

Tereza Czesany Dvořáková

Říše, Evropa, protektorát a film

Prag-Film v kontextu krystalizace a realizace nacistické filmové expanze

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

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

Říšský filmový koncept

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Říšský film na cestě do Evropy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20) Pro zdroje viz pozn. č. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Říšský filmový záměr na českém území

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

35) Tamtéž.

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

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

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

Filmová výroba protektorátu ve službách Říše

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41) Tamtéž, s. 88–93.

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

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

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

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

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

44) P. Bednařík, *Arizace*, s. 57–58.

45) Tamtéž, s. 59–60.

46) Tamtéž, s. 58–59.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58) Tamtéž.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66) Tamtéž.

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

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

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

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

Závěrem

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

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

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

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

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

71) Tamtéž, s. 186.

72) Tamtéž, s. 180.

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

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

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

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

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

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

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

Tereza Czesany Dvořáková

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

Citované filmy:

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

SUMMARY

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

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

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

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