÚ bylo povinné, kdo nebyl přijat, nemohl se tedy účastnit filmové práce (v tomto ohledu mělo ČMFÚ stejné postavení jako Říšská filmová komora).<sup>161</sup> Ukládalo i pořádkové pokuty a tresty.<sup>162</sup> Formálně šlo o „utrakvistickou“ organizaci s německou a českou úřední řečí. Národní zájmy českého filmu měly být hájeny v oborových skupinách filmové výroby, obchodu s filmy, kinematografů a filmových tvůrčích pracovníků, v jejichž čele stál jeden německý a jeden český vedoucí. V roce 1942 byl ustaven nový Filmový poradní sbor, který se dosud nacházel u ministerstva obchodu, průmyslu a živností a od konce roku 1943 pracovala v Brně pobočka pro moravské členy ČMFÚ.

Bezprostřední dozor nad ČMFÚ vykonával říšský protektor a také v občanskoprávních věcech podléhalo německé soudní pravomoci. Reprezentativní místa byla z taktických hledisek, jak se pravilo v interním nacistickém sdělení, vyhrazena Čechům, zatímco nacisté si ponechali vlivná místa zástupců a sekretářů.<sup>163</sup> Protektorátní vláda vysílala do tohoto orgánu tři zástupce, případně jejich náměstky. Ve stanovách ČMFÚ se však o žádné odpovědnosti vůči protektorátní vládě nehovořilo, takže ta zde neměla žádný vliv zajištěn. Předsedou ČMFÚ se stal opět E. Sirotek, který tuto funkci zastával do roku 1943, kdy po něm nastoupil František Bláha.<sup>164</sup> Čeští filmoví pracovníci využívali i malý prostor, který se jim v této instituci dostal, k hájení zájmů českého filmu, české kinematografie i jednotlivých osob.

ČMFÚ rozhodovalo také o distribuci filmů a o programech v kinech. Získalo kompetence k zastavení provozu nebo zavedení nucené správy ve filmových podnicích.<sup>165</sup> Zákroky okresních úřadů, kterým dosud toto právo náleželo, nebyly s výjimkou nebezpečí z prodlení nadále přípustné.<sup>166</sup> Říšské zájmy chránila kromě toho Filmtreuhandstelle a Úřad pro schvalování filmů v Čechách a na Moravě, které své pravomoce ČMFÚ nepředaly. Také filmové náměty, které prozkoumávalo ČMFÚ, mohly být registrovány teprve po schválení říšskými úřady.<sup>167</sup> Ustavení ČMFÚ tvořilo významný krok k začlenění protektorátní kinematografie do říšské filmové organizace, třebaže ani pak nepodléhalo ministerstvu propagandy, ale říšskému protektorovi.

Rozhodnutí, že český film nestihne okamžitě osud filmu polského, podněcovalo zároveň úsilí nevydat jej z českých rukou, neboť možnosti sebeobranu nebyly zcela potlačeny. Mnohé záleželo na taktice českých filmových pracovníků, kteří využívali skulin k zeslabení nacistického tlaku a bránili zneužívání českého filmu nacistickou propagandou. Ve dvou českých výrobnách, Lucernafilmu a Nationalfilmu našli útočiště spisovatelé, divadelní režiséři, novináři

a filmaři, a to jako skuteční i fingovaní scénaristé. Obě společnosti uzavíraly smlouvy také s uměleckými pracovníky z mimofilmových oborů. Do Nationalfilmu byli začleněni jako dramaturgové Vladimír Kabelík a po propuštění z Aktuality J. Elbl, dále J. Hejman, Jan Sajčí a Artuš Černík. Složení dramaturgické rady Lucernafilmu tvořila známá jména literární, divadelní a filmová – František Götz, K. Smrž, František Kubka, Václav Řezáč, Jan Drda, Karel Horký, Jan Wenig, Miroslav Rutte a jako tajemník a později dramaturg Jiří Hrbas. Mnozí dodávali formálně náměty, o kterých se vědělo, že se nebudou filmovat, a jiné, které byly realizovány pod krycími jmény.<sup>168</sup> S filmem spolupracoval také V. Nezval a na námětech se pod pseudonymy podíleli spisovatelé, kteří byli pro nacisty nepřijatelní. I. Olbracht si zvolil vlastní jméno Karel Zeman, Olga Scheinpflugová se stala Sašou Razovem a Karel Nový Alexanderem Špačkem. M. Havel si po nuceném „odprodání“ barrandovských ateliérů Pragfilmu, založenému v roce 1942, vyhradil ve smlouvě osm termínů na výrobu českého filmu pro potřeby Lucernafilmu a Nationalfilmu. Tak byla zajištěna alespoň minimální česká filmová tvorba a v roce 1943, když byla vyhlášena totální mobilizace, zde bylo možné organizovat záchranné akce.<sup>169</sup>

Vedle těchto opatření byla nejdůležitějším polem obrany české kinematografie výroba nových filmů. Zde se rozhodovalo o odolnosti proti náporu nacistické totalitní ideologie i o tom, dokáže-li si česká filmová tvorba zachovat svou národní identitu. Již jsme naznačili, že po Mnichovu a 15. březnu 1939 nastalo v české společnosti silné oživování národních tradic a že vůbec v jejím životě vzrostl význam kultury. Krátce po 15. březnu 1939 napsal Václav Černý do Kritického měsíčníku, že „... kultura je dnes jediným polem, kde si národ může zachováti svébytnost i metody, které si vytvářel v dobách, kdy si veškeré formy svého života vytvářel po svém a ze svého ... U národa malého počtem je kultura vždy hlavním a nejpodstatnějším projevem národní existence; v dnešní naší situaci, politicky omezené, bude to v národě českém platit při nejmenším dvojnásob ...“ (s. 193 – 194).

Uvědomíme-li si intenzivní zájem české společnosti o veškeré kulturní dění, zdá se nám, jako by zde hledala náhradu za ztracený politický prostor. Byly to ovšem zjednodušené představy, které mohly trvat jen přechodně, dokud nezačala pronikat do života národa činnost odboje. Kultura, zabývající se „svými“ problémy, reagovala a odpovídala i na elementární otázky své doby, aniž by vytyčovala návody k jednání. Nyní však více než jindy šlo o to, aby nepoklesla její úroveň a aby neopouštěla ony mravní a morální zásady, k nimž dospěla. Lidskou povinností básníků bylo podle Františka Halase v témže Kritickém měsíčníku o rok později (s. 282 – 283) udržet si charakter, který mu byl v tomto čase dokonce více než talent. Hovořili-li se v této době opět o politicky zástupné funkci kultury, spatřujeme ji právě v tomto průsečíku, kde se setkávaly obecně společenské zájmy – protihitlerovský odboj s uměleckými a kulturními hledisky.

Nejschůdnější a nejsnadnější dosažitelnou cestou pro vstup kultury na politické pole byla národní a vlastenecká tematika, podporovaná v nemalé míře společenskou objednávkou. Zde se dala očekávat okamžitá pozitivní odezva. Národně podbarvená látka upoutala vedle literatury také film – v literární předloze nalézal „základnu k činnosti, která mu umožnila,

i když mnohdy velmi zastřeně, budít, udržovat a rozvíjet v lidu víru v budoucnost a sebe sama.<sup>169</sup> Nejříve se vyjadřoval zpravodajský a dokumentární film, neboť měl nejen kratší výrobní lhůty, ale byl též námětově pohotovější. Byl ovšem jakýmsi průběžným kamenem i pro hraný film, neboť v něm se ukazovala únosnost národní látky v nejryzejším tvaru.

Na samém počátku okupace se na tomto poli angažoval český filmový týdeník *Aktualita* pod redakčním vedením Jindřicha Elbla a Jindřicha Brichty. Zaslouhou J. Elbla a Ferdinanda Kursy byl vydáván měsíčník kulturních reportáží *Defilé*. Dnes *Aktualita* a filmovým dokumentům vědíme za to, že zachytily události a atmosféru jara a léta 1939 s řadou národních, církevních a folkloristických slavností. *Aktualita* zařazovala do svého zpravodajství i speciálně připravené snímky, jako byl film o Archivu země české, vzpomínky na Boženu Němcovou, reportáže o velikonočních zvycích na Chodsku, dokument o Jízdě králů na Vlčnovsku a podobné snímky. Natáčela různé národopisné slavnosti i třeba instruktáž o šití národních krojů, v níž se prolínala idea náboženská s nacionální. Tuto linii *Aktuality* podporoval počátku i protektorátní tisk – např. Český filmový zpravodaj 27. května 1939 psal, že „jediný český filmový týdeník *Aktualita* se snaží v nových poměrech přispívat k samostatnému kulturnímu vývoji českého národa a připomíná veřejnosti pravidelně kulturní hodnoty české minulosti a přítomnosti. Oživuje, jindy sblížuje diváky s představiteli českého písemnictví a jindy zase dává zaznít ve vzorné interpretaci melodiím české hudby. Tyto kulturní vločky, které *Aktualita* pravidelně přináší, získaly již tomuto filmovému týdeníku velkou oblibu širokého obecnstva“.

V roce 1939 vznikly krátké filmy, které už názvy vypovídaly o svém zaměření a politické tendenci: např. *Krásná vlast* (Josef Vilímek, Adolf Lehner), *Praha, láska má* (Oldřich Kmínek), *Pražské baroko* (J. Brichta), *Sv. Jiří na hradě pražském* (J. Brichta). Na programu byl pořad o vyšehradském Slavně, k němuž komponoval hudbu Rafael Kubelík. Zvláště významný byl dokument o převozu ostatků Karla Hynka Máchy na Vyšehrad a poutí u sv. Vavřínečka na Domažlicku. Tvůrci těchto dokumentárních pořadů tlumočili se zářející otevřeností obecně národní smýšlení a posilovali víru národa v pouhou přechodnost jeho národní a státní poroby, a protože se neomezili pouze na rámec reportážního dokumentu, rodil se jim pod rukama žánr dobového politického manifestu, který zásluhou filmu hovořil k celé zemi. Vlastenecké a národní akce podporovala tehdy i protektorátní vláda, Háchova prezidentská kancelář a Národní souručenství. Filmu o převozu ostatků K. H. Máchy byl např. přiznán kulturně výchovný charakter a na jeho zapůjčení se poskytovala až padesátiprocentní sleva.<sup>170</sup> Výroba kulturních filmů pokračovala i později, kdy byly natoženy např. snímky *Ve stínu strakonického hradu* (Jan Kučera, 1940), *Královská kanonie strahovská* (J. Brichta, Petr Klen [pseudonym J. Elbla], 1941) a další filmy s podobnou látkou. V následujících letech se ale podobná tematika ve filmových programech už neobjevovala, a jak jsme uvedli, cenzura některé z těchto filmů vyřadila.

Hlavní úloha náležela samozřejmě filmu hranému. Zde byl producent při vyhledávání nové látky vždy opatrný, neboť řečeno Vančurovými slovy „podnikatel mívá dosti často správný úsudek ve věcech nejzákladnějších. Zná, jaký vítr vane Evropou, ví (jak zní termín), co se

žádá ...“<sup>171</sup> Producent seznal, že díla s národní a historickou látkou se nemusejí bát neúspěchu. Potvrzovala mu to i situace na knižním trhu, kde některá díla českých klasiků vycházela současně v několika nakladatelstvích. Přesto byla filmová produkce, i když si ověřila politickou únosnost určitých námětů, v tomto směru zdrženlivější než nová básnická a spisovatelská díla. Film ovšem také, až na výjimky, nedosahoval umělecké úrovně nejlepších děl písemnictví, které vznikalo po Mnichovu a 15. březnu 1939. Ale výsledky kinematografie působily zase na daleko větší publikum a účinek filmu měnil některá představení v národní a protiněmecké manifestace. Ve zprávě SD za rok 1940 bylo řečeno, že česká produkce vyráběla filmy, které působivě propagovaly českou kulturu a posilovaly český odpor, nedávaly však cenzuře záminky k zákrokům.<sup>172</sup>

Nacionální motivy se objevily již v *Tuláku Macounovi* (Ladislav Brom, 1939), který byl uveden 1. září 1939. V téže roce měla premiéru *Humoreska* (O. Vávra, 1939) podle Karla Matěje Čapka-Choda. V roce 1940 se řadila k úspěšným filmům tohoto druhu *Pohádka máje* (O. Vávra, 1940), později *Babička* (F. Čáp, 1940) a zejména životopisný snímek *To byl český muzikant* (1940) v režii Vladimíra Slavínského, uvedený v únoru 1940 a za celé válečné období obecně pravděpodobně nejvíce přijímaný. Jak vzpomínal Jaroslav Vojta, jeden z hereckých představitelů, v Rudém právu 9. května 1963, „Němci to sežrali“, před promítáním filmu museli však být diváci vyzýváni, „aby se zdrželi všech projevů“. Po premiéře byl Slavínského snímek přivítán slovy: „... ať už jakkoli byl nebo bude posuzován, jedno zůstává nepochybné ... jeho výsledek i smysl jsou jasné a mimo diskusi. Film, který vkusně a nenásilně použil písně a hudby jako prostředku výchovného a nabádavého, si zaslouží pochvaly a pozornosti celé naší veřejnosti“.<sup>173</sup> Obdobně zní i pozdější úsudek J. Brože a M. Frída: „Málokdy se některý filmový námět objevil v tak pravou chvíli jako tento příběh o životě populárního kolínského kapelníka a skladatele Františka Kmocha, který svými pochody a písněmi probouzel vlastenecké cítění českého lidu v rakousko-uherské monarchii ... byl ve městě i na venkově chápán přímo manifestačně jako protest proti germanizaci země.“<sup>174</sup> Film *To byl český muzikant* zaujal mezi nejuspěšnějšími premiérami první místo, promítal se šestnáct týdnů, a obdržel i řadu ocenění. Na Filmových žních ve Zlíně získal cenu České obce sokolské a v říjnu 1940 mu udělil Filmový kurýř medaili za nejuspěšnější český film. U německých okupačních úřadů se ovšem s velkým pochopením nesetkal: zákaz promítání filmu v Brně, který přišel tři dny po premiéře, „protože vyvolával přes všechny výzvy manifestační projevy českých návštěvníků“<sup>175</sup> předznamenal zákaz vydaný v roce 1944 a platný už pro celé území protektorátu.<sup>176</sup>

Na podzim 1940 byl vřele přivítán filmový přepis *Babičky*, k jehož zfilmování vedly tvůrce motivy „mimoumělecké“, jak to vyjádřil jeden z referátů, aniž by tím ale zavrhoval právo na takový přístup. Úsudky filmové kritiky se vesměs shodovaly, že *Babička* Boženy Němcové se ke zfilmování nehodí, že však možnosti byly využity a vznikl zdařilý film. Zároveň se zdůrazňovala – např. v Kinorevue 9. října 1940 – důležitost české klasické literatury pro film: „V současné době hledají se klenoty českého písemnictví a v touze po zachování tradice stírá se ze staré literatury prach zapomenutí. Proto společnost Lucernafilmu sáhla po nejčtenější

a nejpoulnější knize minulých dob.“ Referenti si také všimli, jak se tvůrci filmu opřeli o ilustrace Adolfa Kašpara, „tolik obdivované a nezapomenutelné. V prvních dnech nesvobody i toto dílo mluvilo k českým divákům velmi sugestivně“.<sup>170</sup> V den premiéry se filmoví pracovníci poklonili u hrobu Boženy Němcové na Vyšehradě a představitelka Barunky Nataša Tánská na něj položila vavřínový věnec. V kině Lucerna přinesla babička s dětmi oblečenými v krojích na jeviště ministru průmyslu, obchodu a živností Jaroslavu Kratochvílovi chléb se solí. Po ukončení představení se diváci dlouho loučili s herci.<sup>170</sup> Promítání filmu bylo ve městech i na venkově prodlužováno a Lucernafilm obdržel četné gratulace. Časopis Český filmový zpravodaj udělil *Babičce* Modrou stužku za obsahově nejhodnotnější film domácí produkce za rok 1940.<sup>170</sup> V pozorováních SD překonal úspěch *Babičky* dokonce film *To byl český muzikant*, zatímco německé filmy byly zcela bojkotovány.<sup>180</sup>

Positivně byla oceněna také Mrštíkova *Pohádka máje* přelumočená O. Vávrou. Bedřich Rádl (Kinorevue 11. prosince 1940) ji považoval za nejkrásnější film, který byl natočen v období českého zvukového filmu. Autor scénáře O. Vávra za něj obdržel v roce 1941 národní cenu. V poválečných hodnoceních byl oceňován ryze národní charakter všech postav filmu, podpořený i typickými středoevropskými exteriéry. V příběhu vysokoškoláka Ríši byla po studentských demonstracích a po zavření českých vysokých škol spatřována zvláštní aktuálnost.<sup>180</sup> S úspěchem se setkala rovněž Fričova zpodobení známé povídky Vítězslava Háška v *Muzikantské Lidušce* (1940). V Praze ji zhlédlo za první tři týdny přes padesát šest tisíc diváků.<sup>182</sup>

Nacionální motivy obsahovala i jiná filmová díla, která vznikla později. Do přepisu *Pantáty Bezouška* (J. Slavíček, 1941) byly vědomě zasazeny obrazy Hradčan, pražských uliček, Týnského chrámu a scéna Bezouškovy návštěvy Národního divadla byla využita k prezentaci rozsáhlých záběrů z *Prodané nevěsty*. V. Slavínský zařadil do filmu *Advokát chudých* (1941) dvě hudební čísla – *Přijde jaro, přijde* a *Modlitbu Anny Marie za vlast*, které našly u diváků hlubokou odezvu. Podobně působila ve filmu *Za tichých nocí* (Zdeněk Gina Hašler, 1940) píseň *Po starých zámeckých schodech* v interpretaci Karla Hašlera. Do filmu *Jiný vzduch* (M. Frič, 1939) byla vložena část Smetanovy *Mé vlasti*. Z pozdějších filmů cení Luboš Bartošek *Barboru Hlavsovou* (1942) v režii M. Friče, protože hlavní postava je bezprostředně spjata s českým prostředím a s českou krajinou, sugestivně snímanou Karlem Deglem, a stává se tak ztělesněním toho nejryzejšího, co ze sebe vydala česká zem. Tuto národní stránku podrhl i autor hudby Jaroslav Kříčka.<sup>180</sup> Národní přínos přiznává Bartošek také *Městečku na dlani* (1941–1942) Václava Binovce, natočenému podle předlohy Jana Drdy. Natáčení bylo zahájeno v létě 1941, pak bylo přerušeno a cenzura povolila premiéru až v polovině září 1942.

Filmy, o kterých jsme hovořili – a ovšem i další – se mnohdy vyznačovaly lacinou národní sentimentalitou, o níž se vědělo, že představuje snadnou cestu k úspěchu. Dodejme, že značně zjednodušené projevy národního citění a smýšlení nabývaly v podmínkách okupace jiného významu a obsahu, než který jim doposud náležel. Podporovaly protiněmecký vzdor, a proto je napadal i E. Moravec, který je nikoliv neoprávněně pokládal za překážku v šíření „říšské

myšlenky“.<sup>180</sup> Krátce po válce byly vzneseny námitky také vůči obsahovému zaměření některých filmů. Oldřich Kautský např. v *Kulturní politice* 5. října 1945 o filmu *Barbora Hlavsová* soudil, že ukazoval „všem, kdož se vzpírali pochopit, že jenom prací pod záštitou říše budujeme šťastný zítřek...“, a stejně hodnotil i film *Zlaté dno* (V. Slavínský, 1942), ve kterém se prý „pronášely postuláty o požehnání práce“.

Sama filmová výroba, povzbuzená příznivým přijetím i obchodním úspěchem filmů s národní tematikou, se ovšem chystala k adaptaci dalších obdobných látek. Po všeobecně kladném ocenění filmové podoby *Babičky* se uvažovalo o filmovém přelumočení dalších děl Boženy Němcové – *Pohorské vesnice* a *Divé Bány*. Lektorský sbor obdržel kromě toho náměty na zfilmování Jiráskovy *M. D. Rettigové*, Nerudových *Povídek malostranských*, Macharovy *Magdaleny*, znovu Vrchlického *Noci na Karlštejně*, *Kašpara Léna mstitele* od K. M. Čapka-Choda, Olbrachtova *Podivného přátelství herce Jesenia* i oper *Hubička* a *Prodaná nevěsta*. Ve filmu *Prsten* mělo být zobrazeno první období vlády krále Václava. Navržená témata nových filmů projednával Lektorský sbor při MPOŽ a diváky o nich informoval tisk.<sup>180</sup>

V letech 1939 – 1940 i později vznikaly ovšem také filmy, které se sice rovněž inspirovaly literaturou, ale hledaly náměty v jiné oblasti, než o které jsme hovořili doposud. Patří sem *Věra Lukášová* (E. F. Burian, 1939), filmové zpracování stejnojmenné dramatizace novely Boženy Benešové *Don Pablo, don Pedro* a *Věra Lukášová*, předtím uváděné na scéně divadla E. F. Buriana, nebo např. *Ohnivě léto* (F. Čáp, 1939) podle románu Václava Kršky *Odcházení s podzimem*. O. Vávra natočil filmy *Kouzelný dům* (1939) a *Pacientka dr. Hegla* (1940) podle známých próz K. J. Beneše a Marie Pujmanové. Došlo i na F. X. Svobodu a jeho divadelní hry zpracované ve stejnojmenných filmech *Čekanky* (Vladimír Borský, 1940) a *Směry života* (J. Slavíček, 1940) i román *Kašpárek*, který posloužil jako námět pro film *Roztomilý člověk* (M. Frič, 1941). Také Fričova veselohra *Katakomby* (1940) s Vlastou Burianem a komedie *Kristián* (1939) s hlavními rolmi pro Oldřicha Nového a Adinu Mandlovou měly za předlohy divadelní hry a zejména *Kristián* pozdvihl významně latku k poměřování další tvorby tohoto žánru. Současně přicházely ale do kin i zcela nenáročné filmy jako *Ženy u benzínu* (Václav Kubásek, 1939), *Možská panna* (V. Kubásek, 1939), *Paní Kačka zasahuje* (Karel Špelina, 1939), *Dědečkem proti své vůli* (V. Slavínský, 1939), *U svatého Matěje* (Jan Sviták, 1939), *Okénko do nebe* (Z. G. Hašler, 1940), *Vy neznáte Alberta?* (Čeněk Šlégl, 1940), *Madla zpívá Evropě* (V. Binovec, 1940), *Dceruška k pohledání* (V. Binovec, 1940), často také inspirované divadelními či literárními předlohami, vesměs však nepřekračující úroveň předválečné tvorby.

Časopis *Kinorevue*, který plnil mj. zájmy producentů, se obrátil ke čtenářům s otázkou, který román nebo novela by si přáli nafilmovat. Přišlo několik tisíc odpovědí, v nichž byly jmenovány např. romány *Největší z píerotů* Františka Kožíka či *Červená pečeť* Karla Josefa Beneše, z autorů se nejčastěji objevovali Jindřich Šimon Baar, K. M. Čapek-Chod a Jan Vrba. V *Kinorevue* 12. 3. 1941 se požadovalo zfilmování života Bedřicha Smetany a románu *F. L. Věk* Aloise Jiráka. I po dvou letech okupace byla tedy národní, vlastenecká a historizující tematika stále žádoucí. V jednom z dopisů, který redakce *Kinorevue* obdržela, se pravilo,

že libretisty čeká „mnoho zajímavých událostí a postav čs. dějin“. Připomínaly se postavy Přemysla Otakara II., Václava IV. a Závěše z Falkenštejna. Dále se upozorňovalo na možnosti, které dávaly kromě již zmíněných autorů díla Ladislava Stroupežnického, Zikmunda Wintera, Václava Beneše Třebízkého, Emanuela Bozděcha a Jakuba Arbese.

Mezi náměty se objevil i Winterův *Nezbedný bakalář*, jehož úspěšnou divadelní dramaturgiu připravil Zdeněk Štěpánek. Návrh příznivě ocenil V. Vančura, který se o něm vyjádřil jako o jednom z „nejdůležitějších filmů“. V připomínkách poznamenává, že „pád kultury by měl na rakovnické půdě zanechat trvalou stopu. Když naboural s takovou vervou a silou reakci, měl by položit i základ k věcem novým a šťastnějším“.<sup>190</sup> Film byl připraven k výrobě již v únoru 1941, ale natáčení nebylo povoleno. V. Vančura se rovněž netajil svým nadšením zfilmovat pohádku Karla Jaromíra Erbena *Dlouhý, Široký a Bystroraký* (Miroslav Cikán, 1941 – 1942, nedokončeno). Připomeňme jednu z jeho charakteristických poznámek: „Zlý obřadník, který terorizuje krále, by měl utlačovat i poddané. Král – oběť poměrů – by ukázal svou lidskost, kdyby jich litoval a kdyby diváci byli přesvědčeni, že pro utiskované ubožáky nemůže nic udělat. (Kdož ví, zda obřadník a čaroděj nejsou vlastně jeden princip zla?)“<sup>191</sup> Produkce přistoupila ke kostýmovým zkouškám, ale nacistické úřady stále pátraly, nikoliv bezdůvodně, ve scénáři po jinotajích a odkládaly definitivní souhlas. Film byl proto na podzim 1943 vzat z produkčního programu.<sup>192</sup> V plánech se objevil také film podle románu Jiřího Mařánka *Barbar Vok*, jehož scénář společně připravili Z. Štěpánek a O. Vávra. Měl být dokonce zhotoven v české a německé verzi, natáčení však bylo zakázáno.<sup>193</sup> Neuskutečnilo se ani zfilmování Olbrachtova románu *Podivné přátelství herce Jesenia*, o kterém V. Vančura napsal, že je nadčasový, „nedotýká se pražádných aktualit a k tomu navzdory zní jako naše nejpřítomnější touhy“.<sup>194</sup>

Vesměř šlo o náměty čerpající inspiraci z národní látky, zároveň ji však překračující a v podtextu se vyjadřující k aktuálním otázkám české protektorátní společnosti. To byly ovšem také důvody, proč je nacistická cenzura nedovolila realizovat. Z širokého námětového spektra se realizace dočkaly *Advokát chudých* Jakuba Arbese, *Paličova dcera* (V. Borský, 1941) a *Pražský flamendr* (K. Špelina, 1941) Josefa Kajetána Tyla, *Turbína* K. M. Čapka-Choda a Raisův *Pantáta Bezoušek*. Podle Honoré de Balzaka natočil O. Vávra film *Maskovaná milénka* (1940), ojedinělý pokus o zpracování cizojazyčné literární předlohy. V Pestrém týdnu se 11. ledna 1941 o Vávrovi psalo, že „přesvědčil sebe i ostatní, že v českých ateliérech může vzniknout film, který co do režijní a technické péče si v ničem nezadá s podobnými filmy z cizích dílen“. K takovým filmům se řadil i mezinárodně úspěšný *Noční motýl*, jehož scénář napsal František Čáp s Václavem Krškou a který v roce 1941 získal Národní cenu.

V roce 1941 se dostalo příznivého hodnocení i dalšímu Čápu filmu – *Janu Cimburovi* (1941), natočenému podle stejnojmenného románu J. Š. Baara. V. Vančura, který námět posuzoval, sice soudil, že postrádá dramatičnost, ale jinak konstatoval, že „tvrzení, že dobrý člověk ještě žije, je krásné“.<sup>195</sup> Do filmu byla však zařazena antisemitská scéna, jediný skutečný ústupek českého protektorátního filmu okupační moci; dodejme, že byl vynucen.

Soudobé referáty na ni neupozorňovaly a možno říci, že ji záměrně ignorovaly. V Kinorevue 10. prosince 1941 se např. opět zdůrazňovalo, že film se vyslovuje „ryze řečí českého filmu ... český jih tu mluví k divákově srdci obrazem, písní i dějem ...“ Po válce nebyla sice antisemitská daň *Jana Cimbury* zapomenuta, ale připomínaly se také exteriéry jižních Čech a zejména scéna ze Svatovítského chrámu, tedy to, co ve filmu „přispívalo k posílení národního cítění“.<sup>196</sup> Velký ohlas měl podle zpráv SD *Poslední Podskalák* (J. Sviták, 1940), a to vzdor tomu, že v něm cenzura odstranila nebo změnila celkem čtrnáct scén.<sup>197</sup> V dalších letech, kdy pro národní a historickou látku nebylo už v českých filmech místo, vedl i sebemenší odkaz na ni ke zvýšenému zájmu publika. Příležitost k tomu daly *Mlhy na Blatech*, které podle stejnojmenného románu Karla Klostermanna natočil v roce 1943 F. Čáp. Film měl mimořádný úspěch na venkově a jeho představení, jak psala Kinorevue 2. února 1944, byla zcela vyprodána.

Jednou z cest k povzbuzení české filmové tvorby a k získání a upevnění její podpory v české společnosti se staly *Filmové žně*. Poprvé byly uspořádány od 3. do 7. července 1940 ve Zlíně – městě, jež bylo pokládáno pro konání takové přehlídky za nejvhodnější. Realizace se ujalo právě vytvořená Filmové ústředí pro Čechy a Moravu. Jeho předseda E. Sirotek připomněl, že sama myšlenka se objevila již dříve: „Vynořovala se již několik let u příležitosti obelání benátského Biennale, kdy takovému porovnání a hodnocení minulé filmové tvorby by bylo usnadnilo výběr filmů pro soutěžení na poli mezinárodním.“<sup>198</sup> Návrh na podobnou přehlídku českých filmů vycházel také od VIII. sekce Kulturní rady Národního souručenství, která jej zveřejnila ve svém plánu na rok 1940. Nešlo ovšem o soutěž, protože podle slov Zdeňka Reimanna, ředitele společnosti Lucernafilm, „naši neměli času, aby záměrně přichystali pro Filmové žně filmy takového formátu, jaké jiná léta připravovali pro Biennale“.<sup>199</sup> Svým způsobem šlo proto o improvizaci.

Zlínské *Filmové žně* byly událostí, jakou česká kinematografie do té doby nepoznala. Navíc rozmnožily jiné obdobné protektorátní kulturní slavnosti, odehrávající se na široké základně, jakými byly Pražský hudební máj, Jiráskův Hronov, Národ svým výtvarným umělcům nebo Měsíc české knihy. Šlo o akce s celonárodním významem a dosahem, které jednak bránily místo české kultury v protektorátních podmínkách, jednak přispívaly k posílení českého národního vědomí. Zlínská přehlídka se měla podle poznatků orgánů SD stát velkou kulturní záležitostí, dokonce srovnatelnou s benátským bienále, akcí, do níž byl vnášen politický tón.<sup>200</sup>

Organizátoři Žní schválili k promítání pouze ty filmy, které předtím obstály v prověrce Filmového poradního sboru, oprávněného vyloučit díla, která nedosahovala odpovídající úrovně. Před zahájením Žní byli pracovníci z různých oborů kinematografie vyzváni, aby se zúčastnili ankety o českém filmu. František Bláha, ředitel kin v Praze, si přál, aby výsledkem Žní bylo rozšíření zájmu o český film. Ředitel Elektafilmu Alois Fiala usuzoval, že „dnešní doba není vhodná k tomu, abychom točili filmy námětů nevkusných, což platí právě o filmech lidových“. Režisér Martin Frič si přál, aby každé *Filmové žně* „byly ukázkou nejvyššího uměleckého vypětí na cestě za dobrým českým filmem“, Emil Sirotek zase, aby ze Žní „vyrostlo

v budoucnosti něco většího než pouhá přehlídka několika filmů. Aby se staly soutěžením o kulturní a umělecké hodnoty, ušlechtilým zápasem všech, kdož český film tvoří a usilují o to, aby byl zrcadlem vyspělosti našeho národa“.<sup>197</sup> V tomto duchu se nesly odpovědi i dalších účastníků ankety.

Záštitu nad *Filmovými žněmi* převzal protektorátní ministr průmyslu, obchodu a živností J. Kratochvíl. Ve svém vystoupení při jejich zahájení upozornil na samostatnost úkolů českého filmu a na jeho poslání: „...v českém filmu musí být vždy nakonec individuální projev českého ducha a českého prostředí ... Má-li se však náš film dostati s úspěchem, jakmile to poměry dovolí, za hranice Protektorátu, musí mít v sobě také něco, co jeho duch odlišuje od stejně kvalitních filmů jiných...“<sup>198</sup> Byla to na svou dobu dostatečně zřetelná slova, podporující nezávislost vývoje českého filmu a ladící s podobnými apely i v jiných kulturních oblastech.

Ve dnech 3. – 6. července 1940 bylo ve Zlíně promítnuto celkem osm filmů celovečerních (část jich měla právě tady svou premiéru) a třináct krátkých. Původně měly být předvedeny pouze ty filmy, které promítány ještě nebyly, tím by však byl program *Filmových žní* značně zkrácen. Střízlivě posuzováno, nepřinesly *Žně* mimořádnou úrodu, ta se ale ani neočekávala. Filmy zhlédlo na šestnáct tisíc diváků a všechny hrané snímky získaly některou z cen, které udělovalo ministerstvo průmyslu, obchodu a živností, ministerstvo školství a národní osvěty, Kulturní rada, Filmové ústředí pro Čechy a Moravu, město Zlín, Česká obec sokolská, Ochranné sdružení autorské a Filmové studio.<sup>199</sup> Hlavní cenu získal film *Minulost Jany Kosinové* (1940) podle námětu Vladimíra Neffa a v režii J. A. Holmana, který stejně jako všechny ostatní (s výjimkou snímku *To byl český muzikant*) čerpal látku ze společenské tematiky. Nacisté, nespokojení s výhradně českým obsahem zlínské přehlídky, si alespoň vynutili, aby byly do festivalu zařazeny jejich válečné týdeníky. Na české straně to bylo přijato s nevolí, jak konstatovala zpráva SD.<sup>200</sup>

Ke zlínským *Žním* se začátkem roku 1941 vrátil Petr Klen článkem *Rok v českém filmu*, uveřejněném v Pestrém týdnu s fotografiemi z filmů *Muzikantská Liduška*, *Babička*, *To byl český muzikant*, *Druhá směna* (M. Frič, 1940), *Přítelkyně pana ministra* (V. Slavínský, 1940) i některých dalších. Konstatoval, že český film učinil „znamenitý pokrok“, neboť se téměř zbavil braku, a že hledá „vyšší tvůrčí roviny, pečlivě si všímá své tematiky, nespokojuje se s řemeslností a v ohledu filmové technické dokonalosti, již mu v prostředí a v podmínkách, v nichž vzniká, může ledaskdo závidět“.<sup>201</sup> Pozitivní hodnocení české filmové tvorby za rok 1940 bylo spojováno se změnami v české kinematografii, mezi kterými se oceňovalo zvláště zřízení Filmového ústředí pro Čechy a Moravu. Zdálo se proto, že bude možno vstoupit s nadějami i do dalších let. Rok 1941 však přinesl, jak už jsme poznali, zásadní změny v postavení české kinematografie, jejíž osud nadále spočíval v rukou Českomoravského filmového ústředí. Nacisté byli rovněž znepokojeni pokračujícím bojkotem německých filmů a týdeníků a naopak zvláštní oblibou filmů amerických.<sup>202</sup>

Na červenec 1941 byly připraveny *II. Filmové žně*, opět ve Zlíně. V Pestrém týdnu se 26. července 1941 předpovídalo, že „slibují a – jako loňské – jistě splní ve větší míře své úkoly a poslání, jež jim byly dány do vínku a jichž tradic jsou budovány dále“. Pestrý týden

a Kinorevue přinesly pak také společně se stručným komentářem fotografie z filmů uváděných na přehlídce: *Provdám svou ženu* (M. Cikán, 1941), *Advokát chudých*, *Noční motýl*, *Pan-táta Bezoušek*, *Roztomilý člověk* (M. Frič, 1941), *Hotel Modrá hvězda* (M. Frič, 1941). Celkem bylo ve Zlíně promítnuto sedm celovečerních a dvanáct krátkých filmů, všechna představení byla sestavena jen z českých filmů a byla vyprodána. Taková orientace nacistům nevyhovovala – stejně jako při podobných akcích v dalších oblastech české kultury se snažili omezit národní charakter podniku a prosadit v něm svá díla. Na druhých *Filmových žních* tak chtěli uvést některé význačné filmy německé produkce,<sup>203</sup> českým filmovým pracovníkům se však podařilo dosáhnout toho, že *Žně* si i v roce 1941 ponechaly český charakter a v porovnání s prvním ročníkem získaly dokonce ještě širší společenský ohlas. Kromě ministra J. Kratochvíla přijel do Zlína ministr školství a národní osvěty Jan Kapras a také herci se zúčastnili ve větším počtu. Předseda ČMFÚ E. Sirotek opět pozitivně hodnotil skutečnost, že se český film až na několik výjimek vymanol z ovzduší literárního braku a pozvedl svou úroveň. Hlavní cena byla udělena filmu *Noční motýl*.

Druhé *Filmové žně* byly však také posledními. Vzhledem k jejich národnímu zaměření a ohlasu, který získaly v české společnosti, již nacisté třetí ročník nepovolili. Odpovídalo to Goebbelsově přání, jež můžeme číst v jeho deníku z 19. května 1942: „Naše politika v oblasti filmu musí být stejná jako politika Spojených států vůči Severní a Jižní Americe. Musíme se stát filmovou velmocí ovládající evropský kontinent. Pokud se budou vyrábět filmy v ostatních zemích, musí si ponechat ryze lokální charakter. Naším cílem je všemožně zabraňovat tomu, aby vznikaly jakékoliv národní produkce.“<sup>204</sup> Proto nebyl český film nadále připouštěn ani na mezinárodní filmové přehlídky do Benátek, které se tehdy staly jen italskou a německou záležitostí. Přesto, že bylo protektorátnímu filmu určeno jen lokální postavení, docházelo však, jak jsme už uvedli, k vývozu některých českých filmů.

## Otázky

Návraty k minulosti a k odkazu předků, místy i nekritické, jež byly obecně vyznávány a vítány českou společností, měly svá úskalí. Celkově tato orientace, byť jen přechodná, hrozila ustrnutím a možná i sebeuspokojením, které bránilo hledání nových cest. Podobnému nebezpečí byla vystavena celá kultura, i když v jejích jednotlivých oblastech s odlišnou intenzitou. Na samém počátku okupace upozorňoval na tuto rizika Albert Pražák ve svém zamýšlení o poslání literatury: „A přece jest vážná otázka, zda tato naše oživlá a vystupňovaná minulost pro dnešek postačí, zda jest jediným východiskem, zda není snad i nejpohodlnější, zda jest v těchto projevech i dost hospodárná a užitečná, zda není spíše se dříví vpřed, k budoucnu, dokonale se obeznamovati v době, býti na stráží všeho, co přichází a přijde.“<sup>205</sup> Jestliže se objevovaly pochyby týkající se písemnictví (a ediční činnosti), v němž se i po 15. březnu 1939 zachovalo více proudů a jež nebylo zcela jednostranně orientováno na národní minulost, tím

spíše se pochyby vztahovaly na filmovou tvorbu, závislou do značné míry na literárních předlohách a na směrech, jimiž se právě písemnictví ubíralo.

V čase, kdy se zmíněné zaměření kulturních činností stalo obecným, se v glose, kterou otiskla v roce 1940 Kinorevue, můžeme dočíst: „Nastala opět doba, kdy je voláno po tradici, po národním umění a folkloru ... i nyní je nutno bráti tuto tendenci s rozumem a s rezervou ... Národní umění má spíše hloubku než vnějšek. Desítky operet, v nichž girls ukazovaly dohře urostlé nohy ve vyšíváných holínkách, ještě nezachránily národní kulturu.“<sup>206</sup> Nešlo však jen o podobné krajnosti „národního“ umění, ale i o vážně míněné filmové přepisy starších literárních děl, příšle na svět jen proto, že se tato díla či jejich autoři těšili náhle procitlé popularitě. V. Vančura neváhal ve své lektorské funkci odmítnout náměty, které se opíraly o díla starších českých autorů, jestliže je nepokládá za dostatečně nosné a vhodné pro filmové ztvárnění. Byl zdrženlivý i při posuzování reedice již nežijících spisovatelů, neboť soudil, že ne „všechny knihy klasických autorů přežily své tvůrce“. Nesouhlasil proto se zfilmováním Němcové *Pohorské vesnice*, o jejíž fabuli napsal, že byla „poplatna čtenářským zálibám starých časů a jen nepatrnou měrou zjevuje genialitu své básničky“, a nebyl nadšen ani námětem *Raisova Pantáty Bezouška*, protože „konec konců to nemůže být víc než pietní přepis několika epických celků“. Postavil se také proti zfilmování *Hubičky* a *Prodané nevěsty*, u jejíhož zpracování upozornil, že dramaturg „nedbá o ducha, přešel dočista skvělou komickou operu a jen od místa k místu podkládá výjevy z vesnického života hudebními motivy. Namáhá se povznést lehký příběh, ale řekl bych, že spíše vulgarizuje ... krátce, šije z roucha vatebního folkloristické pracovní koženky.“ A neváhal vyslovit negativní soud i o postavě docenta ve scénáři komedie *Provdám svou ženu*: „Představa praštěného docenta je možná, vtípy a ironie jsou zajisté dovoleny, ale nemyslím, že by současné obecenstvo mělo spojovat své reminiscence na vysokou školu s oslovstvím.“<sup>207</sup>

Podobné názory zastávala i filmová kritika. Některé z námětů neobsahovaly podle ní hodnoty, které by mohly zaujmout filmového pracovníka. Tázala se: „Proč tedy vlastně byly zvoleny za filmový námět? Patrně z důvodů čistě vnějších. *Paličova dcera* a *Pantáta Bezoušek* např. jsou typická známá tradiční díla a je-li už návrat ke kořenům heslem dne, proč by se neměl svým způsobem začlenit do tohoto proudu i film, zvláště, když cítí, že takový film bude mít úspěch? S takovým vnějším poměrem k filmové látce se setkáváme dost často.“ Kritika za tím viděla nepoměr mezi literaturou a filmem, který sice dokáže člověka „dvě hodiny zaujmout, ale nedovede jej rozvlíknit až do hloubi duše“.<sup>208</sup>

Ve stejné době se ve studii *Film a národnost* zabýval těmito otázkami A. M. Brousil. Film považoval za jeden z možných nositelů národnosti a práce kamery, funkce prostředí, látka a režie mohly podle něj být předpokladem a základem národního charakteru filmu, i když se ještě nemusely stát jeho samozřejmým nositelem. Usuzoval, že „národnosti se neučíme, nesouce ji v sobě ... A jestliže národnost je záležitostí každého z nás, bude národní umění do značné míry takové, jakými budeme my ... Můžeme a musíme chtít na umělci a chceme také na filmařích, aby v našem duchu a po zákonu svého rodu usilovali o dílo své, vlastní, neodvozené a osobité, které by mluvilo o nás, pro nás a za nás.“<sup>209</sup>

Ze stejné myšlenkové základny vycházelo i mínění filmového tvůrce, režiséra Otakara Vávry, že „tak zvaná ryzí českost filmu netkví jen v nafilmování slavných postav národních, ale že vyznačuje ze způsobu života, ze slov, z charakteru osob a jejich přibytku, že všechno to může tvořit onu libeznou českou atmosféru, která je tak vlastní postavám Alšových a Mánesových obrazů“. Vyslovil je v Kinorevue 26. února 1942, tedy v době, kdy se již národní tematice pod tlakem okupační moci nedostávalo prostoru. Potřebnost národní látky v kultuře tím ale nikterak nepoklesla.

Česká kinematografie si filmy, jejichž látka a náměty čerpaly z národního prostředí, získala u diváků více než kladný ohlas. Písemnictví (ale ve svých dramaturgických záměrech též divadlo) jako první nastoupilo stejnou cestu nejen reedicemi, ale také novou tvorbou (např. František Halas: *Torzo naděje*, 1938, *Naše paní Božena Němcová*, 1940; Josef Hora: *Jan houslista*, 1939; Jaroslav Seifert: *Malá romance o Círadovi a Šárce*, *Malá romance o Oldřichovi a Boženě*, *Vějíř Boženy Němcové*, 1940; Ivan Olbracht: *Ze starých letopisů*, 1940; Jiří Mařánek: *Romance o Závěšovi*, 1940; Vladislav Vančura *Obrazy z dějin národa českého I, II*, 1939, 1940). Film u nových děl váhal, jakkoli byl také tehdy, a to i ve světové kinematografii, na literární látky odkázán. Raději se držel osvědčených předloh, neboť se usuzovalo, že co mělo úspěch v jedné formě, bude jej mít pravděpodobně i v jiné. Látka, kterou filmu dodávala literatura, se pouze přepisovala. Tento ostych měl ovšem i své historické příčiny, spočívající v obavách před tím, aby se film nějak neprohřešil proti národnímu odkazu, k němuž se upínalo vědomí české společnosti.<sup>210</sup> I tyto vnitřní zábrany stály tedy kromě jiných okolností filmu v cestě k tomu, aby svými prostředky dosáhl nových pohledů a povznesl se tak k tomu, „co přichází a přijde“.

Vzdor takovému zúženému přístupu k národní látce, vyvolanému podle našeho mínění nedostatečným osamostatněním filmové tvorby, vstupoval film na politické pole, jemuž základní rys vtiskoval antagonistický vztah mezi Čechy a Němci. Pro většinu české společnosti se rovnal nacionální útlak útlaku politickému a sociálnímu. Na první místo vystoupilo přání znovu nabýt státní samostatnosti a v ještě větší míře věc národní svobody – „jen aby byli Němci pryč“. Film nemohl na tyto základní touhy nereagovat. Nikoliv konkrétně – ostatně tak se i před rokem 1939 vyjadřoval pouze ojedinele – ale vyjádřením obecného antiněmectví akcentem na národní a vlastenecké látky. Jak připomněl E. F. Burian na samém počátku okupace, nesmí se „zapomínat, že to, čemu se říká národní tradice, je de facto tradice ostře protiněmecká“.<sup>211</sup> Taková orientace filmu i ostatních oblastí kultury mohla být ovšem pouze dočasná. Germanizační kurz, zesílený po příjezdu R. Heydricha do Prahy a spojený s generálním šířením „říšské myšlenky“, zahájeným příchodem E. Moravce do protektorátní vlády, potlačoval a zakazoval díla a kulturní akce jakkoli přispívající k národnímu uvědomění. Z filmu proto mizela nejen národní tematika, ale také sama látka a zůstalo jen při zachovávání vnějších jevových znaků. Již dříve nebylo ostatně možno některé látky realizovat (*Noč na Karlštejně*, náměty na filmy o Matěji Kopeckém, Petru Vokovi, na pohádku o *Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém* apod.), některé hotové filmy jako *Babička* a *To byl český muzikant* se zase už nemohly promítat. Za těchto okolností nepomýšleli čeští filmoví pracovníci na nějaké



výboje. Snažili se udržet dosavadní výsledky, umělecky nepoklesnout a hlavně se nepodvolit naléhání a tlaku okupační moci na natáčení angažovaných filmů propagujících „říšskou myšlenku“. Nikoliv naposled šlo o udržení české filmové výroby a o zachování její kontinuity s dosavadním vývojem české kinematografie. V porovnání s počátkem okupace ovšem zřetelné změny nastaly.

Filmy se nadále odehrávaly zcela viditelně v českém prostředí, ale námětově byly už zba-veny náboje, který v sobě nesly ještě v období Eliášova předsednictví v protektorátní vládě. Počet vyrobených filmů se zmenšoval, výroba však úplně zredukována nebyla, neboť nacisté ve snaze udržet českou společnost v klidu znali i zde svou mru. A divák se spokojoval s tím, že v kině slyší české slovo, které jinak bylo množičmi se germanizačními příkazy stále více zatlačováno do ústraní. Národ s výjimkou své elity, po roce 1942 značně zdecimovaného odboje, vyčkával pasivně věci příští, tj. osvobození ze zahraničí. Doufal, že zatím dobu nějak přežije, a očekával, že mu při tom pomůže i film.

Česká filmová tvorba překonala finanční problémy z prvních dvou okupačních let, která byla považována za zvláště vážná. Jak vzpomínal J. Havelka, „bez státní pomoci a bez vydatného zájmu obecnosti ... byli bychom udělali nad českým filmem kříž“.<sup>237</sup> V české kinematografii se v roce 1939 soudilo, že tehdy začínající úbytek zahraničních filmů bude moci být nahrazen filmem českým. Vedly k tomu údaje o délce předváděcí doby, která tehdy činila u českého filmu v průměru 3 – 2 týdny, u anglického 1,9 týdne a německého 1,4 týdne. Předkládalo se, že „za těchto poměrů může mít domácí produkce dobré vyhlídky, neboť divák, který bude postrádat v týdenním programu kin význačné filmy cizí, které by jej jinak rozhodně zlákaly, si zajde raději na dobrý – byť ne vždy nadprůměrný – český film“.<sup>238</sup> Ale jak bylo již uvedeno, omezený import zahraničních filmů nahrazovali nacisté svou vlastní produkcí.

Český film si nemohl stěžovat na malý divácký zájem, nevyvolávala jej však jen jeho kvalita. Film získával „spíše znehodnocením peněz, omezením jiných zábav (tanečních) a pozvolným vysycháním všech ostatních kulturních zdrojů, které vyvrcholilo v září 1944 uzavřením divadel, koncertních sál ap.“<sup>239</sup> Obdobně tomu bylo v písemnictví, kde se za některé knihy platily horentní sumy nebo se směňovaly za naturálie. Zájem o český film částečně ilustrovala délka jeho promítací doby v premiérových kinech. V roce 1938 činila 3,6 týdne a v roce 1940 dosáhla dokonce šestnácti týdnů. Nacisté neradi viděli tak dlouhé premiéry českých filmů, stanovili proto maximální dobu premiérového promítání na devět týdnů. V počtu uvedených premiér výrazně dominoval německý film. Např. v říjnu 1940 bylo ze sedmnácti premiér dvanáct filmů německých a čtyři české, v dubnu 1941 z patnácti premiér bylo třináct filmů německých a jen jeden český.<sup>240</sup> Počínaje léty 1940 – 1941, kdy byla výroba českých hraných filmů uměle snížena, nalézal německý film stále větší uplatnění. Eliminace amerického filmu z českých kin koncem roku 1941 a nedostatek vlastní národní produkce způsobily, že postupně na něj začal přicházet také český divák.

Produkce německých filmových společností se převážně orientovala na oddechovou tvorbu, vzdálenou válce i vnitřním poměrům v Třetí říši. Určitý obraz a představu dává pohled

na vzorek šedesáti filmů vzniklých uprostřed války. Je mezi nimi jeden film válečný, jeden historický, dva filmy dvojice Veit Harlan – Kristine Söderbaumová, dále třicet dva lehkých zábavných filmů, dvanáct snímků milostných a zbytek připadal na tematiku venkovskou, horskou, kriminální apod.<sup>240</sup> Goebbelsovo přání nezatěžovat diváka v hraném filmu politickou látkou (k tomu byly týdeníky) sklízelo žei i u českého diváka, zvláště když tyto filmy nijak neoslavovaly a nepropagovaly nacistickou ideologii.

První změny v postoji českých návštěvníků k německým filmům nastaly podle pozorování složek SD v roce 1941, kdy vzbudily zvýšený zájem – a dodejme i zvědavost – filmy *Žid Süs*, *Bismarck* (W. Liebeneiner, 1940) a *Opereta* (Operette; W. Forst, 1940).<sup>241</sup> V roce 1943 byly nejúspěšnějšími tituly *Bílý sen* (Der weiße Traum; Geza von Cziffra, 1942) a *Münchhausen* (Josef von Baky, 1943), které se hrály po jedenáct týdnů. Druhé místo zaujímaly všechny české filmy hrané devět týdnů.<sup>242</sup> Německý film převládá sice početně, avšak po celé protektorátní období si průměrná hrací doba české premiéry udržela převahu.<sup>243</sup> Potvrzují to i údaje o procentech, kterými se český film podílel na výnosu filmů z půjčovného. V letech 1940 – 1942 přesahoval podíl českého filmu 50 % celkové částky, a teprve v roce 1943 se dostal na jeho místo film německý, jehož předstih nebyl však nikterak výrazný.

Návštěva německých filmů českými diváky neznamovala změnu jejich postoje k Třetí říši a vztahu k Němcům – ti byli stále, dokonce ve větší míře, nenáviděni. Ex post bychom si mohli přát, aby býval bojkot německých filmů trval po celou dobu okupace: český národ by tím projevil své smýšlení, aniž by se vystavil jakýmkoli rizikům. Český divák ovšem přicházel na německé filmy i za jakéhosi stavu nouze, a to zvláště po zákazu amerického filmu, jehož podíl na distribuci poklesl z 57,1 % v roce 1938 na 17 % v roce 1940 a na pouhých šest filmů ze 142 v roce 1941. Klesl také celkový počet uváděných filmů, z 242 v roce 1939 na 134 v roce 1941. Přišly sice některé filmy italské a švédské produkce a ojedinele snímky jiných států, ale to zdaleka nenahrazovalo dřívější bohatost a pestrost nabídky. Divák se proto musel smířovat i s německým filmem, chtěl-li se na čas vyvléci z protektorátní skutečnosti. Ale také válka se vlekla a národ byl jako celek zastrašen terorem rozpoutaným po Heydrichově příchodu do Prahy a zvláště pak po atentátu na něj v roce 1942. Divák toužil po oddychu, a tak přišly vhod i lehké německé žánry, jakými byli operety, módní písně a veselohry s Heinzem Rühmannem a barevné filmy jako *Lázeň na mlátě* (Das Bad auf der Tenne; Volker von Collande, 1943) nebo *Münchhausen*. Takový únik z reality byl ale i jakýmsi zrcadlem odrážejícím stav hnutí protiněmeckého odporu, který se nadále týkal pouze těch nejuvedomělejších. V národě převládala myšlenka přežít a vyčkávání pádu Třetí říše, který způsobí spojenecká vojska.

Do nelehké situace se dostala celá česká kultura, na níž doléhala nejen uplynulá tři okupační léta, ale také požadavek její účasti při šíření „říšské myšlenky“, ideologie národní sebevraždy. E. Moravec jako osoba odpovědná za vše politické v protektorátu požadoval „odstranit stěny mezi českým a německým národem, které vytvořil v minulosti mylný výklad českých dějin a v přítomnosti svět, který zaniká a který potíráme se vši důrazností“.<sup>244</sup> Řada kulturních pracovníků se v této atmosféře odmlčela a odešla do ústraní (např. Václav Černý tehdy zastavil vydávání *Kritického měsíčníku*). Od filmařů se čekalo, že se ujmou výroby

angažovaných filmů. Pravděpodobně vůbec prvním, kdo se podjal tohoto úkolu, byl režisér Václav Binovec, který se už v roce 1939 chystal natočit *Čtverylka lásky* o Casanovovi a Cagliostrovi s protizednářskou tendencí. Naštěstí zůstalo jen u záměru.

Dílem, které mělo zřejmě nejpregnantněji vyjádřit „odvěké“ zapojení českých zemí do říšského svazku byl připravovaný velkoilm *Krůže Václav* (1942, nedokončeno). Scénář, který byl dílem Zdeňka Štěpánka, historičky Alžběty Birnbaumové a Františka Čápa, jenž měl snímek režisovat, byl dokončen po roce práce. Výroba byla svěřena Lucernafilmu a hlavní roli obsadil Karel Höger. Natáčení začalo v srpnu 1942, a protože nebylo možné námět přímo odmítnout, byla práce na realizaci filmu uměle zdržována, takže se podařilo uskutečnit jen několik scén. Nakonec se celý projekt s poukazem na vzrůstající materiálové nedostatky podařilo zlikvidovat.<sup>221)</sup>

Podobně se postupovalo, když nacisté v roce 1944 navrhli využít v rámci protibolševické propagandy námětu z bojů československých legií s Rudou armádou za občanské války v Rusku. Podkladem se měla stát zvuková verze divadelní hry Rudolfa Medka *Plukovník Švec*. Tentokrát ale zůstalo jen u projednávání námětu.<sup>222)</sup> Odmítnut byl také film o *Maryšce Magdónové* podle stejnojmenné básně Petra Bezruče, který měl sloužit k protizidovské propagandě. Výjimku tvořila v této souvislosti již zmíněná protizidovská scéna v *Janu Cimburovi*. Scénář jí původně neobsahoval (lze právem předpokládat, že by na ni reagoval V. Vančura, který námět posuzoval) a do filmu byla zařazena na nátlak ing. Antona Zankla, vedoucího skupiny propagandy v kulturně politickém oddělení Úřadu říšského protektora. Produkce se nakonec rozhodla ustoupit, aby se film o českém sedlákovi dostal na filmová plátna. Jak uvádí Jaromír Kučera, byl to „jediný podstatný ústupek nacistické ideologii v celé naší hrané kinematografii během okupace“.<sup>223)</sup> Tebaže nám nejsou známy bližší okolnosti tohoto příkazu, je možno si položit otázku, zda za tuto cenu měl být film natočen.

Celkově se čeští filmoví pracovníci dokázali pronacisticky angažované tvorbě vyhnout. Obcházeli též náměty ze současnosti, neboť zde hrozilo nebezpečí úprav a doplňků pocházejících od českých aktivistů nebo od filmového referátu Úřadu říšského protektora. Pokud měl být děj filmu zasazen do současnosti, dělo se tak jen zdánlivě – obvykle se příběh odehrával v blíže neurčeném čase nedávné minulosti, často i bez konkrétní lokalizace. Tvůrci filmu se při tom úzkostlivě vyhýbali jakékoliv konfrontaci se skutečností válečných let.<sup>224)</sup> V šíření obsahu „říšské myšlenky“, v rozsévání antisemitismu, ostouzení první republiky a v protibolševickém a protizednářském tažení byli daleko produktivnější aktivističtí novináři. Byli to nejen šéfredaktoři protektorátních deníků, ale také publicisté, jako Emanuel Vajtauer či Karel Lažnovský, nemluvě o E. Moravcovi, který rád využíval také rozhlasu. A pronacistická propaganda přicházela rovněž z řad členů Kuratoria pro výchovu mládeže. Osoby tohoto typu se mezi filmovými pracovníky nenašly a film s výjimkou týdeníků a dokumentárních pořadů nic podobného nešířil. Na samém konci války vznikl sice stíhový dokument s dotáčkami *Kolesa dějin* (Miloš Cettl, 1945), který dokazoval, jak dalece byl český národ uchráněn hrůz války a jak bylo v jeho vlastním zájmu zachovávat klid a pořádek. Ale není známo, zda byl film veřejně promítán, a nenašli jsme jej ani v poválečných seznamech.

Tvůrci hraného filmu dbali o to, aby si zachovali čistý štít, což se jim až na jednu výjimku – dodejme okrajovou – zdařilo. Jinak vyhlížela situace v týdenících a dokumentárních filmech, které však obecenstvo přijímalo jako povinnou a nechutnou daň. Zde bylo možno kompromitovat české kulturní pracovníky i dělníky pracující pro říši.

## Pragfilm

Samostatnou kapitolu protektorátní kinematografie tvoří účast a podíl českých herců, režisérů a dalších filmových pracovníků na výrobě německých filmů. Spolupráce s cizími filmovými produkcemi se datovala už od dob němého filmu. Po nástupu zvukového filmu se jednotliví filmoví pracovníci podíleli na filmové tvorbě v Rakousku, Francii, Anglii, Itálii a v Německu. Kameraman Jan Roth pracoval od roku 1935 na několika německých verzích českého filmu i na německých filmech. Jan Stallich spolupracoval jako kameraman s francouzským filmem a působil v Rakousku, Anglii, Německu a hlavně v Itálii. Do Itálie přišel v roce 1936 také kameraman Václav Vích s režisérem Gustavem Machatým, který poté odjel do USA. Někteří z nich v zahraničí pracovali delší dobu nebo se tam i trvale usídlili. V roce 1934 odešel do Francie a pak do Německa režisér Karel Anton. Z herců natáčely v Německu Lída Baarová a Anny Ondráková. Od roku 1930 pracoval střídavě v Německu a v Čechách režisér Karel Lamač. Hostováním v zahraničí získávali čeští filmoví pracovníci širší rozhled a zkušenosti, nehledě na to, že se na filmovou tvorbu vůbec nahlíželo jako na mezinárodní záležitost. Také domácí česká produkce natáčela některé české filmy v cizojazyčných verzích – např. *C. a k. polního maršálka* K. Lamače v českém a německém znění nebo *Tonku Šibenici* (1929 – 1930) K. Antona česky, francouzsky a německy. V české a francouzské verzi vznikly filmy *Volha v plamenech* (Viktor Turžanský, 1933 – 1934) a *Golem* (Julien Duvivier, 1935 – 1936), v roce 1933 byl natočen československo-polský koprodukční film *Dvanáct křesel* (M. Frič, Michal Waszyński).

Po 15. březnu 1939 se podíl českých filmových pracovníků na vzniku německých filmů okamžitě zvýšil, neboť nacisté využívali zvláště kvalifikovaný český technický personál. Jako první zapojil české filmaře do práce Bavariafilm, který už na jaře 1939 využíval prostory barrandovských ateliérů. A neobešly se bez nich ani další německé filmové výroby, které přesouvaly část své práce do Prahy, protože jejich vlastní technický personál musel nastoupit vojenskou službu. Zároveň vzrůstal zájem o pražské filmové ateliéry. Hned na jaře 1939 přijela do Prahy delegace německých novinářů, aby si prohlédla barrandovské ateliéry. Ve stejném čase zorganizovali nacisté cestu pražských filmových novinářů do Berlína, kde se seznámili s ateliéry společnosti Ufa a Tobis. Zájezd se opakoval ještě v roce 1941, jako propagační záležitost obdobná jiným pozváním českých novinářů a českých kulturních pracovníků k návštěvě říšských měst. Nacisté nabízel českým filmovým specialistům výhodné platové podmínky; někteří neodolali lákavým nabídkám a uzavřeli již v roce 1939 smlouvy

s německými filmovými společnostmi. Odcházel zatím dobrovolně, jako všichni ti, kteří doma nenašli dostatečně placenou práci a v Německu očekávali vyšší výdělek. Kinorevue tehdy s lítostí i se skrytou výčitkou poznamenala: „Mnoho našich filmových technických pracovníků našlo v těchto týdnech výhodnější zaměstnání u říšských výrobních firem, takže nám asi budou chybět při naší další filmové produkci.“<sup>225</sup> Počty českých filmových pracovníků, kteří se dali lákat nabídkami německých filmových společností neznáme. Hlavně však byli využíváni pro německou produkci v Praze, která se sem zcela nebo částečně přemísťovala.

Práce pro německý film vykonával na počátku okupace barrandovský technický personál a spolupráce českých herců, režisérů, kameramanů a dalších profesí, na kterých závisel vznik a tvar filmu, se zatím nevyžadovala. Zásadní změnu přinesl vznik již delší dobu chystané nové výroby v protektorátu Pragfilm, který byl součástí velkého koncernu Ufa, avšak nebyl vyňat z kompetence říšského protektora. Představeného dozorčí rady Pragfilmu mohl tak J. Goebbels jmenovat po dohodě s říšským protektorem. O složení dozorčí rady se rozhodovalo v listopadu 1941 a jedním z jejích členů se stal i zástupce Goebbelsova ministerstva, jehož prostřednictvím se měly vyrovnávat nastalé politické problémy.<sup>226</sup> Vznik Pragfilmu je ale třeba současně vidět ve spojitosti se zesíleným germanizačním kurzem, nastoleným R. Heydrichem, jehož součástí bylo i hledání způsobů, jak zneužít české kultury a českých kulturních pracovníků. Zdálo se, že ve filmu k tomu bude nejvíce předpokladů, neboť zde snížením české filmové produkce poklesly i pracovní příležitosti.

Navenek hájil Pragfilm „zásadu intenzivní spolupráce s českými filmovými umělci a technickými pracovníky“ a předem si je smluvně zajistil.<sup>227</sup> Nová výroba si předsevzala natáčet výhradně německé filmy. Nevyužívala práce pouze technických sil, ale šlo jí o programové zapojování českých herců, režisérů, kameramanů, hudebních skladatelů, scenáristů i dalších profesí, s jejichž pomocí měla být zmnožena klesající německá výroba. Jak napsal O. Kautský ve Filmové práci 7. července 1945, jedním z důvodů, proč nacisté projevíli zájem o české herce, mohlo být, že „po umělecké stránce ochuzený a okoukaný německý film hledal nové tváře ... hledal oživení a vybíral si herce podle typů, kteří potom měli hrát po boku herců německých.“

Nacisté si nemohli zvolit vhodnější čas k verbování českých filmových pracovníků do svých služeb. V roce 1942 ještě sklízeli válečné úspěchy a kalkulovali také s účinky programově šířeného strachu. Vzpomínky některých herců na tuto dobu svědčí o tom, jak málo důvodů k optimismu tehdy měli. Rozpoznáváme v nich jejich vnitřní rozkolísanost, nejistotu i osobní obavy. Za všechny alespoň slova Zdeňka Štěpánka, kterými reagoval i na poválečnou kritiku chování v protektorátních poměrech: „Každá válka přináší utrpení, neštěstí, morální hazardérství, rozvrat. Tyto obvyklé průvodní zjevy války zasahují ovšem také zázemí. Žije se lehkomyšlně, ze dne na den, vabank! Lidé hledají rozptýlení a zapomnění, nalézají je ve víně ... bylo zřejmé, že válka bude ještě dlouho trvat a zmocňovala se nás únava z neustálého napětí a nejistoty, v níž jsme žili.“<sup>228</sup> Nacisté se ovšem nespokojili jen s vyvoláváním obecné atmosféry strachu, a vyvíjeli individuální nátlak na jednotlivé herce a na další tvůrce, aby je

přinutili k účasti na svých filmech. Při tom se obraceli – až na některé výjimky, kdy jim nevyhovoval typ herce, neznalost němčiny nebo nějaké jiné důvody – převážně na ty, kteří už prokázali svůj talent a schopnosti a byli také v české společnosti dostatečně známí a populární.

Způsob, jakým Pragfilm vyhledával mezi českými herci své nové spolupracovníky, popisuje Adina Mandlová: „Vybrali nás asi deset, nevím už přesně koho, pamatuji si jenom, že jsem to byla já, Nataša (Gollová – J. D.), Štěpničková, Hanka Vítová, Zita Kabátová a několik mužských představitelů, prostě kdo uměl německy. Filmové zkoušky v německém jazyce režíroval Vávra a myslím, že kameramanem byl Roth. Nikdo z nás to nebral vážně a nijak jsme se o filmování v Říši nezajímali.“<sup>229</sup> Neuspěla Štěpničková, která podle Mandlové „byla Maryša a ne Líza a pro tu v německém filmu nebylo místa.“<sup>230</sup> Režisér Vávra vzpomíná, jak mu ředitel Pragfilmu nabídl smlouvu s výhrůzkou, že kdyby ji odmítl, bylo by to pokládáno za nepřátelský akt vůči Třetí říši. Vávra proto smlouvu přijal s podmínkou, že mu budou náměty umělecky vyhovovat. Stále je ale odmítal, takže v roce 1944 s ním rozvázal Pragfilm smlouvu a v důsledku toho byl Vávra vyškrtnut z ČMFÚ a podle tehdejších regulí nesměl nadále ve filmu pracovat. Zachránil ho Miloš Havel, který nedbal zákazu a ponechal mu režii filmu *Rozina sebrance* (1944 – 1945), uvedeného však do kin až po osvobození.<sup>230</sup>

Ti, kteří pracovali u německého filmu, nemohli vystupovat pod svými českými jmény a museli si je měnit. Nejen proto, aby byla vyslovitelná v němčině a srozumitelná německým divákům, ale také aby se nepoznalo, že jde o slovanské herce, a německý divák je přijal. Současně tak měli být filmaři zavázáni k těsnější spolupráci s německým filmem, což byl rafinovaný způsob, jak je v očích národa kompromitovat. Martin Frič se tak stal Martinem Fritschem, Miroslav Cikán Friedrichem Zittauem, Vladimír Slavínský, vlastním jménem Otakar V. Pittman, Ottou Pittermannem, kameraman Josef Střecha Josefem Strecherem, architekt Jan Zázvorka Johanem Sasworkou, skladatel Jiří Srnka se přejmenoval na Georga Sirkera; z herců se Zita Kabátová přejmenovala na Marii von Buchlow, Bedřich Veverka byl Friedrich Walldorf. Otomar Korbelář se nazýval Körbeler, Karel Hradilák Carl Stockmar, Hana Vítová si pozměnila jméno na Hanna Witt a Adina Mandlová, o jejímž německém příjmení rozhodl údajně sám Goebbels, na Lil Adina. S německým filmem dále spolupracovali režiséři J. A. Holman a Vladimír Borský, kameramani Václav Hanuš, Jaroslav Blažek, Karel Degl, Jan Roth, Jan Stallich, Jaroslav Tuzar, z herců Vladimír Majer a František Černý, střiháč a režisér Zdeněk G. Hašler, zvukaři Antonín Rambousek a František Pilát. Ve studiu kresleného filmu Pragfilmu byl zaměstnán jako kreslič Jiří Brdečka. Do roku 1943 bylo v německém filmu zaměstnáno celkem třicet devět českých tvůrčích pracovníků všech kategorií. K nim se ještě řadil technický personál a ateliéroví dělníci.

Důvody účasti herců a dalších filmových pracovníků v německých filmových společnostech se různily a měly odlišné motivy. Někteří se ke spolupráci dostali ještě před ustavením Pragfilmu. Krátce po ukončení války byla míra jejich viny srovnávána s vinou „dělníků, jezdců již na začátku protektorátu dobrovolně na práci do Německa, než tam pracovní úřad vypravoval nucené transporty“.<sup>231</sup> Někteří vyhověli nabídkám z naivity, z touhy po rychlé

slávě i pro nedostatek národního uvědomění. Další byli přinuceni a neměli dostatek sil odmítnout. Dodatečně označovali své působení v německém filmu za jakýsi druh totálního nasazení. Nataša Gollová se obhajovala srovnáním s dělníky, kteří pracovali v továrnách, zatímco ona hrála: „Německý film – to bylo moje totální nasazení. Když jsem se pokoušela vyhnout se tomu srdeční chorobou, bylo to považováno za sabotáž.“ Hana Vítová zprvu nabídku na smlouvu s Pragfilmem odmítla, když ale byla na ni činěn nátlak, že jí bude znemožněna jakákoliv práce pro český film, ustoupila mu: „Musela jsem hrát.“ Otomar Korbelář se ke svému účinkování v německém filmu nevyjádřil – hrál proto, že to bylo jeho povolání.<sup>202</sup>

Herci byli voláni k pohovorům na ministerstvo lidové osvěty i k samotnému Moravcovi, museli být přítomni na shromážděních, která po atentátu na R. Heydricha odsuzovala československou zahraniční odbojovou akci. Na druhé straně byl ale pro ně vytvořen v Lucerna-baru česko-německý filmový klub. Přesto někteří dokázali spolupráci s německým filmem odmítnout. Herci Růžena Nasková, Vlasta Matulová, Jaroslav Průcha, Theodor Pištěk a Jindřich Plachta byli mnohokrát vyzváni k účasti na německém filmu, a pokaždé odmítli. Řadí se k nim také František Smolík: dozrává svůj strach, ale do česko-německého filmového klubu nevstoupil a zaslouhou přihlášku i po několika urgencích ignoroval.<sup>203</sup> Nacistický zájem o získání českých filmových pracovníků byl motivován politickými hledisky a germanizačními plány. V zapojení herců a dalších filmařů do své produkce viděli hitlerovci jednu z možností, jak oslabit českou kulturu. V příspěvě říšského filmového intendanta z října 1943 adresovaném státnímu ministru K. H. Frankovi se pravilo, že německý film zaměstnává stále více českých režisérů a herců, kteří tím vstupují do okruhu působnosti německé propagandy. Konstatovalo se o nich, že se učí německy a berou si německá jména. Říšské ministerstvo propagandy si přálo, aby nezůstalo jen při vnějšku, ale aby tito umělci byli přímo vtaženi do německého kulturního dění. Proto bylo žádoucí převést české umělce, kteří přicházeli v úvalu, z české mateřské půdy do německého prostředí a spojit je s německou produkcí ve Vídni, Mnichově a v Berlíně.<sup>204</sup>

Goebbelsův úřad projevil konkrétní přání získat režiséry O. Vávru, M. Friče a V. Slavínského, z herců Vlastu Buriana, Gustava Nezvala, Marii Glázrovou, Natašu Gollovou a Zitu Kabátovou a uvažovalo se i o komponistech Jiřím Srnkovi a Josefovi Stelibském.<sup>205</sup> Šlo též o to, aby výměnou za odchod rasově a politicky vyhovujících českých umělců do říše přicházeli do protektorátu němečtí umělci. Tyto výměny musel schválit státní ministr K. H. Frank. K uvedeným jménům českých filmových pracovníků, jež hodlalo říšské ministerstvo propagandy získat, Goebbelsův úřad uvedl, že G. Nezval byl již prověřen, ale M. Frič musel zůstat z politických důvodů v Praze. Nebyl též žádoucí další pobyt Vlasty Buriana v říši, protože vlastnil propagandisticky důležité divadlo v Praze. Pokud šlo o O. Vávru, V. Slavínského, M. Glázrovou, N. Gollovou a Z. Kabátovou, nebylo námitek.<sup>206</sup> Nacisté nabízelí českým filmovým pracovníkům vysoké honoráře a zároveň vyhrožovali, že herci nenajdou v českém filmu uplatnění, protože nebude po vítězství Třetí říše již existovat. J. Goebbels se dokonce při jedné příležitosti obrátil na A. Mandlovou s tvrzením, že až Třetí říše vyhraje válku, „Krym se stane Hollywoodem německého filmového průmyslu ... A proto musím už teď získat největší

filmové kanony pro německou kinematografii ...“ Údajně se také vyjádřil, že český film „přestane v krátké době existovat, a proto každý, kdo se chce podílet na budoucí evropské výrobě, udělá nejlépe, když se zapojí už teď ... kdo jako pravý český vlastenec půjde s námi, prokáže tím své vlastní velikou službu a sobě samozřejmě tím větší ...“<sup>207</sup> Pragfilm představoval právě jeden ze způsobů, jak odnímat českému filmu jeho tvůrce a přispívat tím tichou cestou k likvidaci českého hraného filmu.

Scénář k prvnímu filmu Pragfilmu *Láska, vášně, žal* (Liebe, Leidenschaft und Leid, 1942 – 1943) vytvořil Kurt Heuser, režii převzal J. A. Holman, hudbu komponoval J. Srnka a u kamery stál K. Degl, který střídavě pracoval v Německu a v protektorátu.<sup>208</sup> M. Frič natočil filmy *Z lásky k tobě* (Dir zu Liebe; 1944) a *Druhý výstřel* (Der zweite Schuss; 1943), v němž kameru obsluhoval J. Roth a hrála H. Vítová. Film byl ohodnocen jako jeden z nejvýznamnějších výsledků produkce Pragfilmu a obdržel predikát „umělecky hodnotný“. V. Slavínský převzal pro stejnou výrobu režii filmu *Jeho nejlepší role* (Seine beste Rolle, pracovní název *Orfeus na rozcestí* [Orpheus am Scheideweg]; 1943), kde za kamerou stál V. Hanuš. M. Cikánovi byl svěřen film *Cesta za štěstím* (též *Hudbou za štěstím*, Glück unterwegs; 1944), kde účinkovala Z. Kabátová, F. Černý, V. Majer a B. Veverka. Dalším Cikánovým filmem byla *Černá ovce* (Das schwarze Schaf; 1943). Pro kulturní film Pragfilmu byl získán i profesor Karel Plicka, který natočil filmy *Egerland* (1944) a podle vlastního námětu *Pražský barok* (Prager Barock; 1943).

Čeští filmoví pracovníci přijímali zakázky i v jiných německých filmových společnostech. V. Slavínský pracoval v pražských ateliérech pro Bavorsko na filmu *Slabá hodinka* (Die schwache Stunde; 1943), kde kameru obsluhoval J. Střecha. Ve Wiefilmu pracovala H. Vítová, V. Borský jako asistent režie a kameramani J. Tuzar a J. Stallich. Se společností Terra spolupracoval kameraman J. Roth a A. Mandlová. Sestry Allanovy natáčely pro Tobis v Berlíně. Od roku 1942 navázala L. Baarová spolupráci s italským filmem, kameramani V. Vích a J. Stallich už předtím v Itálii natáčeli *Alcazar* (L'assedio dell'Alcazar; Augusto Genina, 1939) a u italského filmu pracoval také maskér Gustav Hrdlička.

Německé filmy, na nichž se podíleli čeští herci, režiséři a další, neměly žádnou pronacistickou tendenci, až na jedinou výjimku, kdy Vladimír Majer převzal roli v protisovětském filmu *GPU*. Heinz Rühmann ubezpečoval Adinu Mandlovou, s níž natáčel film *Seřviž Ti svou ženu* (Ich vertraue Dir meine Frau; 1942), že to je naprosto „nepolitická a neškodná veselohra“ a že její budoucnost v českém filmu neohroží.<sup>209</sup> Podle poválečných úsudků toto „totální nasazení“ českých umělců, „kteří v našem filmu většinou něco znamenali, nepřineslo Pragfilmu žádnou slávu, neboť všechny filmy této výroby byly hluboce podprůměrné“.<sup>210</sup>

Hovoříme-li o účasti českých filmových pracovníků v německé produkci, nevyhne se otázce, jak jejich jednání hodnotit. Nechceme se opírat jen o emocionální přístup, s jakým jsme se setkávali bezprostředně po okupaci, ale také nemůžeme tento aspekt zcela pominout. Kulturní politika 19. října 1945 např. psala: „... hrát v německé řeči ‚v době zvýšeného nebezpečí republiky‘, jak zní ona jasná věta prezidentova dekretu, znamenalo dát Němcům v plen onen největší dar, který nejlhubší životní zdroje umělci poskytl. Není před soudem

národa omluvy pro herce, který hrál za nacismu v německém filmu. I kdyby byl tisíckrát očistěn, divák ho bude odlišovat od těch, kdo nezradil.“ Stojíme tu před etickými problémy, které se nevztahují jen na kinematografii, ale na celou českou kulturu. Kulturní pracovník měl vždy větší odpovědnost než řadový občan. Platilo to zvláště o hercích, kteří byli nejen známí, ale také oblíbení, a jejich jednání se proto stávalo pro ostatní příkladem. Soudíme, že většina těch, kteří byli vtaženi do činnosti německé produkce, tak nečinila ze svobodné vůle, ale podvolila se nátlaku. Lze to pochopit, ale sotva omluvit, neboť jiní odmítnout dokázali. Nepokládáme to však také za národní zradu, ale pouze za osobní selhání člověka, herce nebo kteréhokoliv jiného pracovníka filmu, který si pak tuto skvrnu nesl i do svého poválečného života.

V roce 1945 zkoumala disciplinární rada činnost všech, kdo pracovali za protektorátu v českém a v německém filmu. Prošetřila na tři sta případů, z nichž vyplynulo, že ve filmu došlo jen k nemnoha proviněním, která by dostačovala na odsouzení lidovým soudem. Šlo o prohřešky lehčí i těžší, někdy viník, proti němuž nebylo důkazů, proklouzl, v některých případech se objevila potřeba nového přezkoumání a jemnějšího odstupňování viny.<sup>240</sup> Celkově však musíme konstatovat, že i když nebyli nositeli pronacistické tendence, přispívali čeští herci a další filmoví pracovníci působící v německém filmu k vytváření smířlivých postojů vůči protektorátní realitě a fakticky tak pomáhali společnosti demobilizovat.

### *Před koncem okupace*

Rokem 1942 nastaly v české kinematografii změny, způsobené jednak zesílením šířením atmosféry strachu, jednak podstatným poklesem výroby hraných filmů. Do konce roku 1944 bylo natočeno už jen dvacet devět filmů, což bylo méně než činila výroba v roce 1940. Z režisérů pracovali pouze M. Frič, V. Slavínský, M. Cikán, J. A. Holman, F. Čáp a O. Vávra, který, jak sám vzpomíná, dbal o to, aby film nepřestal mluvit česky. Filmy s národní a vlasteneckou tematikou se už do výroby nedostávaly. Dramaturgie se obrátila ke společenským, kriminálním, veseloherním a komediálním žánrům. Vznikly též dva filmy z vesnického prostředí a dva s pracovní náplní. V tragickém roce 1942 měly paradoxně převahu veselohery a komedie. J. Goebbels si tehdy žádal lehké žánry, které přišly „vhod právě tak vojákům v řídkých chvílích oddechu“.<sup>242</sup> Jak uvedla Kinorevue 24. března 1943, bylo v protektorátu schváleno v roce 1942 celkem 115 hraných filmů domácí a zahraniční výroby. Z toho bylo šedesát dramát, čtyřicet veseloher a dvě komedie. Český film se na těchto počtech podílel pěti veseloherami, čtyřmi dramaty a dvěma komediemi. Českým filmovým pracovníkům šlo nadále o to, aby zachovali kontinuitu a existenci českého filmu a zabránili jeho politickému pronacistickému zneužití.

České kinematografii se postupně dařilo vyrovnat se s ekonomickými problémy. V předválečném období se udělovala podpora po slyšení Filmového poradního sboru, který prosazoval

zásadu, aby finanční příspěvek odpovídal kvalitě filmu. Na podzim 1939 činila podpora 200 000 korun, odměna 100 000 korun a mimořádné odměny mohly být uděleny až do výše 500 000 korun. Pro domácí výrobu byly tehdy uvolněny tři miliony korun.<sup>243</sup> V roce 1941 byly odměny zvýšeny na 300 000 korun a výrobce mohl kromě toho počítat s bezúročnou půjčkou až do výše 500 000 korun, kterou poskytovaly zpravidla po slyšení Filmového poradního sboru ministerstvo financí a ministerstvo průmyslu, obchodu a živností. Od roku 1942 bylo v této věci kompetentní ministerstvo lidové osvěty. V roce 1943 byly nahrazeny dosavadní formy podpory půjčkou do výše 50 % nákladů a prémie do 1 milionu korun.<sup>244</sup> Příslušnou částku udělovalo MLO na návrh nového Filmového poradního sboru, který byl ustaven v Českomoravském filmovém ústředí.

Podporu českého filmu si vynucovalo rovněž zvýšení výrobních nákladů, způsobené vysokými sazbami za používání ateliérů, jež byly přizpůsobeny německým poměrům, dále nárůstem pořizovacích nákladů, prodloužením doby natáčení a zvýšenými honoráři. Protože německá výroba nabízela českým technickým a tvůrčím pracovníkům vysoké odměny při výrobě německých filmů, nemohly ani mzdy a honoráře českých filmů zůstat pozadu. Výrobní náklady stouply od roku 1939 do roku 1944 více než devětkrát – z 680 000 korun na 6 200 000 korun.<sup>245</sup> Elmar Klos vzpomínal, že proto „velká část českých filmových pracovníků necítila se vývojem věcí existenčně ohrožena ... zatím co byla zatlačována česká výroba co do počtu, byla českým technikům a tvůrčím pracovníkům štedře nabízena pracovní odměna při výrobě německých filmů ... Přispívaly k tomu bohaté státní podpory produkčním firmám, které vyvolávaly lehkomyšlné stanovisko k hospodářské výnosnosti filmu.“<sup>246</sup> Není vyloučeno, že „štedrost“ Moravcova úřadu měla být jedním ze způsobů, jak vzdálit filmové pracovníky od každodenních protektorátních starostí a zajistit si jejich apolitičnost – J. Goebbels přece stejně postupoval v německém filmu. Nutno přiznat, že se tím otevírala možnost zaměstnat co nejvíce herců, třeba jen v epizodních rolích, a chránit je tak před pracovním úřadem. Jak jsme již uvedli, obdobným způsobem byli chráněni i další filmoví a kulturní pracovníci.

Když koncem roku 1943 bilancovala Kinorevue v krátkém přehledu českou filmovou výrobu za uplynulý rok, nemohla nepřiznat další pokles počtu nových hraných filmů. Připomínala, že dříve se spěch a nedostatek prostředků neblaze projevoval na umělecké úrovni, teď naopak kladně hodnotila, že filmová režisérská „získali předpoklady ke klidné a neuspěchané práci a že i umělecká práce herců začala být přiměřeně hodnocena“.<sup>247</sup> Třebaže výrobní podmínky nebyly české kinematografii příznivé, neboť produkce byla odkázána na vedlejší ateliéry v Hostivaři a v Radlicích, celková úroveň českého filmu nepoklesla, zachovávala si dobrý průměr a ve srovnání s předválečným obdobím byla spíše vyšší. I nadále ovšem vznikaly snímky, které stály na okraji filmové tvorby.

K úspěšným dílům v tomto období náležely filmy, které čerpal y látku a náměty z literatury nebo z divadelních her. Nečekaně zdařilým filmem bylo *Městečko na dlani* (1941 – 1942), podle stejnojmenného románu Jana Drdy a v režii V. Binovce, který jinak nevynikal zvláštním filmovým citem. M. Frič se v roce 1943 s úspěchem obrátil ke K. M. Čapku-Chodovi, podle

jehož povídkové předlohy natočil film *Experiment*. V témže roce byla příznivě přijata Čápo-va *Tanečnice* (1943), vycházející z námětu Karla Mužika a zvláště již zmíněné *Mlhy na Blatech*, k nimž Čáp v roce 1944 přiřadil ještě *Děvčicu z Beskyd* (1944). Ve *Skalním plemenu* (1943 – 1944) předlumčil režisér Ladislav Brom stejnojmenný román Jana Morávka. Ola Horáková byla autorkou námětu pro film *Šťastnou cestu*, který realizoval O. Vávra a který byl hodnocen jako umělecký vrchol filmové produkce roku 1943.<sup>250</sup> S kladným diváckým ohlasem se setkávaly veselohry. V. Slavínský natočil v roce 1942 podle divadelní hry Jana Patrného 1942 veselohru *Muži nestárnou*. Fričův *Valentin Dobrotivý z téhož roku se opíral o námět Josefa Hlaváče a Počestné paní pardubické* (M. Frič, 1944) vznikly zase podle divadelní hry Karla R. Krpaty *Mistr ostrého meče*. V. Slavínský zfilmoval román Vladimíra Peroutky (jako autor námětu pod pseudonymem M. Bílý) *Neviděli jste Bobka?* (1944). Na námět V. Kršky a podle scénáře, který napsal Krška s Jaroslavem Beránkem, natočil Jiří Slavíček veselohru *Kluci na řece* (1943 – 1944), která byla do kin uvedena v roce 1944.

Do posledních let okupace datujeme také faktický vznik českého kresleného a loutkového filmu. V předválečném období byly jeho výrobci zahraniční produkce, především dílny W. L. Disneye a bratří Maxe a Dava Fleischerových ze Spojených států. Postavičky zejména Disneyových filmů, počínaje snímky s Mickey Mousem a Pepkem námořníkem a konče třeba celovečerní kreslenou *Sněhurkou a sedmi trpaslíky* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) pronikly do celého světa a získaly si obecnou a trvalou oblibu u dětských i dospělých diváků. Kreslený film se stával součástí filmového představení a nahrazoval grotesky. Lze předpokládat, že po zákazu amerických filmů v roce 1941 ukládala J. Goebbelsovi tížnost, aby mezeru i v oblasti animovaného filmu nějak vyplnil. V protektorátu se úkolu ujal Pragfilm a ve Zlíně německá říšská společnost Degato. Obě výrobny zaměstnávaly převážně české pracovníky, kteří byli hlavními realizátory animovaných filmů. Byl šlo o německou produkci, snažili se prosazovat vlastní pojetí práce a dokonce i volbu námětu.

Samé počátky českého animovaného filmu spadají ovšem ještě do éry němého filmu. Od roku 1922 vyráběla firma Elektajournal, zabývající se tvorbou dokumentárních snímků, kreslené triky, pohybové grafy a reklamní šoty. Začínali zde pracovat Karel Dodal a jeho první žena Hermína Týrlová. V roce 1933 založil Dodal se svou spolupracovnicí a později druhou manželkou Irenou Löschnerovou Ire-film, který se zaměřil na reklamní trikové filmy. Vznikla tu řada pozoruhodných krátkých reklam a jeden z filmů, *Všudybylova dobrodružství* (K. Dodal, I. Dodalová, 1936), v němž vystupovala také loutka Hurvínka (navrhl ji Jiří Trnka) a byl doprovázen hudbou Jaroslava Ježka, získal v roce 1936 ocenění na benátském bienále.<sup>251</sup> V roce 1938 K. Dodal emigroval a H. Týrlová odešla na návrh Ladislava Koldy do Zlína, kde se věnovala již jen loutkovému filmu.

Vlastní vznik kresleného filmu byl spjat s produkcí AFIT (Ateliér filmových triků), která se orientovala na výrobu úvodních titulků a filmových triků. V roce 1941 firmu odkoupil za pomoci říšskoněmeckého kapitálu Rakušan Rudolf Dillenz a přeměnil ji na výrobu kreslených filmů. Studio, které bylo umístěno v prostorách bývalé americké půjčovny Paramountu, se rozrostlo na 150 zaměstnanců, z nichž někteří sem byli totálně nasazení. Dillenz však úspěch

se svým prvním filmem *Čarodějův učeň* neskldil. Do čela výroby, kterou převzal Pragfilm, nacisté dosadili jako uměleckého vedoucího berlínského kreslíře Horsta von Möllendorfa. Natočil zde několik filmů – *Povětrnostní domeček* (*Wetterhäuschen*, 1944), *Malý, ale zralý* (*Klein, aber oho*, 1944) a zejména *Svatbu v korálovém moři* (*Hochzeit im Korallenmeer*), relativně neúspěšnější dílo, jehož výrobu zahájil koncem roku 1943 a po dvou stech dnech byl film na jaře 1944 dokončen. Připomínal Disneyův rukopis a po válce byl označen „jako běžný mezinárodní charakter, který mu byl určen německým vlivem, a zůstal v rozporu s pozdější osobitostí našeho kresleného filmu“.<sup>252</sup> Vedení produkce kresleného filmu si troufalo na celovečerní film, operu *Orfeus a Eurydika*, tento plán se však neuskutečnil. Na druhé straně je zajímavé, že za německého vedení byla zahájena výroba podle českého námětu, film o pošťákově Kolbabovi, vycházející z pohádky Karla Čapka. Film byl dokončen po válce.<sup>253</sup>

S určitým zpožděním vznikala souběžně ve Zlíně výroba loutkového filmu, jehož se ujala H. Týrlová. Pro zlínskou výrobu bylo charakteristické, že se zde rodily loutkové filmy podle českých námětů, v české režii a za spolupráce českých animátorů, např. kombinovaný loutkový a hraný film *Vánoční sen*, který v roce 1944 natočila Týrlová ve spolupráci s Karlem Zemanem (animovaná část) a Bořivojem Zemanem (scénář a režie). Materiál shořel při požáru studia koncem války a v roce 1945 film v nové verzi natočili K. a B. Zemanové. Průkopnickým činem byl *Ferda Mravenec* (H. Týrlová) podle známé předlohy Ondřeje Sekory, který vznikl v roce 1942, bez povolení, protože cenzura námět zakázala. Přesto si výroba Degeto hotový film přivlastnila a vytvářela si jím reklamu v Německu a v neutrálních zemích.

Umělecky nebyly výsledky animovaného filmu jednoznačné. Samostatně vykročil loutkový film, který nepodléhal cizím vzorům a hledal si svou vlastní cestu – snad i proto, že neměl výrobu v Praze. Zásluha za to nesporně náleží H. Týrlové, která nabyla v animovaném filmu zkušeností už před válkou, a jejímu spolupracovníkovi K. Zemanovi. Pokud jde o kreslený film, poválečná kritika se shodovala na tom, že německý přístup k jeho realizaci byl umělecky pochybný. Vzdor tomu tu český kolektiv, který postrádal domácí i zahraniční zkušenosti, nabyt nezbytných technických poznatků a řemeslné zručnosti. Čeští kreslíři si v podmínkách německé výroby ověřovali specifika kresleného filmu i metody, jak dosáhnout uměleckého účinku. Zakládali tak další oblast české filmové tvorby, která doznala v poválečném období jak v kresleném, tak loutkovém filmu široký rozmach a dosáhla i řady významných úspěchů.

Kromě tisku byl jediným soustavným informátorem o vznikajících a dohotovených filmech týdeník *Kinorevue*, v němž se nemohly neprojevit charakteristické rysy doby před pádem Třetí říše. Časopis vycházel až do konce války a důvody, proč byl povolen, třebaže v omezeném rozsahu, jsme už naznačili: nacisté v něm proklamovali své kulturně politické záměry při prosazování „říšské myšlenky“. Ta však v závěru války nestála již v popředí – nacisté pomýšleli na svou záchranu a měli především zájem na tom, aby v protektorátu a české společnosti udrželi klid. Projevovalo se to i v protektorátní kinematografii. Redakce *Kinorevue* referovala jak o německých, tak i o českých a některých zahraničních filmech, o jejichž

představitelích, režii, kameře apod. Vzhledem k nízkému počtu nových českých filmů se při tom informace o novinkách české kinematografie nutně zužovaly. Nelze ale prohlásit, že by výsledky české produkce byly nějak potlačovány. Česká a německá filmová tvorba se příliš nerozlišovala. Projevovalo se to mj. v informacích o tom, který z českých filmů byl dabován do němčiny a měl u německých diváků úspěch (v roce 1944 např. *Tanečnice* pod názvem *Eine einzige Nacht*, o rok předtím *Noční motýl* pod názvem *Nachtfalter*). Čtenář se též dozvěděl, který z českých režisérů, kameramanů a herců se podílel na výrobě německých filmů v Pragfilmu nebo u jiných společností na německém území. Linií, kterou nastoupila redakce Kinorevue, hodnotíme jako snahu smazávat rozdíl mezi německou a českou produkcí, s tím, že dříve či později první druhou pohlít.

Kulturní život v protektorátu radikálně omezila další nařízení o totální mobilizaci na podzim 1944. K 1. září byl zastaven provoz všech divadel a byly redukovány i jiné zábavné pořady. V podstatně zmenšeném rozsahu vycházel denní tisk a úsporná opatření se vztahovala také na nakladatelskou činnost. V kinematografii byla zakázána výroba a promítání filmů náborových, hospodářských a diapositivů vyjma nařízení ČMFÚ a vlastních reklam kina. Nadále se v důsledku celkových úsporných opatření nedovolovalo vyrábět filmy, které by si vyžadovaly mimořádné náklady. Zároveň však bylo řečeno, že filmová produkce nesmí trpět, nemůže být snižována a bude-li potřeba, může být i zvýšena. Stejným způsobem byla postížena také německá filmová produkce.

Kina v provozu zůstávala a podle předsedy Říšské filmové komory bylo jejich zachování „kromě pokračování výroby týdeníků, celovečerních a krátkých filmů nejdůležitějším úkolem. Proto v tomto období dochází jen k omezením osobním.“ Stejná hlediska se vztahovala i na českou kinematografii, jejíž práce rovněž nebyla přerušena. Totální mobilizace však neminula filmové pracovníky, v nichž nacisté v létě 1944 vytušili rezervy. Mobilizace se týkala celkem 14 192 osob zaměstnaných ve filmovém oboru. Z tohoto počtu náleželo 828 osob do kategorie umělecké, 2 179 do technické, 3 564 do administrativní a 7 621 do kategorie ostatních. Od podzimu 1944 byly v kinech uzavřeny šatny a bufety a počet jejich zaměstnanců určen podle velikosti biografu. Totální nasazení se vztahovalo na všechny osoby práce schopné, i když byli nadále činní ve filmové výrobě. Hercům, pokud je smluvně nevázála některá z filmových produkcí, se ukládalo pracovat ve zbrojních závodech, které určilo ČMFÚ.<sup>250</sup> Podmínky totálního nasazení filmových herců nebyly mimořádně striktní a pro některé představovala práce ve válečně důležitém průmyslu jen formální záležitost. Aby se jim ulehčilo, byli, jak jsme se už zmínili, obsazováni i do epizodních rolí. Že mohla česká kinematografie a výroba českého filmu zůstat zachována i po totální mobilizaci, lze přičíst na vrub jedině obezřetným politickým úvahám nacistů. České země se postupně stávaly důležitým operačním územím, proto byli hitlerovci navenek zdrženliví v opatřeních, která by situaci jitičila; tvrdě však zasahovali všude, kde se setkali s odporem.

Mezinárodně politické a vojenské postavení Třetí říše, donucené bojovat na dvou frontách a zbavené svých spojenců, jakož i každodenní nálety spojeneckého letectva na německá města donutily J. Goebbelse, aby na podzim 1944 vydal nové směrnice o změnách filmových

námětů. Nepokládal už za vhodné, aby v této situaci pro říši tak obtížné a těžké, převažoval veselohermí žánr.<sup>250</sup> Též český film se orientoval v předposledním roce spíše vážněji než komediálně a veselohermí, ale uchovával si svou vlastní tvář. Filmové náměty se držely předloh Ignáta Hermanna, Karla Václava Raise, F. X. Svobody, K. M. Čapka-Choda, Zikmunda Wintera a českým filmovým pracovníkům šlo především o to, jak přežít zbývající měsíce okupace s minimálními ztrátami. U některých filmů se postupovalo tím způsobem, že se natáčení záměrně protahovalo, aby dílo mohlo dostat konečnou podobu až po osvobození a zároveň aby byli zaměstnaní herci a ostatní pracovníci, kteří se podíleli na jeho vzniku. Nedokončena tak zůstala *Bludná pouť* (1944 – 1945), kterou na základě románu Pavla Koutného *Kolébka z jasanu* připravili pro V. Binovce Dalibor C. Faltis a Josef Mach. Stejný osud měl film *Z růže kvítek* (1945) podle Ladislava Kháse v Čáповě režii. M. Frič se chopil románu Růženy Svobodové *Černí myslivci*, stejnojmenný film z let 1944 – 1945 však zůstal také jen torzem. V. Slavínský natáčel na základě divadelní komedie A. J. Urbana komedii *Jenom krok* (1945, nedokončeno). Hlavní postavu obsadil O. Novým, ten byl však krátce po zahájení práce odvezen do internačního tábora. *Předtucha* M. Pujmanové zaujala na rozhraní let 1944 a 1945 M. Cikána, natočilo se ale jen několik exteriérových scén. V posledních protektorátních týdnech roku 1945 byla dokončena *Lavina*, k níž scénář napsal režisér M. Cikán s Jaroslavem Mottlem a Josefem Trojanem, uvedena byla až v létě 1946.<sup>250</sup>

Už po válce byl dokončen snímek *Pancho se žení* (1945) v režii Rudolfa Hrušínského. Na filmové adaptaci *Řeka čaruje* (1944 – 1945) podle rozhlasové hry Josefa Tomana mohl po květnu pokračovat také V. Krška. *Třináctý revír* (1945) podle románu Eduarda Fikera *Zinková rakev* natáčel původně J. A. Holman s L. Baarovou v hlavní roli. J. A. Holman však odešel ilegálně na Slovensko, kde pracoval na dokumentu o návratu Košické vlády do Prahy, a film za něj na podzim 1945 dokončil M. Frič s Danou Medřickou. Posledním protektorátním historickým velkofilmem byla *Rozina sebranec* (1944 – 1945) podle stejnojmenného románu Z. Wintera. Na jeho výrobě se nešetřilo ničím – textem, dřevem, ani jinými surovinami, byly pro něj dokonce uvolněny barrandovské ateliéry, natáčelo se částečně i v noci v okolí Anežského kláštera. Lucernafilm a O. Vávra organizovali práci tak, aby snímek mohl být uveden do kin již ve svobodném státě. Výsledek byl uznán za vrchol „historického protektorátního filmu“, srovnatelný s „kterýmikoliv historickými velkofilmy zahraničních produkcí“.<sup>250</sup> Posledním filmem, který měl premiéru ještě v protektorátním čase, byl *Prstýnek* (M. Frič, 1944) na námět I. Olbrahta, skrytého pod svým vlastním jménem Kamil Zeman.

Kina v říši i v protektorátu promítala až do posledních dnů války. V lednu 1945 bylo dokonce rozhodnuto promítat pro české dělníky v Berlíně české filmy. Uváděla je tři kina po čínaje únorem 1945 vždy v neděli dopoledne.<sup>250</sup> V dubnu 1945 byly pro promítání uvolněny dva filmy s Vlastou Burianem: *Funebrák* (K. Lamač, 1932) a *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (K. Lamač, 1932). Na jaře 1945 se fronta každým dnem přibližovala k hranicím českých zemí. Filmové týdeníky stále hovořily o hrdinství německých zbraní a přinášely zastrahující obrazy o spoušti, kterou za sebou zanechávala ustupující německá armáda. Jinak ale jako by se nic nedělo. Tisk přinášel nadále zprávy o natáčených filmech i o osobním životě

filmových pracovníků. Národní politika, vycházející jen na jednom listě, si našla místo, aby ještě 1. května 1945 přinesla snímek ze svatby režiséra V. Binovce. Venkov 5. května 1945 upozorňoval na instruktážní film *Kouříme domovinu*. Národní práce referovala 4. května o novém filmovém týdeníku, který kromě válečného zpravodajství obsahoval záběry z memoariálu Karla Holého v ragby a z utkání mužstev v pozemním hokeji. Národní politika uveřejnila 4. května program sedmdesáti šesti pražských kin, připravený na sobotu 5. května. Hrály se filmy *Kristián*, *Pantáta Bezoušek*, *Maskovaná milenka*, *Hordubalové*, *Nebe a dudy* (V. Slavínský, 1941) *Funerák*, *Přítelkyně pana ministra*, *Prstýnek*, *Ulice zpívá* (Č. Šlégl, 1939) a přirozeně německé filmy, jako byly *La Paloma* (Karl Heinz Martin, 1934), *Karneval lásky* (Karneval der Liebe; Paul Martin, 1943) *Dům u jezera* (Immensee; Veit Harlan, 1943) a další podobné. V mimopražských kinech se ve stejnou dobu promítaly filmy *Poštmeister* (Postmeister; 1941, Gustav Ucicky), *Kouzelné housle* (Die Zaubergeige; Herbert Maisch, 1944), *Vdovička spadá z nebe* (V. Slavínský, 1937), *Žena na rozcestí* (Oldřich Kmínek, 1937) a *Vídeňské* (nikoliv již „vienském“) *historiky* (Wiener Geschichten; Geza von Bolvary, 1940). Povstáním v Praze – 5. května – protektorátní film skončil.

## Závěr

Český film a kinematografie se společně se školstvím ocitly za nacistické okupace na jednom z nejohroženějších a nejexponovanějších míst české kultury. Nad všemi úseky české kinematografie byl nacisty zorganizován dohled. Zároveň byla programově zatlačována zahraniční neněmecká a česká filmová tvorba. Nacisté usilovali o postupné pohlcení české kinematografie německou ještě v období protektorátu. Přesto český film nepřestal zcela existovat, byť měl okupační režim dostatek prostředků k tomu, aby toho dosáhl. Nepostupoval tak však ani v jiných kulturních sférách, což vyplývalo ze zvoleného typu okupačního režimu a z cest, jež byly vybrány k dosažení germanizace rasově i jinak způsobilého českého obyvatelstva a k pohlcení českých zemí německým. Česká společnost měla být odpolitizována, aby si osvojila „říšskou myšlenku“, neboť v tom podle nacistických kalkulací spočívaly základní předpoklady ke změně národnosti. V kultuře byl konkrétní postup určen specifickými funkcemi jejich jednotlivých sfér i tím, co od nich nacismus očekával. Úlohu filmu a kinematografie určoval především Goebbelsův vztah ke kinematografii jako k provořadému nástroji propagandy v Třetí říši i za jejími hranicemi.

Nacisté připisovali protektorátní kinematografii několik funkcí. Obecně se od ní očekávalo, že bude plnit politické a propagandistické úkoly, což bylo v první řadě věcí týdeníků a jen několika celovečerních hraných filmů. Dále se od filmu očekávalo, že přispěje k šíření „říšské myšlenky“ a idejí Nové Evropy v protektorátu. Nacisté počítali, že do tohoto ideologického tažení postupně zapojí i český film. Právě odtud pak pramenila jejich – mírně řečeno – nevraživá reakce na to, že čeští diváci různým způsobem zesměšňovali filmové

týdeníky a zpočátku i bojkotovali německé filmy. České země byly krom toho nikoliv zanedbatelným odbytištěm pro německé filmy, navíc se v nich nacisté zmocňovali i kinolicencí. Konečně a nikoliv naposled byl film nejdostupnějším prostředkem k reprodukci pracovní síly, čehož nebylo možno vzhledem k její kvalifikaci a úloze ve válečně důležitém průmyslu nedbat.

Nacistická opatření v české kinematografii měla daleko drastičtější podobu než v jiných kulturních oblastech. I v nich sice nacisté omezovali nebo ztěžovali činnost českých kulturních zařízení, institucí a organizací, přivlastňovali si jejich budovy – např. ve školství či ve sféře divadla a hudby – ale nepřikročili k okamžitému a celkovému vyvlastnění jejich majetku. Z filmového průmyslu si na základě arizačních opatření присvojili nejdříve Barrandov a pak další výrobní, podřídili si půjčovny filmů, rozhodovali o exportu českého filmu a zmocňovali se i kinolicencí, aby tak všestranně českou kinematografii ovládli. Českou produkci odkázali na vedlejší filmové výroby, neboť ateliéry AB sloužily výhradně německému filmu a Pragfilm je pronajímali dalším německým výrobním. Nálezy spojeneckého letectva na německá města způsobily, že do Prahy byla přenesena značná část německé výroby filmů. Na německé filmové produkce, zvláště Ufa, byla odkázána nemalá část výroby českého filmu. Film od okamžiku svého vzniku, počínaje námětem, musel být schválen příslušnými nacistickými institucemi, před nimiž nebylo úniku. Naproti tomu např. v písemnictví existovaly možnosti nedbat nacistických příkazů a obcházet cenzuru, v níž navíc ještě pracovali čeští zaměstnanci, a ani nakladatelská činnost se jako celek nedostala pod jednotné nacistické vedení. A tak některé knihy byly vydány vlastně „na černo“.

Uskutečnění cenzurních opatření ve filmu bylo ve srovnání s písemnictvím nebo hudbou snazší a rychleji proveditelné: v písemnictví šlo o prověrku desetitisíců knih, ve filmu jen několika set snímků. Stačil příkaz a závadné filmy byly rázem staženy. Výnosy o „škodlivém a nežádoucím“ písemnictví, případně hudbě, obdrželi nakladatelé, knihkupci a knihovníci. Před „očistou“, kterou byly povinny provést příslušné instituce, bylo tak možno určitě tisky uchránit. Kromě toho nikdy nemizely z oběhu úplně, protože zůstávaly v držení soukromých knihoven. Pro film bylo něco podobného nemožné. Filmový repertoár se proto značně změnil. Dovoz zahraničních filmů klesl do roku 1944 v porovnání s prvním rokem okupace přibližně pětkrát. Jeho výroba se naopak po přechodném vzestupu soustavně snižovala a klesla pod úroveň roku 1939. Nacisty byly nakonec vítány i některé české filmy, které dabovali a uváděli ve svých kinech i exportovali do neutrálních zemí. Aby mohl být český divák snadněji manipulován, byl vystaven stále těsnějšímu sevření nacistického totalitního přístupu ke kultuře, a ztrácel v důsledku toho bezprostřední kontakt se světovým filmem.

Přestože nacistické úřady a jim podléhajícím institucím českou kinematografii ovládly a tvrdě ji kontrolovaly, zachovala si česká filmová produkce určitou samostatnost. Náměty čerpala z domácí látky, realizovali je čeští tvůrci a filmy se odehrávaly v českém prostředí a s českou hudbou. Film se podílel jmenovitě v roce 1939 a 1940 na tehdejší národně historizující (a v té době antiněmecké) a vlastenecké vlně, a to jak dokumenty, tak i hranými filmy, k nimž byl



podnícen tehdejší společenskou objednávkou. Ani později, když film nesměl již sahat po národně orientované tematice, nevzdával se alespoň národních motivů. Tíše se stavěl široce se rozpínající germanizaci, snažil se podpořit v národě vnitřní obrannou hráz proti ní. Zvláště na počátku okupace pozdvihoval a napřimoval skleslé hlavy a vnášel do národa víru v omezenost protektorátního času. Česká kinematografie odmítala filmy s tematikou, která by vyhovovala nacismu – s jedinou výjimkou protizidovské scény v *Janu Cimburovi*. Nebyl dokončen kolaborantství sloužící *Kníže Václav*, do výroby ani nepřišla antisemitská *Maryčka Magdónova*, stejně jako *Plukovník Švec*, jenž měl být využit k protisovětské a protibolševické propagandě. Nevznikl žádný film, v němž by byla špiněna první republika nebo její představitelé, ani žádný film protisovětský nebo protispojenecký. Představa „říšské myšlenky“ a Nové Evropy do českého hraného filmu nepronikly.

Služba nacistické ideologii a aktuálním politickým zájmům Třetí říše se omezila na filmové týdeníky s dodanými propagandistickými záběry, především válečnými. K nim se řadily snímky o pracovním úsilí českých rolníků a dělníků pro vítězství Třetí říše nebo záběry různých shromáždění, údajně dokumentujících souhlas české společnosti se začleněním Čech a Moravy do říše. Zvláště depresivně působily záběry povinné masové účasti českého obyvatelstva na náměstích velkých měst po atentátu na R. Heydricha. Tato část protektorátní kinematografie byla srovnatelná s činností aktivistických novinářů – tedy s psaným, respektive mluveným slovem v rozhlase. Čeští diváci však nepřikládali filmovým týdeníkům zvláštní význam, i když to neznamená, že na ně nepůsobily. Byli navyklí číst mezi řádky, a tak i v nacistických týdenících hledali potvrzení svého optimistického přesvědčení o nezvratném pádu hitlerovského Německa. České diváky se dařilo filmovým zpravodajstvím zastrášovat, ale nikoliv získávat pro politické a válečné cíle Třetí říše.

Naše pohledy na českou kinematografii si vyžádaly také zastavení nad působením českých filmových pracovníků v Pragfilmu a v jiných německých filmových společnostech. Není pochyb, že účast českých herců, režisérů, kameramanů a dalších filmařů na výrobě německých filmů je nikterak nezdobila. Soudíme, že šlo více o věc osobní etiky než o faktickou kolaboraci s nepřitelem, a že filmy, na nichž se jednotliví filmaři podíleli, se nevyznačovaly nacistickou ideologií. Ostatně některé německé filmy se u nás opětovně uváděly v retrospektivních kinech. Uznáme-li, že např. v divadle „byli i lidé, kteří obětovali před veřejností své dobré jméno proto, aby zachránili větší nadosobní hodnoty, nezbytné k boji s okupanty“, <sup>250</sup> měli bychom stejně měřítko přijmout i v případě filmu. Skutečně zásadní postoj by ovšem bývali ti, kteří byli vyzýváni a přinucováni ke spolupráci, prokázali, kdyby se odmklili. Nebylo to nikterak snadné a svůj podíl na ústupnosti měl jistě i pochopitelný lidský strach, někteří to však dokázali. V přístupu ostatních se projevovala obecná psychika národa, který Němce nenáviděl, ale nechával bojovat jen svou elitu – odboj, tj. menšinu společnosti. Soudíme, že šlo o více než o individuální zneužití českých filmových pracovníků. Nacisté vedle již uvedených omezení české filmové produkce našli další způsob, jak ji oslabovat a postupně stírat rozdíl mezi kinematografií německou a českou, lišící se jazykem, v budoucnu však

odsouzenou k pohlčení německým nacistickým filmem. Z tohoto hlediska činnost českých filmových pracovníků v německých filmových společnostech (a též v italských, i když v menší míře) přispívala k podřezávání větve českého národního filmu.

Režiséři i herci si toto nebezpečí uvědomovali a čelili mu výrobou těch několika málo filmů povolených v posledních protektorátních letech, v nichž se snažili – a ne bez úspěchu – zachovat jejich národní charakter. Česká kinematografie maximálně využívala prostor, který jí zůstával, a úroveň českého filmu v porovnání s předválečnou produkcí nepoklesla, naopak spíše umělecky vzrostla. V protektorátních podmínkách byla dokonce založena nová oblast české filmové tvorby – animovaný film. Vzdor výjimečným podmínkám let 1938 – 1945, pro českou kulturu v žádném případě příznivých, pokládáme toto období za organickou součást dějin českého filmu. Nelze přitom zároveň zapomenout, že to bylo i období, kdy se část vedoucích filmových pracovníků zapojila do ilegální odbojové činnosti – jmenovitě do Vančurova Národně revolučního výboru inteligence. Ve své činnosti pokračovali i po rozbití prvního odbojového orgánu české kultury a připravovali zestátnění československého filmu. Film byl pak vůbec první z kulturních oblastí, v níž bylo po pádu nacismu dosaženo změn, poznamenávajících celý další poválečný kulturní život. O činnosti, která k tomu směřovala, hodláme pojednat v rámci samostatného líčení bezprostředního podílu českých kulturních pracovníků na hnutí odporu. Podobně pokud jde o hlubší konfrontace českého filmu s písemnictvím, divadlem a hudbou nebo i se školstvím, hodláme k nim přistoupit až po vypsání dalších kapitol o české kultuře za nacistické okupace.

## PŘÍLOHY

TABULKA Č. 1

Počet kin v českých zemích v letech 1938 – 1944

Rok	Počet kin	Počet sedadel	Na 1 kino připadá obyvatel	Na 1 000 obyvatel připadá sedadel
1938	1 115	364 095	6 300	51
1939	1 101	357 570	6 545	49,7
1940	1 181	381 190	6 101	53
1941	1 157	377 365	6 326	52
1942	1 181	424 877	6 266	57
1943	1 195	434 436	6 109	60
1944	1 244	444 229	5 876	61

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství V, 1938*. Praha 1939; *týž, České filmové hospodářství VI, 1939*. Praha 1940; *týž, České filmové hospodářství 1940*. Praha 1941; *týž, Filmové hospodářství 1941*. Praha 1942; *týž, Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946.

TABULKA Č. 2

Kina podle počtu odehraných představení v letech 1938 – 1944

Rok	hráno denně		3 – 5x týdně		1x týdně
	kin	míst	kin	míst	kin
1938	220	133 257	385 *	131 867	510
1939	204	120 123	247	96 659	650
1940	216	129 392	266	106 052	699
1941	201	123 994	255	103 445	701
1942	214	129 478	292 **	132 354	675
1943	295	153 086	617	195 634	283
1944	367	192 130	846	246 125	31

\* Pro rok 1938 2 – 6x týdně.  
 \*\* Pro rok 1942 a další 3 – 6x týdně.

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946, s. 81.

**TABULKA Č. 3**

Hrubý výnos z provozu kin a jejich návštěvnost v roce 1929 a v letech 1939 – 1944

Rok	Hrubý výnos		Návštěva	
	mil. korun	index	mil. osob	index
1929	325,2	100	85,55	100
1939 *	224,7	116,1	54,72	111,7
1940	262,9	135,7	62,93	128,4
1941	327,1	168,6	65,61	133,9
1942	470,7	242,6	75,79	154,9
1943	591,2	304,7	93,54	191,3
1944	820,2	436,5	127,15	259,4

\* Rok 1939 je indexově přepočten úměrně podle poměru zabraného a zbývajícího území.

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946, s. 19.

**TABULKA Č. 4**

Podíl půjčovného na výnosu filmů

Rok	Půjčovné v milionech korun	Podíl v %				
		domácí produkce	USA	Německo	Francie	různé
1938	93,9	34	40	11	5	10
1939	74,2	47	37	13	1	2
1940	95,9	53	17	28		2
1941	126,8	53	1	36		10
1942	180,7	51		41		8
1943	211,4	45		50	3	2
1944	275,7	44		52	1	3

Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898 – 1965*. Praha 1967, s. 81.

TABULKA Č. 5

Počet filmových týdeníků a jejich celková metráž (v tisících m) v letech 1938 – 1941

Název týdeníku	1938		1939		1940		1941	
	počet	metráž	počet	metráž	počet	metráž	počet	metráž
Aktualita, česky	69	21,3	104	31,4	108	50,0	104	45,5
Elite – žurnál, slovensky Ufa	16	5,1	5	1,6				
Foxův zvukový týdeník, česky	52	16,0	52	16,4	17	5,1		
Nástup, slovensky	8	2,2	5	1,3				
Paramount, česky	52	16,5	51	16,0	17	5,1		
Paramount, německy			28	8,2				
Ufa, česky	51	16,5	52	16,5	54	26,0	52	22,5
Ufa, německy	21	6,7	40	12,6	54	26,0	33	32,0
Aktualita, německy	5	1,5						
Aktualita, slovensky	2	0,5						
PDC, česky	38	11,0						
PDC, německy	17	4,4						

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství, 1938*. Praha 1939; týž, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946.

TABULKA Č. 6

Cenzurou nepovolené hrané filmy v letech 1939 – 1944

	1939		1940		1941		1942		1943		1944	
	s	n	s	n	s	n	s	n	s	n	s	n
Celkem	277	24	592	21	71	9	12	9	11	3	17	10
z toho:												
české	40		53		14		3		1		2	
německé	12	2	27	1	9	5	9	4	9		8	1
americké	63	15	511	12	46	1						
anglické	58	2										
francouzské	95	2						1		2		
italské		1		7	1	3		4	2		3	
sovětské	7											
s = staré filmy n = nové filmy												

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946.

TABULKA Č. 7

Přehled filmů v distribuci v letech 1938 – 1945

Rok	dlouhé hrané	české	americké	německé	francouzské	italské
1938	318	41	171	46	22	3
1939	242	41	89	92	8	5
1940	174	31	33	98		12
1941	134	21	6	74		17
1942	115	11		69		27
1943	94	10		65	11	5
1944	87	9		58	2	8
1945 (5. 5.)	15	1		14		

Rok	rakouské	anglické	ostatní *	krátké	periodika
1938	8	15	12	388	346
1939		7		251	338
1940				403	250
1941			16	352	189
1942			8	305	208
1943			3	340	208
1944			10	295	208
1945 (5. 5.)				36	69

\* Z toho bylo v roce 1938 pět filmů maďarských, jeden polský a šest sovětských, v roce 1941 dva belgické, jeden holandský, dva maďarské, jeden španělský a devět švédských, v roce 1942 jeden belgický, jeden maďarský a tři švédské, v roce 1943 dva maďarské a jeden španělský, v roce 1944 dva belgické, jeden holandský, čtyři maďarské a tři švédské filmy.

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství, 1938*. Praha 1939; též, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946.

TABULKA Č. 8

Celovečerní filmy domácí a zahraniční produkce, vyrobené a dovezené v letech 1931 – 1944

Rok	Počet filmů	Z toho		
		zahraniční produkce	domácí produkce	v %
1931	359	336	23	6
1933	210	166	44	21
1935	336	302	34	10
1937	331	282	49	15
1938	318	277	41	13
1939	242	201	41	17
1940	174	143	31	18
1941	134	113	21	16
1942	115	104	11	10
1943	94	84	10	11
1944	87	78	9	10

Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946, s. 39.

P O Z N Á M K Y

- 1) Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*. Gdańsk 1972, s. 228.
- 2) *Cesta československého filmu*. Praha 1950, s. 64.
- 3) Helmut Heiber, *Joseph Goebbels*. München 1969, s. 228.
- 4) Klaus Norbert Scheffler, *Berlínská Ufa čili Klíč jedné německé legendy*. „Film a doba“, 1954, č. 5, s. 937.
- 5) Władysław Jewsiewicki, *Příručka dějin světového filmu (1895 – 1964)*. Praha 1968, s. 108.
- 6) Klaus Norbert Scheffler, c. d., s. 937.
- 7) Władysław Jewsiewicki, c. d., s. 132.
- 8) Tamtéž, s. 132.
- 9) Helmut Heiber, c. d., s. 168.
- 10) Klaus Norbert Scheffler, c. d., s. 939–940.
- 11) *Kriegspropaganda 1939 – 1941. Geheime Ministerkonferenz im Reichspropagandaministerium* [dále *Kriegspropaganda*]. Hrsg. Willi A. Boelcke, Stuttgart 1966, s. 379.
- 12) Libuše Otáhalová – Milada Červinková, *Acta occupationis Bohemiae et Moraviae II* [dále *Acta occupationis*]. Praha 1966, s. 591.
- 13) V roce 1913 měly Čechy 280 kinolicencí z celkového počtu 700 v celém Rakousku (Oldřich Železný, *Charakter filmového díla*. Praha 1961, s. 43).
- 14) Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945* [dále *Filmové hospodářství 1939 až 1945*]. Praha 1946, s. 161.
- 15) *Něco o biografech v Československu*. „Kinorevue“ 4, 15. 6. 1938, č. 43, s. 2 (obálka).
- 16) V odtrženém pohraničním území ztrácel každý český film 150 000 – 180 000 korun a nebylo známo, jak se vyvine situace na Slovensku (Jan Reiter, *Nová orientace v českém filmu*. „Kinorevue“ 5, 23. 11. 1938, č. 14, s. 264).
- 17) Bedřich Rád, *Budoucnost českého filmu*. „Kinorevue“ 5, 19. 10. 1938, č. 9, s. 64.
- 18) Oldřich Železný, c. d., s. 43.
- 19) *Československý film v číslích*. „Kinorevue“ 4, 23. 2. 1938, č. 27, s. 20.
- 20) Sazba půjčovacího se pohybovala v průměru kolem 35 % z hrubého vstupného po odečtení dávků ze zábav a řídila se místní třídou a druhem filmu. Vyšší sazby byly u premiér než u repríz (Oldřich Železný, c. d., s. 56).
- 21) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945* [dále *Dějiny československé kinematografie*]. Praha 1983, s. 9.
- 22) „Kontingentní zákon“ vstoupil v platnost 1. ledna 1932. Každý výrobce byl povinen vyrobit za sedm dovezených filmů jeden český dlouhý hraný film. Při předpokládané výrobě 30 filmů měl činit dovoz ročně 210 filmů. Opatření bylo později zprísňeno na poměr 1 : 5. Americké firmy se proti tomuto postupu postavily a odmítly se podílet na financování národní produkce. Tím došlo k tomu, že od ledna 1932 zůstala česká kina po tři roky bez nových amerických filmů (Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech*

1930–1945. Praha 1966, s. 56 – 57; Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898 – 1965* [dále *Kronika*]. Praha 1967, s. 19.

- 23) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 57.
- 24) Místo „kontingentního zákona“ byl zaveden registrační systém, z jehož poplatků byl vytvořen fond na podporu domácí výroby. Podle uvážení Filmového poradního sboru z něj byly výrobcům poskytovány podpory ve výši 70 000 až 210 000 korun, jestliže vzniklo dílo mimořádné umělecké kvality (tamtéž, s. 57).
- 25) Filmový poradní sbor tvořili zástupci ministerstva průmyslu, obchodu a živností, ministerstva školství a národní osvěty, ministerstva zahraničních věcí, ministerstva financí a ministerstva národní obrany; dále zástupci Svazu filmového průmyslu a obchodu, Svazu filmové výroby čsl., Ústředního svazu kinematografie, Čs. filmové unie a později Československé filmové společnosti (Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury* [dále *Desátá múza*]. Praha 1973, s. 139).
- 26) Filmové studio bylo podle poválečných hodnocení jedinou složkou Českomoravského filmového ústředí, která měla „výlučně český charakter a měla svou dramatickou funkci značný podíl na tom, že si naše kinematografie během okupace zachovala čistý štít“. (Jaromír Kůčera, *Stručný přehled dějin československé kinematografie I*. Praha 1967, s. 29).
- 27) *Desátá múza*, s. 138 – 139.
- 28) Jindřich Elbl, *Patnáct let filmové politiky 1933 – 1945. Jak byl znárodněn československý film* [dále *Patnáct let*]. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 341 – 342.
- 29) *Desátá múza*, s. 141.
- 30) „Komédie“, 17. 11. 1936, s. 17.
- 31) „Komédie“, 1. 12. 1936, s. 39.
- 32) Oldřich Kautský, *Je nám třeba francouzského filmu*. „Kinorevue“ 4, 2. 3. 1938, č. 28, s. 23 – 24.
- 33) Jan Žalmán, *Česká literatura českému filmu*. „Kino“ 4, 1949, č. 10, s. 132.
- 34) Počínaje druhou polovinou třicátých let vznikly následující filmové přepisy literárních děl (v závorce uvádíme autora předlohy): v roce 1935 *Maryša* (Alois a Vilém Mrštíkovič), *Jánošík* (Jiří Mahen); v roce 1936 *Trhaní* (Jan Neruda), *Vojnarka* (Alois Jirásek); v roce 1937 *Filosofská historie* (Alois Jirásek), *Panensví* (Marie Majerová), *Hlídač č. 47* (Josef Kopta), *Naši furianti* (Ladislav Stroupežnický), *Horďubalové* (Karel Čapek); v roce 1938 *Její pastorýňa* (Gabriela Preissová).
- 35) Byly to např. filmy *Armádní dvojčata* (Jiří Slavíček a Čeněk Šlégl, 1937) nebo *Klatovští dragouni* (Karel Špelina, 1937), o nichž Kinorevue přinesla jednoznačně kritický odsudek: „Je to v krátké době již druhý film, který neoprávněně tyje z propagace obrany státu ...“ Charakterizovala jej jako veselohru pro minimálně náročné obecenstvo. (OK., *Klatovští dragouni*. „Kinorevue“ 4, 9. 3. 1938, č. 29, s. 58).
- 36) Např. Władysław Jewsiewicki si cenil v českém filmu *Extasi* Gustava Machatého, snímek Karla Plicky *Zem spieva a Řeků* Josefa Rovenského z roku 1933 a *Před maturitou* Vladislava Vančury a Svatopluka Innemanna z roku 1932.
- 37) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 151.
- 38) *Připravuje se film „Ubráníme“*. „Kinorevue“ 4, 2. 7. 1938, č. 46, s. 3 (obálka).

- 39) OK., *X. slet všesokolský*. „Kinorevue“ 5, 15. 3. 1939, č. 30, s. 78 – 79.
- 40) OK., *Děvče ze včerejší noci*. „Kinorevue“ 5, 21. 12. 1938, č. 18, s. 360.
- 41) Jan V., *Pro husitský film*. „Kinorevue“ 5, 21. 9. 1938, č. 5, s. 82.
- 42) Čtenář Adolf W. z Českých Budějovic psal: „Oba tyto filmy obsahují brannost, ukazují neoprávněnost odsuzování vojenské kázně jakožto omezování osobní svobody, ale nutné podřízování osobních zájmů vyšším cílům – službám vlasti. V tom spočívá síla, která poutá hranice velmoci a to musí být i nám příkladnou silou.“ (*Film ve službách brannosti. Od „Námořních kadetů“ k „Třem bengálským jezdcům“*. „Kinorevue“ 5, 5. 10. 1938, č. 7, s. 121).
- 43) OK., *Baličtí námořníci (Praha – Paříž)*. „Kinorevue“ 5, 7. 9. 1938, č. 3, s. 59.
- 44) Bedřich Rád l, *Budoucnost českého filmu*. „Kinorevue“ 5, 19. 10. 1938, č. 9, s. 164 – 165.
- 45) „Kinorevue“ 5, 30. 11. 1938, č. 15, s. 283.
- 46) Jiří F r e j k a, *Dělejte český film*. „Kinorevue“ 5, 14. 12. 1938, č. 17, s. 323.
- 47) *Příkaz doby: Na hodnotě neslevit*. „Kinorevue“ 5, 29. 3. 1939, č. 32, s. 104.
- 48) Benjamin K l i č k a, *Rozhovory o filmu. Spisovatel o filmu a jeho dnešních možnostech*. „Kinorevue“ 5, 22. 3. 1939, č. 31, s. 83.
- 49) Karel Z a j í č e k, *Naše filmové starosti*. „Kinorevue“ 5, 21. 6. 1939, č. 44, s. 349.
- 50) Karel Z a j í č e k, *Několik poznámek k letoštnému benátskému Biennale*. „Kinorevue“ 5, 4. 7. 1939, č. 46, s. 389.
- 51) Bedřich Rád l, *Stázička, díky*. „Kinorevue“ 5, 3. 5. 1939, č. 37, s. 203.
- 52) B. Č a p e k, *Český film v druhé republice*. „Kinorevue“ 5, 8. 2. 1939, č. 25, s. 482.
- 53) S. V., *K otázce amerického filmu*. „Kinorevue“ 5, 12. 7. 1939, č. 47, s. 402.
- 54) J. P., *Vážená redakce*. „Kinorevue“ 5, 24. 5. 1939, č. 40, s. 261.
- 55) Květa M i c h a l o v á, *Propagujte národní kroje*. „Kinorevue“ 5, 14. 6. 1939, č. 43, s. 321.
- 56) Eva W., *Zfilmujte „Mou vlast“*. „Kinorevue“ 5, 29. 3. 1939, č. 32, s. 101.
- 57) *Rozhovory o filmu. 9 otázek E. F. Burianovi*. „Kinorevue“ 5, 22. 3. 1939, č. 31, s. 65.
- 58) *Příkaz doby: na hodnotě neslevit*. „Kinorevue“ 5, 5. 4. 1939, č. 33, s. 104.
- 59) *Jak byl znárodněn československý film. „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, s. 133.*
- 60) „Kinorevue“ 5, 8. 3. 1939, č. 29, s. 47.
- 61) Quido E. K u j a l, *Námětová akce Film. studia*. „Český filmový zpravodaj“ 19, 12. 8. 1939, č. 27, s. 3.
- 62) Týž, *Veřejnost čeká obrodu divadel*. Tamtéž, 22. 7. 1939, č. 25 – 26, s. 1 – 2.
- 63) Jaromír K u č e r a, c. d., s. 29; Jaroslav B r o ž – Myrtil F r í d a, c. d., s. 211.
- 64) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 až 1946 [dále Čs. filmové hospodářství 1945 až 1946]*. Praha 1947, s. 11.
- 65) Jan K u č e r a, *Lze zachránit český film*. „Komedie“, 1. 12. 1936, s. 38.
- 66) „Český filmový zpravodaj“ 21, 22. 3. 1941, č. 6, s. 3.
- 67) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 29.
- 68) Státní ústřední archiv [dále SÚA], Úřad říšského protektora [dále ÚŘP], kar. 1245.
- 69) Tamtéž, kar. 276, sig. I-1a 1801, Übersicht über die kulturpolitische Entwicklung, 16. 1. 1941.
- 70) Tamtéž, kar. 1134, sig. IV-1-gen. 005. Dálnopis z 1. 4. 1940, zaslaný říšskému ministerstvu propagandy.
- 71) Tamtéž.
- 72) *Kontrola scénarií nových českých filmů*. „Kinorevue“ 5, 7. 6. 1939, č. 42, s. 2.
- 73) SÚA, ÚŘP, kar. 276, sig. I – 1a 1574, Übersicht über die kulturpolitische Entwicklung, 16. 1. 1941.
- 74) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 103.
- 75) Nebylo přípustné, aby kina promítala filmy s prošlými cenzurními lístky, nebo aby tak postupovaly přijíčovny. V opačném případě měl následovat přísný zákrok (*Bez cenzurního lístku nesmějí být filmy promítány*. „Filmový kurýr“ 13, 3. 11. 1939, č. 44, s. 1). K 30. dubnu 1940 byla zrušena platnost cenzurních lístků vydaných československým ministerstvem vnitra a Filmová zkušebna stanovila, aby byly vydány nové (*Platnost starých cenzurních lístků do 30. dubna*. „Filmový kurýr“ 14, 12. 4. 1940, č. 15, s. 1).
- 76) V elaborátu připraveném protektorátním ministerstvem vnitra a Háčovou kanceláří ze 14. října 1939 bylo mj. řečeno: „Censura filmů vykonávaná dosud autonomními orgány, byla svěřena skupině pro kulturně politické záležitosti Úřadu říšského protektora. Tímto rozhodnutím pozbyly příslušné české orgány i možnosti uplatnit při censové vliv z hlediska osvětového a výchovného, především pokud jde o určení filmů kulturně výchovných a filmů přístupných mládeži. Celá řada schválených již filmů byla orgány německé tajné státní policie zabavena. Na udílení kinematografických licencí si na Moravě vyhradila moravská skupina Úřadu říšského protektora ingerenci.“ (*Acta occupationis*, s. 468).
- 77) Z národního neštěstí se pokusili těžít již 15. března 1939 čeští fašisté. Jedna z jejich bojůvek se odebrala na Barrandov, kde jménem „bůhví jakého samozvaného výboru“ obsadila ateliéry AB. Tento zásah byl však již druhý den likvidován (Jaroslav B r o ž, *Šest let nesvobody českého filmu [dále Šest let]*. „Filmová práce“ 2, 16. 3. 1946, č. 11, s. 2).
- 78) Tamtéž.
- 79) *Nearijské síly nesmí být zaměstnávány*. „Kinorevue“ 5, 9. 8. 1939, č. 51, s. 3 (obálka).
- 80) *Lhůta k arisaci filmových tvůrčích pracovníků*. „Český filmový zpravodaj“ 20, 10. 8. 1940, č. 15, s. 6.
- 81) „Věstník nařízení Reichsprotektora in Böhmen und Mähren“, 1940, č. 14, s. 89.
- 82) *Acta occupationis*, s. 465.
- 83) SÚA, ÚŘP, kar. 1134, sig. IV-1-gen. 0050.
- 84) SÚA, Prezidium ministerské rady [dále PMR], 1918 – 1945, kar. 3173, sig. 670/6, 13. 10. 1939.
- 85) *FAB...* „Praha v týdnu“ 1, 1940, č. 14, s. 5.
- 86) *Kronika*, s. 67.
- 87) Deutsches Zentralarchiv [dále DZA], Potsdam, RM für Volksaufklärung und Propaganda, odd. Film, kar. 750, list 1 – 11.
- 88) *Šest let*, s. 2.
- 89) SÚA, ÚŘP, kar. 1134, sig. IV-1-gen. 0050, dálnopis z 1. 4. 1940.
- 90) *Kronika*, s. 79.
- 91) *Acta occupationis*, s. 591.
- 92) *zs., Změny názvů kin*. „Filmový kurýr“ 14, 26. 7. 1940, č. 30, s. 1.
- 93) *Co máte vědět*. „Český filmový zpravodaj“ 19, 9. 9. 1939, č. 29, s. 4.

- 94) SÚA, PMR, sig. II 3548, svazek 822/4/2.
- 95) vp., *Úprava filmů po 6. březnu*. „Filmový kurýr“ 14, 29. 3. 1940, č. 13, s. 1.
- 96) V oběžníku protektorátního ministerstva vnitřní z 27. dubna 1941 stálo, že se množí v „poslední době případy, že provozovatelé kinematografických podniků zcela samovolně vystřihávají scény z filmových týdeníků, resp. se zdráhají předvádět německé filmové týdeníky“. Za nedodržení pravidelného a nezkráceného předvádění filmového týdeníku hrozila ztráta kinematografické licence (SÚA, PMR, sig. II 3549, svazek 822/4/1).
- 97) V informaci zasláné domácím odbojem na počátku května 1942 do zahraničí se pravilo: „Nálada českého lidu projevuje se jasně též v biographech. Před promítáním žurnálu v biographech objevují se na plátnech naléhavé výzvy, aby se obecnstvo zdrželo jakýchkoliv projevů. Přesto dochází k spontánním přímo výbuchům publika, jež nezakryté ukazují duši českého lidu.“ (*Acta occupationis*, s. 438).
- 98) SÚA, ÚŘP, kar. 276, sig. I-1a 1574.
- 99) Viz např. *Upozornění všem kinům v zemi České a moravsko-slezské*. „Filmový kurýr“ 13, 17. 3. 1939, č. 11, s. 1.
- 100) Zdůrazňovala se svrchovaná závažnost dosavadních varování. Diváci byli upozorňováni na nebezpečí osobního postihu a na to, že jejich chování poškozuje provoz českých kin i národní zájmy. Viz zs., *Nerušný průběh představení*. „Filmový kurýr“ 13, 26. 5. 1939, č. 21, s. 1; *Výzva všem návštěvníkům kin*. „Filmový kurýr“ 13, 23. 6. 1939, č. 25, s. 2.
- 101) *Acta occupationis*, s. 570 – 571.
- 102) SÚA, ÚŘP, kar. 1140, sig. IV-2 Pro, 1. 10. 1941.
- 103) Prezidium ministerstva vnitřní upozorňovalo přednosty okresních a vládních policejních úřadů, že „kdyby se toto opatření ukázalo být nedostačujícím, zejména proto, že nebylo prováděno s patřičnou přísností – bylo by nutno přikročit k důraznějším opatřením, zejména k trvalému uzavření v úvalu přicházejících biografů“ (SÚA, Prezidium ministerstva vnitřní, č. 19743, z 21. 12. 1939).
- 104) SÚA, ÚŘP, kar. 276, sig. I-1a 1574.
- 105) SÚA, ÚŘP, Dodatky I, SD – měsíční hlášení, září 1940, s. 48.
- 106) „Věstník Českomoravského filmového ústředí“ [dále „Věstník ČMFÚ“], 6. 7. 1941.
- 107) „Český filmový zpravodaj“ 20, 22. 4. 1940, č. 9, s. 3.
- 108) Karel Zajíček, *Filmová cenzura bude přísnější*. „Kinorevue“ 5, 22. 2. 1939, č. 27, s. 14.
- 109) *Acta occupationis*, s. 427.
- 110) *Statistická ročenka Protektorátu Čechy a Morava 1941*. Praha 1941, s. 256.
- 111) Ve filmu *Anděl s minulostí* musely být vypuštěny následující scény s titulky: „Uskrovnějme se ... je válka. – Házejí po sobě kostkovým cukrem? – Objednej 20 šálků ... ať máme dost cukru – Vidělas vojáky? – Už i Jack od výtahu se chce dát na vojnu. – Chce uniformu, aby dělal dojem na pokojskou. – Všichni jsou stejně oblečení, všichni dělají totéž. – A proto není škody, když jeden z nich padne.“ Z českého filmu *Škola základ života* musela být vypuštěna tato slova: „Samo sebou sympatizují se Spartou, poněvadž je to proletářský klub. – Žvaníš nesmysly, protože nějací profesionálové mají červená trička, hned je zařadíš mezi proletáře.“
- 112) „Věstník ČMFÚ“, 30. 5. 1941.
- 113) úř., *Vyloučené snímky a titulky*. „Filmový kurýr“ 13, 21. 4. 1939, č. 16, s. 4.
- 114) *Acta occupationis*, s. 591.
- 115) Karel Knap, *Přehled práva filmového*. Praha 1945, s. 105, 106, 120, 227, 241 a 383 – 288.
- 116) „Věstník ČMFÚ“, 2. 7. 1941.
- 117) *Filmová ročenka 1949*, s. 78 – 79.
- 118) Boguslav Drewniak, c. d., s. 185. K počátku listopadu vyřadil pověčenec pro filmové věci v ÚŘP 99 francouzských, 59 anglických, 47 amerických, 16 českých, 13 německých, 7 sovětských, 1 švýcarský a 1 maďarský film.
- 119) SÚA, ÚŘP, kar. 1134, sig. IV-1 gen. 0050.
- 120) *Kriegspropaganda*, s. 286.
- 121) Helmut S ü n d e r m a n n, *Tagesparollen, Deutsche Presseweisungen 1939 – 1945, Hitlers-propaganda und Kriegsführung*. München 1973, s. 170.
- 122) Zpráva SD z 8. dubna 1940 např. uváděla, že v posledních dnech německé obyvatelstvo stále více odmítalo americké filmy – v Karlsruhe, ve Vídni, v Kielu a na jiných místech. Obecnstvo promítání některých amerických filmů dokonce rušilo. V Karlsruhe vzbudilo nespokojenost dospělých na dětském představení promítání kreslených filmů s Mickey Mousem doprovázených anglickým textem a zpěvem (*Meldungen aus dem Reich 1938 – 1945 IV* [dále *Meldungen*]. Hrsg. Heinz Boberach, Herrsching 1984, s. 970 – 971).
- 123) Zpráva SD z 23. května 1940 upozorňovala na rozpor mezi německým filmovým týdeníkem, který přinášel zprávy z bojišť, a americkými filmy, jejichž protikladnost bila do očí. V některých městech byly staženy z programů a stalo se též, že němečtí vojáci odešli z představení (tamtéž, s. 1168).
- 124) Bundesarchiv Koblenz, Sammlung Sängler, Zag 109/22.
- 125) Tamtéž; *Meldungen*, s. 1168.
- 126) V Československu bylo v roce 1938 promítnuto 90 amerických filmů, v Německu bylo ze 152 filmů 57 zahraničních – amerických, anglických, francouzských a dalších (Karel Zajíček, *Po půl roce*. „Kinorevue“ 5, 2. 2. 1939, č. 50, s. 452). Jiné údaje uvádějí, že v Německu bylo v roce 1938 ze 62 zahraničních filmů 35 amerických (Boguslav Drewniak, c. d., s. 193).
- 127) Petr Kazna, *Ústup ze slávy amerického filmu*. „Kinorevue“ 5, 14. 6. 1939, č. 43, s. 301. Mj. psal: „Kina byla zaplavována výlučně americkou a anglickou produkcí. Evropa a její největší representant, Německo, byla ve filmové exploataci vyřaděna. Neznali jsme (na nepatrné výjimky) německý tendenční film ... našemu ovzduší nejlépe vyhovuje evropský člověk, kontinentální mrav a středoevropský život. Je pro nás větším požitkem sledovat osudy tohoto člověka, než život z amerických filmů ... Kéž by nás německý film jednou pro vždy aspoň naučil, že je možno udržet diváka v napětí od začátku do konce děje ...“
- 128) –paw–, *O americký film*. „Kinorevue“ 5, 2. 8. 1939, č. 50, s. 441.
- 129) Kromě už zmíněných českých hraných filmů byly dále zakázány např. *Svět, kde se žebra* s Hugo Haasem (Miroslav Cikán, 1930), *Jan Vřava* (Vladimír Borský, 1937), *Věra Lukášová* (E. F. Burian, 1939), *Cech panen katnohorských* (O. Vávra, 1938), *Éxtase* (Gustav Machatý, 1933). Na index se dostaly i filmy s Vlastou Burianem: *Pobočník jeho výsosti* (M. Frič, 1933), *Anton Špelec, astrostřelec* (M. Frič, 1932), *To neznáte Hadimříku* (Karel Lamač, 1931),



Jindra, hraběnka Ostrovňová (K. Lamač, 1933) a *Důvod k rozvodu* (K. Lamač, 1937). Je možné, že důvodem zákazu některých Burianových filmů byla režie emigranta Karla Lamače. V únoru 1941 byl však v protektorátu uveden jeho holandský film *Půlnoční vlak* (De Spooktrein, 1939), který natočil už po odchodu z domova. Koprodukční film *Port Arthur* (Nicolas Farkas, 1936), natočený pouze v německé a francouzské verzi, byl v roce 1941 zakázán pravděpodobně proto, že zpracovával ruskou tematiku. V seznamech nepovolených filmů se dále ocitly *Prodaná nevěsta* (Jaroslav Kvapil, Svatopluk Innemann, 1933), *Švanda dudák* (S. Innemann, 1937), *Advokátka Věra* (M. Frič, 1937), *Na tý louce zelený* (K. Lamač, 1936), *U snědeného krámu* (M. Frič, 1933), *Malostranští mušketýři* (S. Innemann, 1932), *Jedenácté přikázání* (M. Frič, 1935), *Vdovička spadlá s nebe* (Vladimír Slavínský, 1937), *Uličnice* (V. Slavínský, 1936) a další. Z krátkých a dokumentárních filmů byly cenzurou staženy např. snímky *Horská pěchota ve sněhu* (1938), *Naše armáda* (J. Jeníček, 1937), *Nalí vojáci* (J. Jeníček, 1935), *Vojáci v horách* (J. Jeníček, 1938), *T. G. Masaryk* (Jaroslav Novotný, 1937) a *Pravda vítězí* (1937). Zakázány byly rovněž snímky *Karlův kamenný most pražský* (Josef Brabec, 1937), *Na Zlaté stezce Českého ráje* (Josef Vilímek, 1937), *Prahou* (Jaroslav Fischer, 1938), *Střední Slovensko* (1938), *Třeboň a její rybníky* (Ludvík Guba, 1937) a *Valašsko* (A. Lehner, 1937).

- 130) V nacistické zprávě o působení filmu na českého diváka se pravilo, že jeho uvedení v protektorátu bylo pro německého diváka, který je obeznámen s politickou situací, úplným utrpením (SÚA, ÚŘP, kar. 276, sig. I-1a 1574).
- 131) Bogusław Drewniak, c. d., s. 185 – 186.
- 132) Klaus Norbert Scheffler, c. d., s. 940.
- 133) K tomu viz Jiří Havelka, *Filmové hospodářství 1942*. Praha 1943, s. 19; *Filmové hospodářství 1939 až 1945*. Praha 1946.
- 134) B. Drewniak, c. d., s. 229.
- 135) Drahomíra Olivová, *Film velkých nadějí*. Praha 1963, s. 22.
- 136) Nově schválené filmy starší produkce:

rok	celkem filmů	z toho hraných
1942	64	38
1943	517	137
1944	68	3

*Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 108.

- 137) *Čtyři české filmy do Itálie*. „Kinorevue“ 9, 30. 12. 1942, č. 8, s. 3 (obálka); Quido E. Kujal, *Česká filmová dramaturgie*. „Kinorevue“ 9, 17. 2. 1943; č. 15, s. 113; *Říšský odborný tisk o Fričově filmu „Krok do tmy“*. Tamtéž, s. 4 (obálka). „Filmový kurýr“ 18, 28. 4. 1944, 25. 6. 1944.
- 138) V roce 1939 bylo na Slovensku promítáno deset českých filmů. Pro roce 1940 máme zjištěno, že zde byly odehrány např. filmy *U snědeného krámu* (1933), *Včera neděle byla* (Walter Schorsch, 1938), *Krok do tmy* (1938), *Hordubalové* (M. Frič, 1937), *Kdybych byl tátou* (M. Cikán, 1939). Později byl uveden *Jánošík* (1935). V letech 1942 – 1944 převzalo

Slovensko celkem dvacet čtyři českých hraných filmů. *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 159.

- 139) SÚA, ÚŘP, kar. 1134, sig. IV-1. gen. 0050.
- 140) Tamtéž, kar. 276, sig. I-1a 1574, Übersicht über die kulturpolitische Entwicklung im Protektorat, 16. 1. 1941.
- 141) *Acta occupationis*, s. 591.
- 142) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 37.
- 143) Karel Knap, c. d., s. 316 – 317.
- 144) „Věstník ČMFÚ“, 24. 9. 1941.
- 145) *Kronika*, s. 140 – 150.
- 146) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 212.
- 147) Vedoucí nakladatelství K. Curtius Heinz von Arndt sděloval v dopise ze 4. ledna 1942 von Gregorymu v ÚŘP: „Máme velkou příležitost vyjádřit v tomto českém časopise podstatu našeho umění a našich záměrů ... udržovat propagandu německé kultury v českém jazyce, zejména jelikož nás ani nenutí, abychom oficiálně vystoupili jako vydavatelé.“ (SÚA, ÚŘP, kar. 1142, sig. IV-2 S 7373).
- 148) *Není dovoleno klasifikovat filmy*. „Filmový kurýr“ 13, 15. 9. 1939, č. 37, s. 1.
- 149) Bogusław Drewniak, c. d., s. 164, 171.
- 150) *Kronika*, s. 136.
- 151) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 212.
- 152) *Acta occupationis*, s. 591.
- 153) SÚA, PMR, sig. II 3548.
- 154) K tomu viz *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 10; *Filmová ročenka 1940*. Praha 1940.
- 155) *Čs. filmové hospodářství 1945 a 1946*. Praha 1947, s. 11 – 12. V hodnocení Emila Sirotky byla tato organizace „formou dobrovolné ukázněnosti a semknutosti všech složek české kinematografie a českého filmu. Tehdy nás vedla snaha sloučit skutečně odborníky všech složek filmového oboru, aby z jejich loajální a harmonické spolupráce vyrůstaly nejlepší a nejspolehlivější předpoklady zdravého vývoje.“
- 156) *Patnáct let*, s. 342.
- 157) AMV, f. 114-9-21, měsíční zpráva SD za únor 1941.
- 158) *Acta occupationis*, s. 591.
- 159) Tamtéž.
- 160) Působnost ČMFÚ se vztahovala na fyzické a právnické osoby, které měly stálé bydliště nebo sídlo na protektorátním území; na ostatní fyzické a právnické osoby, pokud by provozovaly některou z činností náležejících do kompetence ČMFÚ na protektorátním území. Týkala se i činnosti mimo protektorát, pokud nebylo dohodou mezi ÚŘP a říšským ministrem pro lidovou osvětu a propagandu stanoveno nic jiného (Karel Knap, c. d., s. 130).
- 161) „Členem Filmového ústředí musí být každý, kdo po živnostensku nebo pro obecný prospěch jako podnikatel firmy vyrábí, do obchodu uvádí, převádí nebo kdo spolupůsobí jako filmový pracovník při zhotovení filmů. Přijetí do Filmového ústředí může být odepřeno nebo může dojít k vyloučení člena, jsou-li dány skutečnosti, z nichž vyplývá, že žadatel postrádá

- schopnosti a spolehlivosti k výkonu filmového povolání požadované.“ („Věstník ČMFÚ“, 4. 4. 1941).
- 162) Členům, kteří by jednali proti ustanovením nařízení protektora o ČMFÚ nebo nařízením vydaným touto institucí, mohly být určeny pokuty do výše 10 000 marek, případně mohli být z ČMFÚ vyloučeni (Karel Knap, c. d., s. 148).
- 163) SÚA, ÚŘP, Dodatky I, kar. 43, SD – měsíční hlášení za únor 1941.
- 164) Jindřich Elbl a František Pilát charakterizovali Sirotku jako člověka hájícího zájmy české kinematografie a oceňovali jeho pozici v této instituci. *Jak byl znárodněn československý film*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, s. 70 – 79.
- 164a) SÚA, ÚŘP, kar. 276, sig. I-1a 1574, přípis německého státního ministra protektorátnímu ministerstvu vnitřní z 14. 9. 1944.
- 165) Karel Knap, c. d., s. 143.
- 166) „Věstník ČMFÚ“, 18. 4. 1941.
- 167) Jiří Hrbas, *Čtyřicátá léta*. In: *30. výročí znárodnění čs. kinematografie*. Praha 1976, s. 87.
- 168) *Patnáct let*, s. 343.
- 169) Jiří Pražák, *Literatura a film. Česká literatura je bohatým zásobníkem filmových námětů*. „Kino“ 4, 1949, č. 25, s. 380.
- 170) *Hrajte K. H. Máchu*. „Filmový kurýr“ 13, 26. 5. 1939, č. 21, s. 1.
- 171) Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha 1972, s. 150.
- 172) AMV, f. 114-9-25, s. 21, 67, Zpráva SD za rok 1940.
- 173) „Pestrý týden“ 15, 2. 3. 1940, č. 9, s. 3.
- 174) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 176.
- 175) Archiv Ústavu dějin socialismu, fond 37/8, Nár. výbor čs. – Paříž, 27. 4. 1940, čj. 738/dáv./40, Přehled zpráv z domova do 27. 2. 1940.
- 176) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 106.
- 177) Jiří Hrbas, c. d., s. 83.
- 178) *Paní kněžna na premiéře Babičky v České Skalici*. „Český filmový zpravodaj“ 20, 23. 11. 1940, č. 22, s. 2.
- 179) *Modrá a červená stuha Českého filmového zpravodaje 1940 uloženy*. „Český filmový zpravodaj“ 21, 11. 1. 1941, č. 1, s. 2.
- 180) SÚA, ÚŘP, Dodatky I, kar. 43, SD – měsíční hlášení, listopad 1940, s. 21; Detlef Brandes, *Die Tschechen unter deutschen Protektorat I*. München – Wien 1969, s. 98.
- 181) Jaromír Kučera, c. d., s. 33; Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 192.
- 182) „Český filmový zpravodaj“ 20, 7. 9. 1940, č. 17, s. 2.
- 183) *Dějiny československé kinematografie*, s. 136.
- 184) „...kolikrát do omrzení už jsme slyšeli kvílení o našich mámách, o krásných Čechách, o tom, aby nás pán Bůh miloval“. Podle Moravce bylo v těchto slovech „strašně mnoho jalové sentimentality“ (Emanuel Moravec, *Ve službách nové Evropy*. Praha 1940, s. 85).
- 185) Opíráme se o podklady z pozůstalosti Vladislava Vančury, jednoho z členů Lektorského sboru (Vladislav Vančura, c. d., s. 453 – 454 a 619 – 634).
- 186) Vladislav Vančura, c. d., s. 534 – 535.
- 187) Tamtéž, s. 474 – 475.
- 188) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 214.
- 189) „...zasáhla žena, která se hřála na výsluní přízně jednoho vysokého nacistického hodnostáře, jenž pak zakročil tak energicky, že natáčení bylo zakázáno“ (Zdeněk Štěpánek, *Herec*. Praha 1961, s. 236).
- 190) Vladislav Vančura, c. d., s. 484.
- 191) Tamtéž, s. 221.
- 192) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 178.
- 193) SÚA, ÚŘP, Dodatky I, kar. 43, SD – měsíční hlášení, listopad 1940.
- 194) *Filmové žně 1940* (dále *Filmové žně*). Zlín 1940, s. 16.
- 195) Tamtéž, s. 15 – 16.
- 196) SÚA, ÚŘP, Dodatky I, SD – měsíční hlášení, červenec 1940.
- 197) *Filmové žně*, s. 11 – 16.
- 198) *Projev pana ministra obchodu dr. Jaroslava Kratochvíla na slavnostním shromáždění na „Filmových žních 1940“ ve Zlíně, které byly pořádány pod jeho záštitou*. „Kinorevue“ 6, 24. 7. 1940, č. 49, s. 461 – 467.
- 199) –jal., *Výsledky filmových žní 1940*. „Český filmový zpravodaj“ 20, 3. 8. 1940, č. 14, s. 2.
- 200) Podle poznatků SD se na zasedáních ve Zlíně projevilo přání odstranit nejasné poměry v českém filmu – v pozadí byl požadavek na vytvoření české filmové komory (SÚA, ÚŘP, Dodatky I, měsíční hlášení SD, červenec 1940).
- 201) Petr Klén, *Rok v českém filmu*. „Pestrý týden“ 16, 11. 1. 1941, č. 2, s. 8 – 9.
- 202) Zpráva SD za období od 15. března 1939 do 15. března 1940 (AMV, f. 114-9-22, s. 67). Shodně o bojkotu německých filmů hovořila zpráva SD za listopad 1940 (AMV, f. 114-9-28, s. 21) a za březen 1941 (AMV, f. 114-9-26, s. 6).
- 203) *Jak byl znárodněn československý film*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, s. 181.
- 204) Georges Sadoul, *Dějiny světového filmu od Lumièra až do současné doby*. Praha 1963, s. 308.
- 205) Albert Pražák, *Co dělat?* „Kritický měsíčník“ 2, 1939, č. 7, s. 274.
- 206) O. K., *Po staročesku*. „Kinorevue“ 6, 21. 2. 1940, č. 27, s. 20.
- 207) *Desátá míza*, s. 142 – 143.
- 208) Josef Branžovský, *Film a náměty z české literatury*. „Kritický měsíčník“ 4, 1941, č. 8, s. 360 – 361.
- 209) Antonín Martin Brousil, *Film a národnost*. Praha 1940, s. 31.
- 210) Podle A. M. Brousila „na celém světě těží film z literatury, ale nikde nejsou k tomuto počínání filmaři tak nedůtkliví jako u nás. Pokud tato nedůtklivost prýští z pochopitelné obavy, že film podlehne předlohám jiných uměleckých forem natolik, že to utlačí vývoj formy vlastní, nutno ji připustit a její bdělost uznat. Chrání film ... U nás se bojíme kromě toho o literaturu. Tento strach máme navíc. O ni se bojíme především; mnohem více než o film ... Obavy všech vyvěrají z pocitu odpovědnosti vůči literatuře, která je považována za národní záležitost, kdežto film dosud nikoliv. Film před ní ustupuje.“ Žádá se prý, „aby filmaři přetvářeli spíše v duchu předlohy, než v duchu příští formy. To je typický český zjev.“ (A. M. Brousil, *Problematika námětu ve filmu*. Praha 1942, s. 16 a 19).
- 211) *Acta occupationis*, s. 424.

- 212) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 9.  
 213) Karel Zajíček, *Z naší filmové produkce – Po půl roce*. „Kinorevue“ 5, 26. 7. 1939, č. 49, s. 453.  
 214) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 9.  
 215) h., *17 premiér v říjnu*. „Filmový kurýr“ 14, 22. 11. 1940, č. 47; h., *15 premiér v dubnu*. „Filmový kurýr“ 15, 16. 5. 1941, č. 20. Zpráva SD za rok 1940 sdělovala, že díky zavedeným opatřením byly otevřené demonstrace proti německým filmům v poslední době vzácnější (AMV, f. 114-9-25, s. 67).  
 216) Helmut Heiber, c. d., s. 169.  
 217) SÚA, ÚRP, Dodatky I, měsíční hlášení SD, březen 1941, s. 6 – 7.  
 218) *100 premiér v roce 1943*. „Kinorevue“ 10, 8. 3. 1944, č. 18.  
 219) Průměrná hrací doba v premiérových kinech (v týdnech):

film	1941	1942	1943	1944
český	5,9	8,7	7,4	9,0
německý	2,2	2,9	3,8	5,0
italský	2,2	2,3	2,4	3,0
francouzský			3,9	3,2
švédský	1,8	3,5	3,0	2,5

*Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 58 – 59.

- 220) *Tři roky v Říši*. Praha 1942, s. 103.  
 221) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 206; Jaromír Kučera, c. d., s. 30.  
 222) Jaromír Kučera, c. d., s. 30.  
 223) Tamtéž, s. 31.  
 224) Tamtéž.  
 225) R., *Nové německé filmy*. „Kinorevue“ 5, 16. 8. 1939, č. 52, s. 510.  
 226) DZA, Potsdam RM für Volksaufklärung und Propaganda, odd. Film, kar. 750, list 1–11, 15. 11. 1941.  
 227) *Soustředěné snahy na český film*. „Kinorevue“ 8, 16. 9. 1942, č. 45, s. 3 (obálka).  
 228) Zdeněk Štěpánek, c. d., s. 260 – 261.  
 229) Adina Mandlová, *Dneska už se tomu směju*. Toronto 1977, s. 105 – 106.  
 230) *Jak byl znárodněn československý film*, „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, s. 133.  
 231) Oldřich Kautský v c. čl. ve „Filmové práci“.  
 232) *Anketa Kulturní politiky – fekněte nám proč?* „Kulturní politika“ 1, 5. 10. 1945, č. 4, s. 2.  
 233) Oldřich Kautský, c. čl.; František Smolík, *Dopis*. In: *Theater – Divadlo*. Praha 1965, s. 21.  
 234) SÚA, f. 110-4-509, skupina Frank, sig. IV O-139/43, s. 21, 14. října 1943.  
 235) Tamtéž.  
 236) Tamtéž, s. 22 – 24, 26. října 1943.  
 237) Adina Mandlová, c. d., s. 118, 122 – 123.  
 238) *Bilance prvního roku Pragfilmu*. „Kinorevue“ 10, 26. 1. 1944, č. 12, s. 4 (obálka).  
 239) Adina Mandlová, c. d., s. 113.

- 240) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 206.  
 241) Emanuel Uggé, *O činnosti disciplinárny rady*. „Kulturní politika“ 1, 12. 10. 1945, č. 5, s. 2.  
 242) *Soustředěné snahy na českém filmovém trhu*. „Kinorevue“ 8, 16. 9. 1942, č. 45, s. 3 (obálka).  
 243) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 20 – 21.  
 244) *Kronika*, s. 27; Karel Knap, c. d., s. 348.  
 245) Průměrný náklad na výrobu filmu v korunách:

rok	počet filmů	průměrný náklad	rok	počet filmů	průměrný náklad
1938	41	740 000	1942	11	3 100 000
1939	41	680 000	1943	8	4 400 000
1940	31	1 200 000	1944	9	6 200 000
1941	21	2 400 000			

„Filmová práce“ 2, 16. března 1946.

- 246) Elmar Klos, *Sedm hubených let*. „Filmová práce“ 2, 16. 3. 1946.  
 247) Bedřich Rád, *Český film v r. 1943*. „Kinorevue“ 10, 19. 12. 1943, č. 8, s. 58.  
 248) *Od minulosti k přítomnosti*. „Kinorevue“ 10, 15. 12. 1943, č. 6, s. 3 (obálka).  
 249) František Gurtler, *Malý filmový slovník*, Praha 1948, s. 87.  
 250) Tamtéž.  
 251) Elmar Klos, *Krátké filmy a ti, kteří je vytváří a kus historie filmového Zlína*. „Filmová práce“ 2, 13. 7. 1946, č. 6, s. 4.  
 252) *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 21.  
 253) Bogusław Drewniak, c. d., s. 186.  
 254) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., s. 231.  
 255) Pavel Trančík, *Kapitoly z dějin filmu*. Bratislava 1964, s. 17.  
 256) zk., *České filmy českým dělníkům v Berlíně*. „Kinorevue“ 11, 31. 1. 1945, č. 13, s. 2 (obálka).  
 257) František Černý, *Divadlo na třech frontách*. In: *Theater – Divadlo*. Praha 1965, s. 347.

## BIBLIOGRAFIE PRACÍ JIŘÍHO DOLEŽALA

Bibliografie zahrnuje knižní publikace vydané autorem samostatně nebo v autorské spolupráci, studie a články v domácích i zahraničních odborných časopisech a studie publikované v samizdatových historických sbornících. Začleněny nebyly popularizující články, recenze a zprávy o odborné literatuře.

### KNIŽNÍ PUBLIKACE

- Jiří Doležal – Věra Rollová – Zdeněk Šolle:** *První máj 1890.* Praha 1950.
- Jiří Doležal – Oldřich Fídmue – J. Peka – Miroslav Macháček:** *Obrázky z dějin. Učebnice vlastivědy pro 4. postupný ročník národních škol.* Praha 1950.
- Jiří Doležal – Jan Beránek – Václav Král:** *Třicet let bojů KSČ za lidovou československou armádu.* Praha 1951.
- Učební texty společenských nauk* (spolupráce na I. a II. dílu). Praha 1952.
- Jiří Doležal – Jan Filip – Václav Husa – Arnošt Klíma – Václav Král – Josef Macek:** *Dějiny ČSR, učební text pro IV. třídu gymnasií.* Praha 1952.
- Komunistická strana Československa v boji proti fašismu a na obranu republiky.* Praha 1953.
- Jiří Doležal – Jan Beránek:** *Ohlas první ruské revoluce v českých zemích.* Praha 1954<sup>1</sup>, Praha 1955<sup>2</sup>.
- Slovenské národní povstání.* Praha 1954.
- Boje Sovětské armády na území Československa.* Praha 1955.
- Teze III. dílu Přehledu československých dějin* (spoluautor VIII. hlavy). Praha 1956.
- Slavné povstání.* Praha 1958.
- Jiří Doležal – Jozef Hrozenčiak:** *Medzinárodná solidarita v Slovenskom národnom povstaní.* Bratislava 1959.
- Přehled československých dějin. III. díl, 1918 – 1945* (spoluautor VIII. hlavy). Praha 1960.
- Jiří Doležal – Jan Křen:** *Bojující Československo. Sborník dokumentů.* Praha 1961<sup>1</sup>, Praha 1964<sup>2</sup>.
- Jiří Doležal – Toman Brod:** *Nastal čas boje.* Praha 1965.
- Květnové povstání na českém venkově.* Praha 1965.
- Květnové povstání 1945.* Praha 1965.
- Májové povstanie 1945.* Bratislava 1965.
- Odboj a revoluce. Nástin dějin československého odboje* (člen autorského kolektivu). Praha 1965.
- Jediná cesta.* Praha 1966.
- Rok na náměstích – Československo 1989.* Praha 1990.

## STUDIE A ČLÁNKY

*Postoj Sovětského svazu k ČSR v době Mnichova.* In: *Velká říjnová socialistická revoluce a naše národní svoboda.* Brno 1950, s. 85 – 91.

*O niektorých otázkach Slovenského národného povstania.* „Historický sborník Slovenskej akadémie ved a umení“ 10, 1952, s. 28 – 58.

*Poznámky ke zrádné úloze československé buržoazie ve Slovenském národním povstání.* „Historie a vojenství“, 1953, č. 4, s. 169 – 201.

*Antifašistický boj v armádě tzv. Slovenského státu před vypuknutím Slovenského národního povstání.* „Historie a vojenství“, 1953, č. 5, s. 173 – 196.

*O jednotě Československé robotnícké třídy v Slovenském národním povstání.* In: *Slovenské národní povstanie.* Bratislava 1954, s. 168 – 194.

*Slovenské národní povstání a boj československého lidu za svobodu.* „Slovanský přehled“ 40, 1954, č. 7, s. 205 – 206.

*Příspěvek k boji KSČ za národní osvobození v letech 1939 – 1941.* In: *Otázky národní a demokratické revoluce v ČSR.* Praha 1955, s. 20 – 38.

**Jiří Doležal – Jan Beránek:** *Ohlas první ruské revoluce v českých zemích.* „Nová mysl“, 1955, č. 12, s. 1216 – 1226.

**Jiří Doležal – Oldřiška Kodedová:** *Vlivanje pervoj ruskoj revolucii na revolucionnoje dvizhenie v českých zemljach i Slovakiu.* In: *Pervaja rusckaja revolucija i meždunarodnoje revolucionnoje dvizhenie.* Moskva 1955.

*Společný boj Čechů a Slováků za jednotné Československo v období Slovenského národního povstání.* In: *O vzájomných vzťahoch Čechov a Slovákov.* Bratislava 1956.

*Bulharští antifašisté ve Slovenském národním povstání.* „Historie a vojenství“, 1958, č. 1, s. 120 – 135.

*Příspěvek k otázkám pozemkové držby na Slovensku v letech druhé světové války.* „Československý časopis historický“ 7, 1959, č. 2, s. 318 – 358.

*K otázce rozvoje partyzánského hnutí v českých zemích.* „Československý časopis historický“ 8, 1960, č. 3, s. 273 – 291.

**Jiří Doležal – B. Pekárek:** *Das Ziele des nationalen Befreiungskampfes des tschechoslowakischen Volkes in den Jahren des zweiten Weltkrieges.* „Internationale Hefte der Widerstandsbewegung“, 1961, č. 7.

**Jiří Doležal – Jozef Hrozenčíak:** *Meždunarodnaja solidarnost v Slovackom nacionalnom vozstaniu.* „Voprosy istorii“, 1961, č. 7, s. 70 – 80.

**Jiří Doležal – Jan Křen:** *Český odboj a heydrichiáda.* „Nová mysl“, 1962, č. 8, s. 973 – 984.

*Diverze a vznik partyzánského hnutí v českých zemích.* In: *Z bojů za svobodu I. Formy odporu a národní fronta.* Praha 1963, s. 78 – 138.

*Partyzánské hnutí a vznik českého květnového povstání.* „Sborník historický“ 11, 1963, s. 109 – 147.

*Jak vznikalo české květnové povstání.* „Slovanský přehled“ 51, 1965, č. 2, s. 67 – 73.

**Jiří Doležal – Samo Falta – Václav Kural – Josef Šole – Jan Tesař – Jaroslav Volejník:** *Nacistický teror a národně osvobozovací boj československého lidu.* In: *Nacistická okupace Evropy. I/4.* Praha 1966, s. 116 – 168.

*O odnosu pokreta otpora i nerodnog fronta u českim zemljama.* In: *Prvo zasedanje Avnoja.* Bihać 1967, s. 321 – 325.

*Die Nazis und das tschechischen Schulwesen.* In: *Fašismus a Evropa.* Praha 1969, s. 94 – 106.

*Český domácí protinacistický odboj.* „Dějepis ve škole“ 17, 1969 – 1970, č. 7, s. 104 – 109.

*Předpoklady vzniku lidové demokratického Československa.* „Dějepis ve škole“ 17, 1969 – 1970, č. 9, s. 129 – 133.

*Die Verhältnis der Nationalsozialisten zur tschechischen Kultur (Kurze Zusammenfassung).*

In: *Acta creationis. Unabhängige Geschichtsschreibung in der Tschechoslowakei 1969 – 1980 II.* Hrsg. V. Prečan, Berlin 1985, s. 181 – 247.

*Úvahy o české šlechtě v čase První republiky.* „Svědectví“ 20, 1986 – 1987, č. 77, s. 39 – 62.

*Úvahy o pražském povstání.* „Historický sborník“ 37, Praha 1990, s. 175 – 208.

## STUDIE PUBLIKOVANÉ V SAMIZDATOVÝCH HISTORICKÝCH SBORNÍCÍCH

*Nacisté a české školství.* „Historické studie“, Praha, leden 1978, s. 182 – 207.

*Vztah nacistů k české kultuře.* „Studie z československých dějin“, Praha, podzim 1979, s. 3 – 56.

*Úvahy o pražském povstání.* „Studie historické“, Praha, červen 1980, s. 17 – 67.

*O českém písemnictví v době protektorátu.* „Historické studie a recenze“, Praha, duben 1984, s. 1 – 78.

*Český film za protektorátu.* „Studie z moderních dějin“, Praha, podzim 1984, s. 107 – 176.

V úvodní poznámce ke druhé verzi své studie o školství Jiří Doležal napsal, že „je součástí práce o české kultuře v období protektorátu. Autorovým úmyslem bylo zachytit postavení jednotlivých kulturních oblastí – písemnictví, tisku, filmu, divadla, hudby v podmínkách totalitního politického systému, jak a kde je zasáhly nacistické germanizační a jiné příkazy a v čem tkvěla jejich funkce v životě české protektorátní společnosti a v hnutí odporu. – Některá témata – mj. školství – byla ve své první verzi otištěna v Historických studiích. Po jejich nové redakci je autor zamýšlí tímto způsobem postupně zveřejňovat a přiřazovat další kapitoly vázající se k těmto otázkám. Autor se chápe této příležitosti, aby vyjádřil svůj dík dr. Libuši Otáhalové, která mu nezištně předala výsledky své excerptce a dokumentace o české kultuře v období druhé světové války.“

Předčasná smrt bohužel Jiřímu Doležalovi zabránila jeho záměr realizovat. Zůstalo z něj torzo čtyř studií publikovaných od konce sedmdesátých let v samizdatových historických sbornících, jak je eviduje předcházející Soupis prací Jiřího Doležala (studie *Vztah nacistů k české kultuře* vyšla krom toho také v němčině). Studii *Nacisté a české školství* vtiskl autor novou podobu v roce 1989 a asi z téže doby pochází i druhá, také dosud nepublikovaná verze studie *Český film za protektorátu*, které ovšem dal autor nový titul *Kinematografie*, neboť „kromě přepracování převážné části textu byla rozšířena především ve vstupní části a více se zaměřila na celkové postavení české kinematografie v uvedeném období, a proto byl pozměněn i její název.“ Dále se Doležal nedostal: nerozpracována a znovu nezredigována zůstala studie úvodní i práce *O českém písemnictví*, vůbec se z připomenutých oblastí Doležalova zájmu nedostalo na tisk, divadlo a hudbu.

Z proponovaných „kapitol“ o protektorátní kultuře byla jich tedy napsána jenom něco více než polovina, vzhledem k jejich tematice i šíři záběru však i tak dost, aby spolu vytvořily poměrně kompaktní celek, schopný obstát v knižní podobě. Problém je v jejich tvaru: i obě nově přepracované studie, u nichž bereme za základ edice rukopis poslední ruky z autorovy pozůstalosti, i obě studie starší, u nichž vycházíme z jejich jediného samizdatového znění, nesou až příliš mnoho stop doby svého vzniku, a to jak po stránce obsahové, tak zejména tvarové. Úctyhodná Doležalova heuristická píle a vůle k překonání izolace režimem vyobcovaného historika snoubí se v nich frapantně s tím, na co poukazuje i Jan Křen v úvodu – se stylistickou neobratností a nedotažeností, která značně devaluje jejich badatelskou hojnost a autorskou poctivost.

Editoři ocitli se tedy před složitým rozhodováním, zda se přikloní k jen pietně mechanickému zprostředkování Doležalových textů, anebo zda podrobí i je lázni, která jim umožní důstojně sousedit s ostatními tituly Knihovny Illuminace. Nakonec pochopitelně mezi oběma extrémly zvolili rozumný kompromis: v první fázi provedl Pavel Zeman základní faktografické ověření jednotlivých textů, všude, kde to bylo možné, doplnil do standardní podoby poznámkový aparát a navrhl některé obsahové úpravy a krácení. Ve druhé fázi Jan Lukeš sjednotil

texty formálně, stylisticky i pravopisně podle normy stanovené akademickými Pravidly českého pravopisu z roku 1993 a edičními pravidly z příručky Editor a text (1971), rozhodl o vnitřní skladbě knihy (bylo např. zrušeno číslování kapitol ve studii o psemmnictví, tabulky byly přesunuty za texty a propojeny s nimi odkazy) a pokračoval ve faktografické revizi.

Teprve při vlastní práci na edici se ukázalo, že jednotlivé texty nesou v sobě více limitů, než se na první pohled zdálo. Autor nepracoval vždy s literaturou, která byla i v 70. a 80. letech volně přístupná (zejména se základními filmografickými příručkami), jeho zacházení s citovanými texty je často dosti volné, nejednou přebírá zkomolená jména, nepřesné názvy uměleckých děl, řadu svých tvrzení nedokládá a jinde zase odkazuje na prameny nepřesně či tak zlomkovitě, že se ani nedají vypátrat. Kde bylo možné chyby, zmnoženě ještě nekorigovaným původním přepisem textů, napravit, tam se o to editoři pokusili, a to pochopitelně zejména v části věnované kinematografii, jak to vyplývá ze zaměření Knihovny Illuminace.

Uvědomovali si při tom ovšem, že stejně jako nelze natahovat Doležalovu stylistiku na skřípec jejich vlastních norem, bylo by zhola neproduktivní pokoušet se o obsahové korekce textů z hlediska dnešního poznání. Podobně i zcela perfekcionista „dovybavení“ vědeckého aparátu studií by se nutně dostalo do rozporu s jejich dobově omezeným přesahem, nehledě na to, že by se tím jejich vydání protáhlo už zcela neúnosně. I tady zvolili tedy editoři kompromis: opravovali jen zjevné chyby, uváděli na pravou míru evidentní omyly, doplňovali zřetelné mezery (opět zejména při identifikaci jednotlivých filmových děl), jinak však nechali za texty ručit autora samotného. Přesto doufají, že v podobě, kterou Knihovna Illuminace předkládá, tedy včetně doplněného poznámkového aparátu všude tam, kde byly prameny dostupné, a tří rejstříků, zřetelně Doležalovy studie polotovarem jen co do neuskutečněného autorova výchozího celkového záměru. Proto také kniha analogicky s původními nadvěťmi jednotlivých kapitol dostala název *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Je sice širší než původní „kapitoly“, současně však v podtitulu vymezuje zřetelně záběr knihy a při faktografické „nabitosti“ textů signalizuje, že i dnes splní dobře roli základního informačního zdroje.

Za pomoc při přípravě textů editoři rádi děkují kolegům z knihovny a filmotéky NFA a dále kolegům historikům a archivářům Martinu Nodlovi, Aleši Zachovi, Vlastě Měšánkové, Jaroslavu Milotové a Zdence Votočkové.

V textu se častěji objevují následující zkratky: ÚŘP – Úřad říšského protektora, SD – Sicherheitsdienst, MLO – ministerstvo lidové osvěty, MŠANO – ministerstvo školství a národní osvěty, MPOŽ – ministerstvo průmyslu, obchodu a živností, MZV – ministerstvo zahraničních věcí, MV – ministerstvo vnitra, KPR – Kancelář prezidenta republiky, PMR – prezidium ministerské rady, ČMFÚ – Českomoravské filmové ústředí, SÚA – Státní ústřední archiv, AMV – Archiv ministerstva vnitra.

Na obálce knihy je použita fotografie z archivu ČTK ze 3. července 1942, zachycující horní část Václavského náměstí.

Jan Lukeš

## REJSTŘÍK JMEN

Rejstřík obsahuje jména z jednotlivých textů knihy, příloh, poznámek i bibliografie, zachycuje též používané pseudonymy, umělecká jména a novinové šifry.

- Adina Lil 219  
 Allanovy, sestry, vl. jm. Máša Horová,  
 Věra Kočvarová, Jiřina Salačová 221  
 Alarich 109  
 Albert Julius 131, 132  
 Aleš Mikoláš 134, 136, 138, 213  
 Alexandr Jan 146, 165  
 Altrichter Anton 72  
 Anton Karel 217  
 Arbes Jakub 130, 134, 139, 208  
 Arndt Heinz von 247  
 Auersperg 120  
  
 Baar Jindřich Šimon 68, 131, 139, 158,  
 207, 208  
 Baarová Lída 198, 217, 221, 227  
 Baillon André 142  
 Baky Josef von 215  
 Balbín Bohuslav 135  
 Balzac Honoré de 139, 208  
 Bareš Arnošt 112  
 Bartošek Luboš 170, 206, 240, 241  
 Bartošková Šárka 170  
 Bartošová Marie 145  
 Bass Eduard, vl. jm. Eduard Schmidt  
 101, 102, 105, 133, 134, 136, 139, 142,  
 156, 158  
 Baťa Jan 184, 187  
 Bauer František 144  
 Beaufort Edvard 131  
 Bednář Kamil 130, 137, 143, 163  
 Beneš Edvard 15, 43, 46, 68, 75, 77, 105,  
 107, 113, 116, 118, 125, 144, 192  
 Beneš Karel Josef 108, 119, 120, 133,  
 135, 143, 164, 207  
  
 Beneš Vojta 131  
 Benešová Božena 139, 207  
 Beránek Jan 253, 254  
 Beránek Jaroslav 224,  
 Bertram Hans 173  
 Bezruč Petr 23, 105, 145, 216  
 Běhounek Václav 159  
 Bělehrádek Jan 88  
 Biebl Konstantin 145  
 Bílý M. 224  
 Binovec Václav 179, 206, 207, 216, 223,  
 227, 228  
 Birnbaumová Alžběta 216  
 Bizet Georges 18  
 Bláha František 202, 209  
 Blažek Jaroslav 179, 219  
 Blažek Jar. P. 89, 91  
 Boberach Heinz 245  
 Boccaccio Giovanni 132  
 Boelcke Willi A. 240  
 Bolvary Geza von 228  
 Bonn Hanuš 109, 132, 145  
 Bor Jan 179  
 Bor Josef 165  
 Bormann Martin 51, 58, 75, 88, 90  
 Borový František 104, 114, 131, 132, 133,  
 134, 135, 136, 142, 145, 146  
 Borský Vladimír 207, 208, 219, 221, 245  
 Bořek Dohalský Zdeněk 109  
 Bouček Antonín 146  
 Bozděch Emanuel 208  
 Brabec Josef 246  
 Branald Adolf 135  
 Brandes Detlef 86, 87, 88, 91, 248  
 Branžovský Josef 249

Brauer Peter Paul 180  
Brdečka Jiří 219  
Brenner Hildegard 156  
Brichta Jindřich 204  
Brod Toman 253  
Brom Ladislav 205, 224  
Brousil Antonín Martin 212, 249  
Brož Jaroslav 170, 178, 179, 200, 205,  
241, 242, 243, 247, 248, 249, 250, 251  
Brož Karel 145  
Brunsch Fritz 173  
Březina Otokar 105, 125  
Březovský Bohuslav 139, 140, 145, 164  
Buben Václav 95  
Bubeníčková Růžena 159  
Buch Fritz Peter 196  
Buchlow Marie von 219  
Bucková Pearl 131  
Burian Emil František 108, 109, 123,  
145, 156, 159, 162, 182, 183, 186, 207,  
213, 242, 245  
Burian Vlasta 207, 220, 227, 245, 246  
Buriánek František 88  
  
Caesar Gaius Julius 117  
Cagliostro Alessandro 216  
Casanova Giovanni Giacomo 216  
Cerman Josef 156, 162, 164  
Cettl Miloš 216  
Cikán Miroslav 208, 211, 219, 221, 222,  
227, 245, 246  
Cikánek Antonín 162  
Collande Volker von 215  
Curtius Karl 141, 199, 247  
Cyril (Konstantin) svatý 127  
Cziffra Geza von 215  
  
Čajkovskij Pjotr Iljič 20  
Čáp František 198, 205, 207, 208, 209,  
216, 222

Čapek B. 242  
Čapek Jan Blahoslav 100, 104, 125, 156,  
157, 162  
Čapek Josef 100, 105, 109, 133  
Čapek Karel 104, 105, 107, 109, 128,  
133, 134, 135, 136, 142, 144, 157, 158,  
179, 225, 241  
Čapek – Chod Karel Matěj 128, 139, 205,  
207, 208, 223, 227  
Čarek Jan 132  
Čech Svatopluk 105, 128  
Čech Vladimír, vl. jm. Vladimír Prikryl 183  
Čep Jan 105, 107, 132, 138, 158, 159  
Černá Marie L. 161, 162  
Černík Artuš 203  
Černý Adolf 107  
Černý Bohumil 146, 165  
Černý František 219, 221, 251  
Černý Václav 100, 102, 107, 109, 110,  
122, 123, 126, 130, 140, 143, 146, 156,  
159, 162, 203, 215  
Červinka Jaroslav 144  
Červinková Milada 86, 159, 240  
Čivrný Lumír 132, 145, 146, 163, 165

Debussy Claude Achille 20  
Degl Karel 206, 219, 221  
Deml Jakub 144, 156, 165  
Denis Ernest 131  
Dieterle William 180  
Dietrich Otto 21  
Dillenz Rudolf 224  
Disney Walt 224, 225  
Dobrovanský L. 183  
Dobrovský Josef 135  
Dodal Karel 186, 224  
Dodalová Irena 224  
Dolejší Vojtěch 159  
Doležal Jiří 7 – 8, 253 – 255, 257 – 258  
Dorgelès Roland 142

Dostál Josef 163  
Dostálová Ivana 164  
Dostojevskij Fjodor Michajlovič 131  
Drda Jan 133, 138, 139, 144, 203, 206,  
223  
Dreiser Theodor 142  
Drewniak Bogusław 240, 245, 246, 247,  
251  
Dršina Jaroslav 162, 164  
Durych Jaroslav 105, 107  
Duvivier Julien 217  
Dvořák Miloš 144  
Dyk Viktor 136  
Dzigan Jefim Lvovič 180

Ečer Bohuslav 88  
Eisner Pavel 105, 109, 145, 146, 157, 161  
Ejzenštejn Sergej Michajlovič 180  
Elbl Jindřich 177, 201, 203, 204, 241, 248  
Eliáš Alois 13, 53, 122, 137, 145, 147,  
183, 200, 201, 214  
Erben Karel Jaromír 208

Fábera Miloslav 133, 136  
Falfan Samo 255  
Fajncimmer Aleksandr Michajlovič 180  
Faltis Dalibor C. 227  
Farkas Nicolas 246  
Fastr Eduard 131  
Federred 118  
Feix Karel 183  
Fencel-Vojnar O. 149  
Fiala Alois 209  
Fiala Zdeněk 88  
Fibich Josef 103  
Fidrmuc Oldřich 253  
Fiker Eduard 227  
Filáček Adolf 156, 164  
Filip Jan 253  
Fischer Jaroslav 246

Fischer Otokar 145, 146  
Fischl Viktor 109  
Flaherty Robert J. 194  
Fleischer Dave 224  
Fleischer Max 224  
Ford John 194  
Forst Willi 186, 215  
fp. 157  
France Anatole 135  
Frank Karl Hermann 11, 12, 13, 14, 20,  
26, 27, 44, 45, 47, 49, 51, 52, 53, 62,  
75, 189, 190, 220  
František, svatý 144  
Frejka Jiří 181, 242  
Freud Sigmund 132  
Frič Martin 169, 179, 183, 191, 192, 198,  
206, 207, 209, 210, 211, 217, 219, 220,  
221, 222, 223, 224, 227, 245, 246  
Frída Myrtil 170, 179, 200, 205, 240,  
241, 242, 247, 248, 249, 250, 251  
Fridrich II. (Veliký) 117  
Friedl Antonín 131  
Friml Rudolf 20  
Fritsch Martin 219  
Fröhlich Gustav 186  
Frýd Norbert 146  
Fučík Bedřich 104, 125, 144, 162, 163,  
165  
Fučík Julius 104, 131  
Fuchs Alfréd 109  
  
Gallone Carmine 196  
Gavronskij M. 194  
Gd. 157, 158  
Genina Augusto 221  
Glazarová Jarmila 133  
Glázrová Marie 220  
Glinka Michail Ivanovič 20  
Goebbels Joseph 14, 15, 17, 21, 22, 23,  
47, 80, 171, 172, 173, 174, 184, 188,



190, 194, 197, 199, 200, 211, 215, 218,  
219, 220, 222, 223, 224, 226, 228, 240  
Goethe Johann Wolfgang 135, 146  
Gollová Nataša 219, 220  
Göring Hermann 156  
Gotthard Jan 158  
Gottlieb František 109  
Götz František 139, 203  
Gregory Karl von 110, 247  
Gross František 144  
Grossman Jan, vl. jm. Jan Grossmann 122,  
144, 148, 165  
Grossmann Jan 122, 144, 148, 165  
Guba Ludvík 246  
Gürtler František 251

h. 250  
Haas Hugo 179, 186, 245  
Hackenschmied Alexander 186  
Hácha Emil 40, 45, 48, 49, 50, 64, 75,  
94, 107, 142, 187, 198, 200, 201, 204,  
243  
Hais-Týnecký Josef 101  
Hájek Jiří 156, 157  
Hájek z Libočan Václav 140  
Halas František 104, 105, 122, 124, 125,  
126, 128, 132, 135, 136, 137, 144, 145,  
146, 157, 203, 213  
Hálek Vítězslav 105, 135, 139, 206  
Hampl Jaroslav 114, 131, 142  
Hamr Ladislav 186  
Hanč Vojtěch 164  
Hanuš Václav 219, 221  
Harlan Veit 173, 196, 215  
Haril Antonín 134  
Hašek Jaroslav 105, 113  
Hašler Karel 186, 206  
Hašler Zdeněk Gina 206, 207, 219  
Hathaway Henry 180  
Havel Miloš 146, 177, 183, 203, 219

Havelka Jan 112  
Havelka Jiří 170, 183, 193, 200, 201,  
214, 232 – 240, 242, 246  
Havlíček Borovský Karel 105  
Havlíček Jaroslav 133  
Havlík Emil 87  
Heckel Hans 73  
Hedwig 142  
Heiber Helmut 240, 250  
Hein Josef 187  
Heine Heinrich 99  
Hejman Jan 177, 203  
Helešicová Vlasta 159  
Helfert Vladimír 163  
Heller Otto 186  
Hermann Ignát 131, 227  
Heuser Kurt 221  
Heydrieh Reinhard 12, 13, 14, 19, 21, 22,  
23, 25, 26, 41, 43, 49, 50, 51, 58, 60,  
69, 73, 74, 75, 81, 82, 83, 90, 137, 144,  
148, 187, 190, 191, 213, 215, 218, 220,  
230  
Heyduk Josef 128  
Hilton James 158  
Hippler Fritz 173, 195, 197  
Hitler Adolf 12, 13, 18, 29, 43, 45, 47,  
50, 58, 81, 86, 103, 116, 129, 173, 174,  
184, 189  
Hlaváč Josef 224  
Hlaváč Oldřich 109  
Hlaváč Rudolf 196  
Hlaváček Václav 143, 164  
Hněvkovský Šebestián 117  
Hodža Milan 192  
Hofman František 112  
Hoffmeister Adolf 109  
Höger Karel 216  
Holan Vladimír 122, 125, 132, 136, 137,  
144, 145  
Holeček Josef 131

Holík Miroslav 157  
Holman Jan Alfréd 179, 198, 210, 219,  
221, 222, 227  
Holý Karel 228  
Hoope Gustav von 24, 112, 113, 114,  
115, 117, 145, 161  
Hora Josef 108, 125, 128, 132, 134, 136,  
138, 142, 143, 145, 213  
Horáková Olga 224  
Horký Karel 203  
Hořec Jaromír 122, 144  
Hostovský Egon 109  
Hradilák Karel 219  
Hrdlička Gustav 221  
Hrozenčíak Jozef 253, 254  
Hrubín František 132, 137, 141, 143, 144  
Hrubý Adolf 50  
Hrušínský Rudolf 227  
Hübnerová Marie 181  
Hudeček František 144  
Hus Jan 104, 126, 127, 128  
Husa Václav 253  
Huxley Aldouse 132  
Hynais Vojtěch 103

Chalupecký Jindřich 107, 145, 156, 158,  
165  
Chaplin Charles Spencer 191  
Charfreitag M. 90  
Chejfic Josif Jefimovič 180  
Chlum Jan 123, 162  
Chmelař Josef 112  
Chvalkovský František 21, 190

Innemann Svatopluk 179, 241, 246  
Jakobson Roman 109  
Jakub Jiří 132  
Jakubec Jan 131  
– jal. 249  
Janda Bohumil 134

Janský Karel 145, 156  
Javořická Vlasta 158  
Jelínek Hanuš 108  
Jelínek Ivan 109  
Jenůvek Jiří 179, 246  
Jeřábek Čestmír 86, 87, 93, 94, 95, 105,  
116, 133, 135, 137, 142, 143, 161, 164  
Jewsiewicki Vladysław 240, 241  
Ježek Jaroslav 20, 186, 224  
Jílek Karel 132  
Jilemnický Petr 146  
Jirásek Alois 67, 68, 101, 105, 125, 126,  
128, 129, 131, 134, 136, 138, 158, 182,  
207, 209, 241  
Jirát Vojtěch 146  
John Jaromír 133, 137, 144, 146, 165  
Joyce James 132  
J. P. 242  
Junek Emil 146  
Jungmann František 132  
Jungmann Josef 135  
Jungmannová Ela 146  
Juppa Antonín 95  
Jury Hugo 91  
Kabátová Zita 219, 220, 221  
Kabelík Vladimír 179, 203  
Kádner Otakar 85  
Kácha Michael 146  
Kaj. 185  
Kaplický Václav 133, 137  
Kapas Jan 74, 75, 94, 21  
Karel IV. 43, 183  
Kästner Erich 132  
Kašpar Adolf 206  
Kautský Oldřich 178, 207, 218, 240, 241,  
250  
Käutner Helmuth 196  
Kazna Petr 195, 245  
Khás Ladislav 227  
Kimmich Max W. 196

Kisch Egon Erwin 109, 183, 186  
Kladiva Jaroslav 161  
Klapka Otakar 49  
Klen Petr 204, 210, 249  
Klička Benjamin 158, 181, 242  
Klik Josef 72  
Klíma Arnošt 253  
Klinger Werner 196  
Klos Elmar 223, 251  
Klostermann Karel 139, 158, 209  
Krníček Oldřich 204, 228  
Krnich František 205  
K. N. 163  
Knap Josef 158  
Knap Karel 245, 247, 248, 251  
Kniest Wilhelm 41  
Kober Ignác Leopold 126, 131, 134  
Kobosil Emanuel 73  
Kocourek František 109  
Kocourek Vítězslav 144  
Kočí Bedřich 85  
Kodedová Oldřiška 89, 254  
Kohlbach 121  
Kolda Ladislav 224  
Kolman Cassius Jaroslav 132, 136, 137,  
145, 146  
Komenský Jan Amos 104, 120, 126  
Konrád Edmond 145  
Konrád Karel 133  
Kopecký Matěj 137, 183, 213  
Kopta Josef 128, 133, 142, 157, 158, 241  
K. P. 163  
Korbelař Otomar 219, 220  
Körbeler 219  
Korda Zoltán 194  
Kortwich Werner 173  
Kosek Osvald 185  
Kosmas 131  
Kostka Vilém 145  
Košík Václav 114  
Kotalík Josef 89, 90, 92, 93, 95, 157  
Kotík Jan 144  
Koubek Ladislav 87  
Koutník Bohuslav 135, 164  
Koutný Pavel 227  
Kovárna František 129  
Kozák Jan Blahoslav 126  
Koželuhová Helena 157  
Kožík František 133, 136, 138, 139, 207  
K. P. 163  
Král Václav 86, 88, 89, 253  
Krásnohorská Eliška 67  
Kratochvíl Jaroslav (ministr) 206, 210,  
211, 249  
Kratochvíl Jaroslav (spisovatel) 109, 128  
Kratochvíl Miloš Václav 138  
Krei H. 146  
Krejčí Jan 146  
Krejčí František Václav 108  
Krejčí Tomáš 86  
Kriebel Zdeněk 145  
Krofta Kamil 131, 133, 192  
Kropáček Pavel 109, 134, 165  
Krpata Karel R. 224  
Křška Václav 207, 208, 224, 227  
Kryštofek Oldřich 122, 144  
Křelina František 132, 158  
Křemen Jaroslav 123  
Křen Jan 8, 253, 254, 257  
Křička Jaroslav 206  
Křižák František 145  
Kubásek Václav 207  
Kubelík Rafael 204  
Kubín Josef Štefan 133, 137, 142  
Kubka František 133, 135, 138, 203  
Kučera Jan 204, 242  
Kučera Jaromír 170, 216, 241, 242, 248,  
250  
Kujal Quido Emil 183, 199, 242, 246  
Kummer 121

Kunc Jaroslav 144, 157, 158  
Kundera Ludvík 144  
Kural Václav 255  
Kursa Ferdinand 204  
Kvapil Jaroslav 107, 159, 246  
Kvapilová Hana 181  
Kvasnička Vladislav 114, 131, 142  
Květ Jan 134  
Laichter Jan 131, 134  
Lamač Karel 186, 191, 217, 227, 245,  
246  
Langer František 105, 109, 113, 128, 142,  
186  
Lažnovský Karel 216  
Legošín Vladimír G. 180  
Lehár Franz 18  
Lehman John 129, 163  
Lehner Adolf 196, 204, 246  
Lenin Vladimír Iljič 68  
Letenská Anna 186  
Lewis Sinclair 132  
Lhoták Kamil 149  
Liebeneiner Wolfgang 173, 215  
Lipovský Jaroslav 158, 164  
Listopad František 122, 144, 165  
London Jack 131  
Löschnerová Irena 224  
Lucemburkové 131  
Ludwig Emil 142  
Lukeš Jan 257  
Lumière Auguste 249  
Ľysohorský Ondra 109  
Macek Josef 253  
Maben Jiří 109, 241  
Mahler Gustav 20  
Mach Josef 227  
Mácha Karel Hynek 67, 102, 105, 127,  
128, 131, 134, 135, 204, 248

Macháček Miroslav 253  
Macháček Vítězslav 159  
Machar Josef Svatopluk 105, 131, 207  
Machát František 44  
Machátková Raisa 159  
Machatý Gustav 217, 241, 245  
Machiavelli Niccolò 131  
Mainuš František 92  
Maisch Herbert 228  
Majer Vladimír 219, 221  
Majerová Marie 128, 132, 133, 142, 145,  
157, 158, 241  
Mandlová Adina 207, 219, 220, 221, 250  
Mánes Josef 134, 136, 138, 213  
Marek V. A. 181  
Martin Karl Heinz 228  
Martin Paul 228  
Martinů Bohuslav 20  
Mařánek Jiří 133, 138, 208, 213  
Masaryk Tomáš Garrigue 15, 16, 19, 46,  
68, 77, 104, 107, 116, 119, 125, 126,  
128, 131, 134, 135, 142, 143, 147, 162,  
164, 192, 246  
Masařík 65  
Máša Ludvík 92  
Mašek Jiří 145  
Mathesius Bohumil 100, 102, 132, 137,  
145, 149, 156  
Matulová Vlasta 220  
Maurois André 158  
Mazáč Leopold 24, 114, 123, 131, 134  
Medek Rudolf 67, 101, 128, 179, 216  
Medřická Dana 227  
Melč Ctibor 112  
Mendelssohn – Bartholdy Felix 20  
Merežkovskij Dmitrij Sergejevič 132  
Metoděj, svatý 127  
Michalová Květa 242  
Mikota Václav 158  
Mikulášek Oldřich 145

Mitchellová Margaret 132  
Müllendorf Horst von 225  
Moravec Emanuel 12, 13, 22, 27, 40, 43,  
49, 55, 57, 69, 76, 93, 94, 112, 135,  
137, 145, 183, 193, 206, 213, 215, 216,  
220, 223, 248  
Morávek Jan 139, 158, 224  
Mottl Jaroslav 227  
Mrázek Josef 94  
Mrkvička Otakar 127, 130, 163  
Mrštík Alois 131, 241  
Mrštík Vilém 131, 139, 206, 241  
Mucha Jiří 109  
Muk Jan 92  
Mukařovský Jan 129, 133  
Mužik Karel 224  
Myslbek Josef Václav 103  
  
Napoleon Bonaparte 196  
Nasková Růžena 220  
Nebesář Jaroslav 139, 164  
Nečas Jaroslav 117, 139, 161, 164  
Nedbal Oskar 18  
Neff Vladimír 105, 108, 138, 139, 210  
Nechvátal František 145  
Němcová Božena 67, 105, 117, 127, 128,  
131, 132, 134, 135, 136, 139, 182, 205,  
206, 207, 212  
Němeček Zdeněk 133, 158  
Neruda Jan 67, 105, 126, 128, 131, 207,  
241  
Neubert Václav 135  
Neumann Stanislav Kostka 132, 136, 143,  
145, 146  
Neurath Konstantin von 11, 14, 15, 17,  
23, 41, 43, 47, 48, 51, 54, 59, 74, 79,  
122, 187, 192,  
Nezval Gustav 220  
Nezval Vítězslav 105, 132, 136, 143, 145,  
146, 183, 203

Niblo Fred 194  
Nobel Alfred 131  
Noha Jan 145  
Noldan Swen 173  
Novák Arne 123, 131  
Novák Bohumil 145, 146  
Novák Josef 95  
Novák Rudolf 114  
Novomeský Laco 127, 163  
Novotný Jaroslav 246  
Novotný Miloslav 135  
Novotný Václav 131, 134  
Nový Karel 100, 130, 139, 143, 203  
Nový Oldřich 227  
  
Odložilík Otakar 131  
Offenbach Jacques 20  
O. K. 242, 249  
Olbracht Ivan, vl. jm. Kamil Zeman 105,  
128, 133, 139, 145, 146, 157, 158, 179,  
183, 203, 207, 208, 213, 227  
Olivová Drahomíra 246  
Ondráková Anny 217  
Opletal Jan 47, 87  
Orlík Josef 91, 92  
Orten Jiří 109, 132, 145  
Otáhalová Libuše 86, 159, 240, 257  
Otto Jan 114  
Otto Jaroslav Vladimír 114  
  
Pabst Georg Wilhelm 174  
Palacký František 15, 71, 125, 128, 129,  
131, 136, 138  
Palát Jiří Mojmir 122  
Palivec Josef 100, 109, 124, 137, 146,  
156, 162  
Papoušek František 177  
Pasák Tomáš 88, 89, 90, 93, 94  
Páta František 118  
Patočka Jan 134

Patrný Jan 224  
Paul Heinz 196  
Paulík Jaroslav Jan 109  
– paw – 245  
Pechouš Alois 87  
Peka J. 253  
Pekárek B. 254  
Pekař Josef 72, 128, 131, 134, 138  
Peroutka Ferdinand 105, 109  
Peroutka Vladimír 224  
Petr Václav 114, 131, 132, 134, 142  
Pfitzner Josef 89  
Pilař Jan 144  
Pilát František 219, 248  
Pilz Jaroslav 135, 139, 157, 158, 161,  
164  
Přša Antonín Matěj 104, 142, 157  
Pištěk Theodor 220  
Pittermann Otto 219  
Plachta Jindřich 220  
Plicka Karel 221, 241  
Podroužek Jaroslav 146  
Pojer Jan V. 146  
Poláček Karel 109, 113, 133, 142, 143,  
145, 146, 158, 186  
Poláček Václav 146  
Potter Henry C. 192  
Pražák Albert 104, 108, 123, 125, 127,  
129, 130, 157, 162, 163, 211, 249  
Pražák Jiří 248  
Prečan Vilém 255  
Preissová Gabriela 241  
Procházka Vladimír 142  
Prokop Pavel 132  
Promberger Romuald 92, 131  
Průcha Jaroslav 220  
Přemyslovci 131  
Přemysl Otakar II. 208  
Příkryl Vladimír, viz též Vladimír Čech 183  
Pseudovalach 145

Pujman Ferdinand 144  
Pujmanová Marie 108, 132, 133, 137,  
138, 139, 143, 145, 207, 227  
Pulitzer Joseph 132  
Puškin Alexandr Sergejevič 183  
  
R. 250  
Rada Vlastimil 145  
Rádl Bedřich 180, 181, 188, 199, 206,  
240, 242, 251  
Rais Karel Václav 227  
Rambousek Antonín 219  
Ratajová Olga 145, 203  
Roubík František 134  
Ravel Maurice 20  
Rawlingsová Marjorie 132  
Razov Saša 203  
Reichl Levoslav 185  
Reimann Zdeněk 186, 206, 209  
Reimoser J. 145  
Reiter Jan 240  
Renč Václav 132  
Renoir Jean 194  
Rey Jan 144  
Riedner W. 121  
Riefenstahlová Leni 173  
Rimskij – Korsakov Nikolaj Andrejevič 20  
Ritter Karl 173, 196  
Rolland Romain 132, 139  
Rollová Věra 253  
Rosenberg Alfred 49  
Roth Jan 217, 219, 221  
Roubík František 134  
Rovenský Josef 24  
Rühmann Heinz 215, 221  
Rutte Miroslav 203  
Růt Václav 149  
  
Řezáč Václav 133, 138, 203  
Řezníček Ladislav 161, 162, 164

Sadoul Georges 249  
Sajfc Jan 203  
Sasworka Johan 219  
Saudek Erik Adolf 145  
Sayersová Dorothy L. 131  
Sedláček August 131  
Sedloň Michal 144  
Seifert Jaroslav 122, 125, 127, 128, 129,  
132, 133, 135, 136, 137, 143, 144, 145,  
146, 157, 162, 163, 213  
Seitz Franz 173  
Sekora Ondřej 227  
Shakespeare William 18, 133, 145  
Scheffer Klaus Norbert 240, 246  
Scheinost Jan 104  
Scheinflugová Olga 133, 139, 143, 145,  
158, 203  
Schiller Friedrich 18  
Schmoranz Zdeněk 112  
Schorsch Walter 186, 246  
Schulz Karel 133, 136, 137  
Schulz Karl 186, 187  
Schwarz Vincy 109, 146  
Schwerin Johann Ludvig, hrabě 117  
Sienkiewicz Henryk 132  
Sinclair Upton 139  
Simker Georg 219  
Sirotek Emil 201, 202, 209, 211, 247, 248  
Skoumal Aloys 145, 165  
Slaviček Jiří 179, 206, 207, 224, 241  
Slavík Jan 68  
Slavínský Vladimír, vl. jm. Otakar Pitman  
198, 205, 206, 207, 210, 219, 220, 221,  
222, 224, 227, 228, 246  
Smetana Bedřich 19, 21, 127, 182, 206,  
207  
Smetana Jan 144  
Smetana Robert 117, 161  
Smolík František 220, 250  
Smrž Karel 171, 183, 203  
Sobota Emil 87, 146  
Söderbaumová Kristine 215  
Sokol – Tůma František 131, 158  
Somr Miroslav 94  
Souček Ladislav 131  
Springer František 146  
Srdece Alois 128, 132  
Srňka Jiří 219, 220, 221  
Stalin Josif Vissarionovič 172  
Stallich Jan 217, 219, 221  
Stanislavskij Konstantin Sergejevič 132  
Steinbeck John 131, 139  
Steinhoff Hans 173  
Stelibský Josef 220  
Stloukal Karel 109, 134  
Stockmar Carl 219  
Stone Abraham 131  
Stoneová Hannah Mayer 131  
Strass Karel 146, 165  
Strauss Richard 18  
Streicher Josef 219  
Strnad František 131, 134  
Stroupežnický Ladislav 128, 208, 241  
Střecha Josef 219, 221  
Sündermann Helmut 245  
Sušil František 117  
S. V. 242  
Svátek František 128, 131  
Světlá Karolína 105, 128, 131, 134, 136  
Sviták Jan 207, 209  
Svoboda František Xaver 107, 139, 207,  
227  
Svoboda Ludvík 145  
Svobodová Růžena 227  
Synek Emil 109  
Šajner Donát 137, 145, 146  
Šalda František Xaver 100, 103, 128,  
133, 140  
Ševčík Karel 146

Šíma 142  
Šimáček Bohuslav 131  
Šípek Zdeněk 94, 95  
Šlégl Čeněk 207, 228, 241  
Šmahelová Helena 138  
Šmeral Vladimír 186  
Šmidtgo V. 194  
Šolc Emil 131  
Šolc Josef 255  
Šolle Zdeněk 253  
Šolochov Michail 139  
Šorš Valtr 186  
Šourek Karel 134  
Špaček Alexandr 203  
Špelina Karel 207, 208, 241  
Šrámek Fráňa 105, 128, 136, 137  
Štefánek Milan Rastislav 15  
Štech Václav Vilém 109  
Štěpánek Zdeněk 133, 183, 208, 216,  
218, 249, 250  
Štěpničková Jifina 219  
Štorch Eduard 133  
Štorch – Marien Otakar 114, 160  
Šusta Josef 131, 134  
Švec Josef 23, 216  
Táborský František 107  
Tánská Nataša 206  
Taške Miloslav 115  
Taufel Jiří 109, 145  
Teigová Helena 157  
Tesař Jan 88, 255  
Tetting Carl W. 187  
Theer Otakar 136  
Tille Václav 135  
Tilschová Anna Maria 108, 133  
Toman Josef 138, 139, 177, 227  
Toman Karel 108  
Topič František 133, 134  
Tourjansky (Turžanský) Viktor 196, 217

Träger Josef 146  
Trančík Pavel 170, 251  
Trávníček František 136  
Trnka Jiří 224  
Trojan Josef 227  
Třebízský Václav Beneš 125, 128, 158,  
208  
Tuzar Jaroslav 219, 221  
tv. 164  
Tyl Josef Kajetán 208, 212  
Týrlová Hermína 198, 224, 225  
Ucicki Gustav 228  
Uggé Emanuel 251  
Undsetová Sigrid 131  
Urban A. J. 217, 227  
Urban Rudolf 110  
Urbánková Ema 120, 162, 164  
Václav IV. 207  
Václav, svatý 23, 127, 133, 216  
Václavek Bedřich 108, 109, 122, 145,  
146, 159, 161  
Vachek Emil 138, 143, 158  
Vajňstok Vladimír P. 194  
Vajtauer Emanuel 135, 216  
Valenta Edvard 138  
Váňa Miloš 122  
Vančura Vladislav 104, 109, 122, 125,  
128, 130, 133, 136, 143, 146, 157, 163,  
177, 183, 186, 192, 204, 208, 212, 213,  
216, 231, 241, 248, 249  
Vasiljev Georgij Nikolajevič 180  
Vasiljev Sergej Dmitrijevič 180  
Váša Pavel 136  
Vašek Otakar 108, 159  
Vávra Otakar 175, 179, 183, 198, 205,  
206, 207, 208, 213, 219, 222, 224, 227,  
242, 245  
Vavrečka Hugo 112

Včelička Géza 133, 138  
 Verich Jindřich 146  
 Veverka Bedřich 219, 221  
 Veverkové, bratři 183  
 V. G. 163  
 Vích Václav 217, 221  
 V. Jan 242  
 Vilímek Josef 204, 246  
 Vilímek Josef Richard 133  
 Vítová Hana 219, 220, 221  
 Vodička A. 95  
 Vodička Timotheus 156  
 Vojan Eduard 181  
 Vojta Jaroslav 205  
 Vojtíšek Václav 87, 88  
 Vok Petr 213  
 Volejník Jaroslav 255  
 Voskovec Jiří 179, 186  
 vp. 244  
 Vrba Jan 101, 158, 207  
 Vrchlický Jaroslav 67, 103, 105, 128,  
 131, 159, 207  
 W. 162  
 W. Adolf 242  
 W. Eva 242  
 Walldorf Friedrich 219  
 Waszyński Michal 217  
 Wechsberg Josef 158  
 Weil Jiří 109, 157  
 Weiss Jiří 186  
 Wells Herbert George 131  
 Wenig Jan 203  
 Wenzler Franz 173  
 Werich Jan 179, 186  
 Werner Gustav 55, 75  
 Werner Karel 75  
 Werstadt Jaroslav 109

Wessel Horst 173  
 Wessely Rudolf 114  
 Westmar Hans 173  
 Whale James 194  
 Winter Zikmund 128, 131, 133, 158, 208,  
 227  
 Witt Hana 219  
 Wolker Jiří 105, 132, 134  
 Wolmar Wolfgang Wolfram von 110, 159  
 Wood Sam 180  
 Wulf Joseph 160  
 Zahradníček Jan 125, 132, 144  
 Zahradník – Brodský Bohumil 158  
 Zajíček Karel 182, 242, 244, 245, 250  
 Zankl Anton 216  
 Zaorálek Jaroslav 146  
 Zarchi Aleksandr Grigorjevič 180  
 Zátka Vladislav 118  
 Závada Vilém 132, 145  
 Záváš z Falkenštejna 208  
 Zázvorka Jan 219  
 Zeman Bořivoj 225  
 Zeman Kamil 227  
 Zeman Karel (režisér) 225  
 Zeman Karel (scenárista) 203  
 Zeman Pavel 257  
 Zeyer Julius 105, 128  
 Zittau Friedrich 219  
 zk. 251  
 Zoščenko Michail Michajlovič 132  
 Zrzavý Jan 134  
 zs. 243, 244  
 Zvěřina Ladislav Narcis 161  
 Žalman Jan 241  
 Železný Oldřich 240  
 Žižka Jan 45, 128

## REJSTŘÍK LITERÁRNÍCH A DIVADELNÍCH DĚL

Rejstřík obsahuje názvy literárních a divadelních děl z jednotlivých textů knihy, příloh, poznámek i bibliografie. Kromě beletristických prací a divadelních her registruje v souladu se zaměřením knihy i další literární díla určená k jevištní inscenaci, např. operní, a dále práce umělecko-kritické, esejistické, memoárové, historické a umělecko-historické, jakož i literární, vědecké a umělecké sborníky a antologie.

Advent 133  
 Advokát chudých 208  
 Africké pohádky 165  
 Anna Karenina 117  
 Arabské pohádky z 1 001 noci 137

Babička 67, 117, 136  
 Balady 137  
 Básník neumírá 133  
 Beethoven 146  
 Biblické příběhy 133  
 Bílá nemoc 179  
 Bili nás pruty železnými 161  
 Blázny živí Bůh 138  
 Blesky nad hlavou 137  
 Bosé oblohy 137  
 Božena Němcová 135  
 Božena Němcová bojující 131  
 Braniboři v Čechách 19  
 Bratrstvo 138, 158  
 Bylo nás pět 143

Cesta k mrazu 132  
 Cesta na sever 158  
 Cikády 137  
 Cirkus Humberto 133, 136  
 Co daly naše země Evropě a lidstvu 134,  
 136  
 Co nám hlaly dějiny 26  
 Čechy po Bílé hoře 131  
 Čekanky 207

Černá kniha 142  
 Černé světlo 133  
 Černí myslivci 227  
 Červená pečeť 133, 207  
 Česká malba gotická 138  
 Česká vzdělanost v Evropě 134  
 České dějiny 131  
 Československý podzim 132  
 Český mythus 26  
 Český národní zpěvník 117  
 Český rok 134  
 Čtení o roce osmačtyřicátém 134, 142

Ďábel mluví španělsky 133  
 Daleká cesta má 134  
 Daleký hlas 132  
 Dějiny Čech a Moravy od pravěku  
 až do poloviny 18. století 72  
 Dějiny české kinematografie 170  
 Dějiny lidstva od pravěku k dnešku 131  
 Dějiny literatury české 131  
 Dějiny národu českého v Čechách  
 i v Moravě 125, 128, 131, 136, 138  
 Dějiny světa 131  
 Dekameron 132  
 Den u pramene 137  
 Deset let Československé republiky 85  
 Děvín 117  
 Dík a pozdrav 145  
 Dílo Jana Zrzavého 1906 – 1940 134  
 Dítě divočiny 132

Divá Bára 207  
Dlouhý, Široký a Bystrozraký 208, 213  
Dneska už se tomu směju 250  
Dobrá země 131  
Domov 125  
Don Carlos 18  
Don Juan 138  
Don Juan jde do divadla 146  
Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová 207, 245  
Don Quijote přichází 133  
Dořiní milenci a jiné kratochvíle 137  
Dvanáct křesel 217  
Dvanáct měsíčků 132  
Dvanáct pouť světem 133

Elegie 137  
Faust 135, 146  
Filmové profily 170  
Filosofská historie 179, 241  
Finsko a Finové 146  
F. L. Věk 136, 138, 207  
Francouzská poezie nové doby 136, 158  
Ferda Mravenec 198, 225

Hájemství zraku 133  
Hamlet 145  
Hej rup! 191  
Herec 248  
Historický obraz 132  
Historie československého filmu v obrazech 170  
Historie utěšené a kratochvilné 146  
Hladiny tůň 137  
Hledání domova 133  
Hlídač č. 47 241  
Hordubal 136  
Hostinec U kamenného stolu 145  
Hovory s dějinami 26  
Hovory s T. G. M. 135, 142, 158

Hradní věž 132  
Hrady, zámky a tvrze království Českého 131  
Hranice stínu 158  
Hrátky s čertem 143  
Hrozny hněvu 131  
Hubička 207, 212  
Humoreska 139, 175, 205  
Husitský král 182

Chléb s ocelí 143  
Chtěli nás vyhubit 88, 94  
Chudá přadlena 133

Jabloň se strunami pavučin 137  
Jan Cimbura 139, 208, 209, 216, 230  
Jan houslista 132, 136, 138, 213  
Jan Výrava 245  
Jaro Národního divadla v Praze 1945 161, 163  
Jaro národu 122  
Její pastorkyňa 241  
Jenom krok 227  
Jeremiášův pláč 132  
Ještě nehřmí 137  
Jih proti Severu 132, 139  
Jízdní hlídka 179, 191  
Jobova noc 143  
Josef Mánes 136

Kámen a bolest 136, 137  
Kamenný most 136, 137  
Kapitoly o Leninovi 68  
Karlštejnské vigilie 138  
Kašpárek 207  
Kašpar Lén mstitel 207  
Kázáníčka 158  
Kde domov můj? 134, 136  
K. H. Mácha 134  
Kniha a národ 1879 – 1939 162, 163, 164

Kniha o Kosti 131, 138  
Kniha o manželství 131  
Kočího malý slovník naučný 85  
Kolébka z jasanu 227  
Komediant 138  
Konec samostatnosti české 131  
Konec starých časů 133  
Kosmova Kronika česká 131  
Kouzelná lucerna 137  
Kouzelný dům 133, 139, 198, 207  
Kouzlení a cesty doktora Fausta 137  
Kratatit 136  
Král a cizinec 134  
Královna krásy 133  
Královny, kněžny a velké ženy české 134  
Kritické glosy k nové poezii české 133  
Křik koruny české 162  
Kultura a politika 161  
Květiny 134, 138

Ladění 137  
Láska v písních z celého světa 146  
Lásky odcházejí 138  
Legenda o sv. Prokopu 67  
Legenda ztraceného věku 133  
Léto 137  
Libuše 19  
Lidové povídky z českého Podkrkonoší 133  
Lidová baječi 142  
Literatur und Dichtung im Dritten Reich 160  
Lopota 68  
Loretko 132  
Luk královny Dorotky 133

Magdalena 207  
Máj 67, 134  
Malá romance o Ctiradovi a Šárce 213  
Malá romance o Oldřichovi a Boženě 213

Manon Lescaut 132  
Maryčka Magdónova 23, 216, 230  
Maryša 181, 241  
Masaryk v revoluci 131  
Maskovaná milenka 198, 208, 228  
Matčin osud 131  
Matěj Kopecký 137  
Má vlast – Česká krajina v díle našich malířů 136, 138  
Mávnutí křidel 137  
M. D. Rettigová 207  
Medailony 133  
Meluzina 138  
Měsíc nad řekou 137  
Městečko na dlani 133, 139, 206, 223  
Město Praha 134  
Město vidím veliké 134, 138, 146  
Milostný kruh 133  
Mistr Kampanus 158  
Mistr ostrého meče 224  
Mlhy na blatech 209, 224  
Mnoho na jednu generaci 143  
Moudrý Engelbert 133  
Můj život v umění 132  
Muzikantská Liduška 139, 206, 210  
Muži nestárnou 224

Národní galerie 134  
Národní kronika česká 134  
Národ se bránil 162  
Národ sobě 134, 136  
Nástin československých dějin 131  
Náš film 170  
Naše paní Božena Němcová 132, 213  
Naši furianti 241  
Návrat 134  
Nedohráno 137  
Největší z pierotů 133, 136, 207  
Neklidná hranice 133, 136  
Němý manžel 137

Nesmrtelný národ 134  
Neviděli jste Bobřka? 224  
Nezbedný bakalář 133, 208  
Noc na Karlštejně 183, 207, 213  
Nikola Šuhaj loupežník 158  
Nové zpěvy staré Číny 132

Obrazy Přemyslovců a Lucemburků 131  
Obrazy z dějiny národa českého 133, 136, 163  
Očima lásky 146  
O Děvín a Velehrad 133  
Odcházeti s podzimem 207  
Od Zborova k Bachmači 142  
O Faustovi, Markétce a ďáblu 137  
Ohnivě léto 207  
O národ 163  
O princezně Duši 137  
Opuštěná panenka 165  
Orfeus a Eurydika 225  
Orlí hnízdo 133  
Osamělý rváč 133  
O současném umění 163

Pacientka doktora Hegla 133, 139, 207  
Paličova dcera 208, 212  
Panenství 241  
Pantáta Bezoušek 139, 206, 208, 211, 212, 228  
Papežská mše 137  
Peníz z noclehárny 133  
Pět minut za městem 132, 136  
Píseň lásky 137  
Plačící satyr 137  
Pláč koruny české 162  
Plukovník Švec 23, 179, 216, 230  
Podivné přátelství herce Jesenia 207, 208  
Pohádky z celé Afriky 146  
Pohorská vesnice 207

Poselství z druhého břehu 137  
Poslední roky Bedřicha Václavka 159, 161  
Postele bez nebes 133  
Postavy českých dějin 134  
Poutníkův návrat 133  
Povětroň 136  
Povídky malostranské 207  
Povídky z jedné a z druhé kapsy 136  
Po všech svatbách světa 137  
Pozdravení slunci 125  
Pozor zlý člověk! 133  
Praha ve fotografii 134  
Pražská tajemství 138  
Pražské nokturno 138  
Pražský flamendr 208  
Prezident Beneš ve fotografii 158  
Prodaná nevěsta 21, 206, 207, 212, 246  
Prsten královnin 133  
Prstýnek 145, 227, 228  
První parta 136  
První testament 132  
Přátelství 138  
Předtucha 138, 227  
Přehledné dějiny literatury české 131  
Příklad Františka Křižíka 145  
Psohlavci 67  
Putování Petra Sedmilháře 138

Rady snoubencům, udělené strýcem Romualdem 133  
Rafael a Satelit 137  
Robinsonka 133  
Romance o Závěšovi 133, 213  
Rozhraní 138  
Rozina sebranec 218, 227  
Rub a líc 179  
Ruce Venušiny 158  
RUR 136

Rusko a Evropa 131  
Růže ran 145

Řád nové tvorby 163, 248  
Řeka Nezapomnění 143

Sen 132  
Síta 137  
Shakespeare 133  
Skaláci 68  
Skalní plemeno 224  
Skytský jezdec 133  
Slavný den 126  
Slovník jazyka českého 136  
Slovník soudobých českých spisovatelů 144  
Směry života 207  
Srdce v bouři 137  
Staří a noví lidé 132  
Stavíme osadu 146  
Stín kapradiny 133  
Stopy v písku 138  
Stručný přehled dějin československé kinematografie 170  
Svědek 138  
Světlem oděná 132  
Svět patří nám 179

Škola základ života 192, 244  
Štěpěje 144  
Špalíček národních písní a říkadel 134, 136, 138  
Švanda dudák 246

Ta krásná země 134  
Temno 158  
Tereza Planetová 137  
Tma a co bylo potom 160  
To bylo tenkrát 137  
Tolik krajín 132

Tonka Šibenice 183, 217  
Torzo naděje 126, 132, 136, 145, 213  
Tována na absolutno 136  
Traktáty 122  
Trhani 241  
Třetí rota 179, 191  
Tři kříže 133  
Turbína 198, 208

Účtování a výhledy 163  
Úvod do psychoanalýzy 132

Válka s mloky 133, 135  
Včelí plást 132  
Věčný Mácha 134  
Vějíř Boženy Němcové 132, 213  
Venkov Josefa Mánesa 134  
Verše mateřské 132  
Verše psané na vodu 137  
Větev dobra 137  
Vilém Tell 18  
Vlády a státy 131  
Vlast a národ 134  
Vojnarka 241  
Vražda potřebuje reklamu 131  
V řadě 137  
Všecky krásy světa 162  
Vycpaný medvěd 133  
Výklad snů 132  
Vyprodáno 133

Zahrada Popelčina 132  
Záhřmotí 132  
Zapadlí vlastenci 67  
Zápas o svobodu v zrcadle československé literatury 125, 162  
Zápisky o válce galské 117  
Září 136  
Zborov 1917 – 1937 142  
Z dob naší první republiky 134

Země sudička 132  
Zemi milované 134  
Ze starých letopisů 133  
Zhasněte světla 132, 136, 145  
Zinková rakev 227  
Zkrocení zlé ženy 145  
Zmizelá miniatura 132

Zpěvník 132  
Zpěvy staré Číny 132  
Žalm z roku dvaatřicátého 144  
Železná košile 132, 136  
Železo železem se ostří 143  
Živá voda 133

## REJSTŘÍK FILMŮ

Rejstřík obsahuje názvy filmů (i nerealizovaných) z jednotlivých textů knihy, příloh, poznámek i bibliografie. U zahraničních filmů registruje zvlášť název originální a zvlášť český distribuční. K jejich ztotožnění dochází vždy na stránce prvního výskytu příslušného filmu, kde se nejprve uvádí český titul, za ním v závorce příslušný titul původní a pak jako u všech ostatních snímků jméno režiséra a rok výroby.

Advokát chudých 198, 206, 208, 211  
Advokátka Věra 246  
Aktualita, týdeník 177, 183, 192, 196,  
203, 204, 236  
Alcazar 221  
Anděl s minulostí 192, 244  
Anton Špelec, ostrostřelec 245  
Armádní dvojčata 241  
  
Babička 139, 205, 206, 207, 210, 213,  
248  
Baltičtí námořníci 180, 242  
Baltijci 180  
Barbar Vok 208  
Barbora Hlavsová 206, 217  
Beethovenův koncert 194  
Bělejet parus odinokij 180  
Ben Hur 194  
Bílá nemoc 179  
Bílý sen 215  
Bismarck 215  
Blockade 180  
Blokáda 180  
Bludná pouť 227  
Broněnosec Pořomkin 180  
  
C. a K. polní maršálek 191, 217  
Čech panen kutnohorských 179, 181, 245  
Cesta za štěstím 221  
  
Čapajev 180  
Čarodějův učeň 225  
  
Čekanky 139, 207  
Černá ovce 221  
Černí myslivci 227  
Červená pečeť 207  
Čtverylka lásky 216  
  
Das Bad auf der Tenne 215  
Das Schwarze Schaf 221  
Dceruška k pohledání 207  
Dědečkem proti své vůli 207  
Děputat Baltiki 180  
Der ewige Jude 173  
Der Feldzug in Polen 173  
Der Spooktrein 246  
Der weiße Traum 215  
Der zweite Schuss 221  
X. výročí Zborova 19  
X. slet všesokolský 19, 169, 179, 241  
Děti kapitána Granta 194  
Děvče ze věřejší noci 180, 242  
Děvčica z Beskyd 224  
Die Feuertaufe 173  
Die Goldene Stadt 196  
Die schwache Stunde 221  
Die Zauberberge 228  
Dir zu Liebe 221  
Divá Bára 207  
Dívka v modrém 198  
Dlouhý, Široký a Bystrozraký 208, 213  
Dovolená na čestné slovo 196  
Druhá směna 210  
Druhý výstřel 221



Dům u jezera 228  
Důvod k rozvodu 245  
Dvanáct křesel 217

Egerland 221  
Eine einzige Nacht 226  
Elite – žurnál 236  
Eva tropí hlouposti 198  
Experiment 224  
Extase 241, 245

Feinde 196  
Ferda Mravenec 198, 225  
Filosofská historie 179, 241  
F. L. Věk 207  
Foxův zvukový týdeník 236  
Funebrák 227, 228

Glück unterwegs 221  
Golem 217  
GPU 173, 196, 221

Hans Westmar 173  
Hej rup! 191  
Hitlerjunge Quex 173  
Hlídač č. 47 241  
Hochzeit in Korallenmeer 225  
Hordubalové 228, 241, 246  
Horská přechota ve sněhu 246  
Hotel Modrá hvězda 211  
Hrdinové hranic 179  
Hubička 207, 212  
Hudbou za štěstím 221  
Humoreska 139, 175, 205

Ich klage an 173  
Ich vertraue Dir meine Frau 221  
Immensee 228

Jan Cimburá 139, 208, 209, 216, 230  
Jánošík 179, 191, 241, 246

Jan Výrava 245  
Jedenácté přikázání 246  
Jeho nejlepší role 221  
Její pastorkyňa 241  
Jenom krok 227  
Jindra, hraběnka Ostrovínová 245  
Jiný vzduch 206  
Jízdní hlídka 179, 191  
Jud Süß 173

Kadeti 196  
Kadetten 196  
Karlštejn 196  
Karlův kamenný most pražský 246  
Karneval der Liebe 228  
Karneval lásky 228  
Kašpar Lén mstitel 207  
Katakomy 207  
Kdybych byl tátou 246  
Klatovští dragouni 241  
Kluci na řece 224  
Klein, aber oho 225  
Kníže Václav 216, 230  
Kolébka z jasanu 227  
Kolesa dějin 216  
Koncert Bečhova 194  
Kouříme domovinu 228  
Kouzelné housle 228  
Kouzelný dům 139, 198, 207  
Královská kanonie strahovská 204  
Krásná vlast 204  
Kristián 207, 228  
Krok do tmy 198, 246  
Křest ohněm 173, 190  
Křížník Potěmkin 180, 191

La Marseillaise 194  
La Paloma 228  
Láska, vášeň, žal 221  
L'assedio dell' Alcazar 221

Lavina 227  
Lázeň na mlátě 215  
Lelíček ve službách Sherlocka Holmese 227  
Lidé v bouři 196  
Liebe, Leidenschaft und Leid 221  
Loď komediantů 194

Mädchen von gestern Nacht 180  
Madla zpívá Evropě 207  
Magdalena 207  
Malostranští mušketýři 246  
Malý, ale zralý 225  
Marseillaise 194  
Marschall Vorwärts 196  
Maryčka Magdónova 23, 216, 230  
Maryša 181, 241  
Maskovaná milénka 198, 208, 228  
Matěj Kopecký 213  
M. D. Rettigová 207  
Mein Leben für Irland 196  
Menschen im Sturm 196  
Městečko na dlani 133, 139, 206, 223  
Miláček slonů 194  
Minulost Jany Kosinové 198, 210  
Mistr Kampanus 158  
Mistr ostrého meče 224  
Milhy na blatech 209, 224  
Moderní doba 191  
Modern Times 191  
Mořská panna 207  
Můj život pro Irsko 196  
Münchhausen 215  
Muzikantská Liduška 139, 206, 210  
Muži nestárnou 224  
My iz Kronštada 180  
My z Kronštadu 180

Na obzoru plachta bílá 180, 191  
Nachtfalter 226

Námořní kadeti 180, 242  
Nástup, týdeník 236  
Naše armáda 179, 246  
Naši furianti 241  
Naši vojáci 179  
Na tý louce zelený 246  
Navy Blue and Gold 180  
Na Zlaté stezce Českého ráje 246  
Nebe a dudy 228  
Největší z pierotů 207  
Neporažená armáda 179  
Nepřátelé 196  
Neviděli jste Bobíka? 224  
Nezbedný bakalář 208  
Noc na Karlštejně 183, 207, 213  
Noční motýl 198, 208, 211, 226

Odcházeti s podzimem 207  
Ohm Krüger 173  
Ohnivě léto 207  
Okénko do nebe 207  
Opereta 215  
Operette 215  
Orfeus na rozcestí 221  
Orpheus am Scheideweg 221

Pacientka dr. Hegla 139, 207  
Pád Kartága 196  
Paličova dcera 208, 212  
Pancho se žení 227  
Panenství 241  
Paní Kačka zasahuje 207  
Pantáta Bezoušek 139, 206, 208, 211, 212, 228  
Paracelsus 174  
Paramount, týdeník 236  
PDC, týdeník 236  
Petr Vok 213  
Plukovník Švec 179, 216, 230  
Pobočník jeho výsosti 245

Počestné paní pardubické 224  
Podivné přátelství herce Jesenia 207, 208  
Pod mosty 196  
Pod vlajčími prapory 196  
Pohádka máje 205, 206  
Pohorská vesnice 207  
Polní tažení v Polsku 173  
Ponorky hrozí 194  
Port Artur 246  
Poslední Podskalák 209  
Postmeister 228  
Pošťák Kolbaba 225  
Poštmistr 228  
Povětrnostní domeček 225  
Povídky malostranské 207  
Prager Barock 221  
Prala, láska má 204  
Prahou 246  
Prahou po západu slunce 196  
Pravda vítězí 246  
Pražské baroko 204  
Pražský barok 221  
Pražský flamendr 208  
Preludium 198  
Prodaná nevěsta 207, 212, 246  
Profesor Poležajev 180  
Provdám svou ženu 211, 212  
Prsten 207  
Prstýnek 145, 227, 228  
Před maturitou 241  
Předtucha 138, 227  
Přítelkyně pana ministra 210, 228  
Půlnoční vlak 246  
  
Rozina sebranec 219, 227  
Roztomilý člověk 207, 211  
Rub a líc 179  
  
Řeka 241  
Řeka čaruje 227  
  
SA – Mann Brandt 173  
Scipione Africano 196  
Seine beste Rolle 221  
Shopworn Angel 192  
Show Boat 194  
Sieg im Westen 173  
Skalní plemeno 224  
Slabá hodinka 221  
Směry života 207  
Sněhurka a sedm trpaslíků 224  
Snow White and the Seven Dwarfs 224  
Sobota 145  
Střední Slovensko 246  
Stukas 196  
Submarine Patrol 194  
Svatba v korálovém moři 225  
Svatý Václav 23  
Svatý Jiří na hradě pražském 204  
Svěťuji ti svou ženu 221  
Svět, kde se žebří 245  
Svět patří nám 179  
  
Škola základ života 192, 244  
Šťastnou cestu 224  
Štuky 196  
Švanda dudák 246  
  
Tanečnice 198, 224, 226  
T. G. Masaryk 19, 246  
The Elephant Boy 194  
The Lives of a Bengal Lancer 180  
Titanic 196  
To byl český muzikant 205, 206, 210, 213  
To neznáte Hadimšku 245  
Tonka Šibenice 183, 217  
Trhani 241  
Triumf vůle 173  
Triumph des Willens 173  
Třeboň a její rybníky 246

Třetí rota 179, 191  
Tři bengálských jezdci 180, 242  
Třináctý revír 227  
Tulák Macoun 205  
Turbína 198, 208

Ubráníme 179, 241  
Ufa, týdeník 196, 236, 240  
Ulice zpívá 228  
Uličnice 246  
Unter den Brücken 196  
Urlaub auf Ehrenwort 196  
U snědeného krámu 246  
U svatého Matěje 207

Valašsko 246  
Valentin Dobrotivý 224  
Vánoční sen 225  
Včera neděle byla 246  
Vdovička spadlá z nebe 228, 246  
Věčný Žid 173  
Velikonoční zvyky na Chodsku 204  
Věra Lukášová 207, 245  
Ve stínu strakonického hradu 204  
Vídeňské historky 228  
Vítězství na západě 173

Vlast volá 179  
Vojáci na horách 179, 246  
Vojnarka 241  
Volha v plamenech 217  
Všudybylova dobrodružství 224  
Vy neznáte Alberta? 207  
Výstřel 183  
Vzhůru mládí 179  
Vzpomínky na Boženu Němcovou 207

Wetterhäuschen 225  
Wiener Geschichten 228

Za tichých nocí 206  
Zauberberge 228  
Zborov 1917 – 1937 142, 179  
Zem spieva 241  
Z lásky k tobě 221  
Zlaté dno 207  
Zlaté město 196  
Z růže květek 227

Žaluji 173  
Žena na rozcestí 228  
Ženy u benzínu 207  
Žid Süß 173, 215

O B S A H

<b>Úvodem</b> (Jan Křen) .....	7
<b>Vztah nacistů k české kultuře</b> .....	9
Přílohy .....	31
Tabulka č. 1: <i>Vydaná literatura podle druhu v letech 1941 – 1944</i> (31) –	
Tabulka č. 2: <i>Podíl překladové literatury v ediční činnosti v letech 1939 – 1944</i> (32)	
<b>Školství</b> .....	33
Úvod (35) – <i>Školství před rokem 1939</i> (35) – <i>Mnichov, okupace a české školství</i> (38) –	
<i>Změny</i> (43) – <i>Uzavření vysokých škol</i> (47) – <i>Proměny organizace a struktury škol</i> (51) –	
<i>Německé školy</i> (59) – <i>Zvraty ve výuce</i> (66) – <i>Přeshkolovací kurzy</i> (74) – <i>Závěr</i> (80)	
Přílohy .....	84
Tabulka č. 1: <i>Počet hochů a dívek v českých školách v letech 1938 – 1944</i> (84)	
Poznámky .....	85
<b>Písemnictví</b> .....	97
Úvod (99) – <i>Písemnictví před rokem 1938</i> (103) – <i>Na prahu okupace</i> (107) –	
<i>Organizace cenzury a dohledu nad písemnictvím</i> (110) – <i>Ediční politika</i> (114) –	
<i>Libri prohibiti</i> – „ <i>Škodlivé a nežádoucí písemnictví</i> “ (116) – <i>Knihovny</i> (118) –	
<i>Orientace</i> (122) – <i>Ediční činnost</i> (130) – <i>Závěr</i> (147)	
Přílohy .....	151
Tabulka č. 1: <i>Povolené a vydané neperiodické tisky v letech 1941 – 1943</i> (151) –	
Tabulka č. 2: <i>Počet vydaných knih v letech 1938 – 1943</i> (153) –	
Tabulka č. 3: <i>Vydavatelské a knihkupecké zisky v letech 1941 až 1943 – 1944</i> (154) –	
Tabulka č. 4: <i>Literatura zabývající se „říšskou myšlenkou“ v letech 1939 – 1944</i> (155)	
Poznámky .....	156
<b>Kinematografie</b> .....	167
Úvod (169) – <i>Nacisté a film</i> (171) – <i>Postavení českého filmu</i> (175) – <i>Na prahu</i>	
<i>okupace</i> (177) – <i>Změny</i> (184) – <i>Protesty</i> (188) – <i>Cenzura a další opatření omezující</i>	
<i>český film</i> (191) – <i>Obrana a činy české kinematografie</i> (200) – <i>Otázky</i> (211) –	
<i>Pragfilm</i> (217) – <i>Před koncem okupace</i> (222) – <i>Závěr</i> (228)	
Přílohy .....	232
Tabulka č. 1: <i>Počet kin v českých zemích v letech 1938 – 1944</i> (232) –	
Tabulka č. 2: <i>Kina podle počtu odehraných představení v letech 1938 – 1944</i> (233) –	
Tabulka č. 3: <i>Hrubý výnos z provozu kin a jejich návštěvnost v roce 1929 a v letech</i>	
<i>1939 – 1944</i> (234) –	
Tabulka č. 4: <i>Podíl půjčovného na výnosu filmů</i> (235) –	

Tabulka č. 5: Počet filmových týdeníků a jejich celková metráž (v tisících m) v letech 1938 – 1941 (236) –	
Tabulka č. 6: Cenzurová neponolené hrané filmy v letech 1939 – 1944 (237) –	
Tabulka č. 7: Přehled filmů v distribuci v letech 1938 – 1945 (238) –	
Tabulka č. 8: Celovečerní filmy domácí a zahraniční produkce, vyrobené a dovezené v letech 1931 – 1944 (239)	
Poznámky .....	240
Bibliografie prací Jiřího Doležala .....	253
Ediční poznámka (Jan Lukeš) .....	257
Rejstřík jmen .....	259
Rejstřík literárních a divadelních děl .....	271
Rejstřík filmů .....	277
Obsah .....	283

Jiří Doležal

ČESKÁ KULTURA ZA PROTEKTORÁTU  
Školství, písemnictví, kinematografie

Úvod napsal Jan Křen

Edici připravili Pavel Zeman a Jan Lukeš

Ediční poznámku napsal Jan Lukeš

Rejstříky sestavila Jarmila Fromková

Odpovědný redaktor Jan Lukeš

Obálka a grafická úprava Vladimír Víměr

Technická redaktorka Marie Větrnářková

Suzana Formica – Alena Lejtnická

Tisk Unitisk, s. r. o.

Vydal Národní filmový archiv v Praze  
v roce 1996 jako svou 139. publikaci

Vydání první

Náklad 1 500 výtisků

59-023-96

Cena 130 Kč