

Pavel Skopal

Tuláci „Novou Evropou“

Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie

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

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

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

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

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

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

Mezinárodní pozice a zahraniční vazby českého produkčního prostředí 30. let

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dělba filmů pro „Novou Evropu“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Protektorátní film na vývoz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

59) Tamtéž, s. 112.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Transit Film GmbH, společnost pro kontrolu a regulaci

Úspěšnému vývozu protektorátní produkce stála v cestě mnohem závažnější překážka než autocenzura českých filmových či vládních funkcionářů, cílící na obranu české kultury před cizími vlivy — tou překážkou byla německá koncepce evropského trhu vůbec a německá představa o roli české kinematografie a filmové infrastruktury zvláště. Tiskový orgán okupační správy v protektorátu *Der neue Tag* brzy zchladil možné naděje filmových kruhů na vývoz do Říše: „Nechť si pražští výrobci bez sentimentality uvědomí, že Říše nemá zájem na diletantských kusech. I průměrný film musí mít svěží mysl i národně uvědomělou odpovědnost a aspoň řemeslné znalosti. Takovým filmům nic nebrání, aby byly promítány v Říši.“⁶⁷⁾ I při kritickém zaostření proti českému filmu tento text nicméně naznačoval jistou možnost, že řemeslně kvalitní a současně ideologicky přijatelná produkce najde na říšském trhu uplatnění. Jak už jsme vysvětlili výše, zpočátku to skutečně vypadalo, že intenzivní vývoz protektorátních filmů se stane součástí okupačních kulturněpolitických plánů. V roce 1939 vypracoval zmocněnec Úřadu říšského protektora Hermann Glessgen koncepci filmové politiky v protektorátu Čechy a Morava, podle níž „[n]ejdůležitějším úkolem je zhodnocení českého filmu ve vývozu, přičemž český film musí být pomocí kontroly vývozu prezentován jako německá přednost [...]“.⁶⁸⁾ Filmové kruhy byly v tomto ohledu zpočátku optimistické a Miloš Havel na zasedání FPS vyzýval k hledání finančních zdrojů pro „filmy lepší úrovně a filmy pokud možno s větší výpravou“, které „by měly naději na rozšíření exploatace jak v říši, tak v cizině; podle příslibů Němců nemá být dovoz českých filmů do Němec (do Sudet i do říše) omezen, budou-li to filmy lepší úrovně“.⁶⁹⁾ Tři snímky, které byly pro říšská kina přijaty — *KROK DO TMY*, *NOČNÍ MOTÝL*, *MODRÝ ZÁVOJ*⁷⁰⁾ — nijak zřetelně nesplňovaly podmínku „národně uvědomělé odpovědnosti“, kterou vyžadoval *Der neue Tag*. Tím více je patrné, že cesta do říšských kin nebyla podmíněna splněním tohoto kritéria, ale spíše tím, zda řemeslně kvalitní český snímek zaplňoval mezeru v nabídce říšských výroben: Goebbels například odmítl uvedení Fričova filmu *KRISTIAN* s tím, že je to „velmi pěkný film, ale jeho širší prodej nepřipadá v úvahu, protože v Německu je dostatek filmů tohoto typu“⁷¹⁾ — čímž mohl mít na mysli především úspěšné komedie s Heinzem Rühmannem. Z perspektivy protektorátních filmařů a producentů se musela kritéria výběru jevit jako zcela nepředvídatelná a byla zřejmě závislá na

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Závěr

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

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

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

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

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

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

Citované filmy

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

SUMMARY

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

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

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

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

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

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