

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM

2012 – 2014

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Monika Dubská

Počátky české kinematografie do roku 1945

Praha 2014

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER COMBINED (PART TIME) STUDIES

2012 - 2014

DIPLOMA THESIS

Monika Dubská

The beginnings of Czech Cinematography in 1945

Prague 2014

The Diploma Thesis Work Supervisor:
PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 28. 2. 2014

Monika Dubská

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu diplomové práce PhDr. Soně Štroblové, za důvěru při volbě tématu, za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování diplomové práce.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá jednotlivými etapami české kinematografie od jejího vzniku až po první kroky znárodněné kinematografie roku 1945. V první řadě popisuje stručný vývoj světové kinematografie, od bratrů Lumièreových až po tvůrce Brightonské školy. Dále prezentuje několik kapitol československé kinematografie, které obsahují přehledné vylíčení dějin našeho filmu od technických počátků přes němou éru až po předválečnou a válečnou produkci. V etapách naší filmové historie charakterizuje jednotlivé filmové tvůrce a jejich významná díla, která vstoupila do podvědomí diváků. Tato práce také seznamuje čtenáře s jednotlivými filmovými žánry a filmovým jazykem. Dále charakterizuje film jako skutečné masové médium a v neposlední řadě se zabývá filmem jako nástrojem nacistické propagandy.

Klíčové pojmy

Antisemitismus, biograf, bratři Lumièreové, Brightonská škola, cenzura, crazy-komedie, Československo, divák, dobrodružný film, dokumentární film, drama, druhá republika, film, filmové společnosti, filmové ateliéry, Filmové žně, filmový jazyk, groteska, herci, kinematografie, kolaborace, komedie, melodrama, mnichovská dohoda, montáž, muzikál, nacismus, němá éra, okupace, propaganda, Protektorát Čechy a Morava, první světová válka, režisér, záběr, znárodnění, zvuk, zvuková éra, žánr.

Annotation

This thesis deals with the various stages of Czech cinema from its inception to the first steps nationalized film industry in 1945. Firstly, a brief describes the development of world cinema, from the brothers Lumière to the creator Brighton school. Also presents several chapters of Czechoslovak cinema, which provides a simple depiction of the history of film from our technical beginnings through the silent era to the pre-war and wartime production. The stages of our film history is characterized by individual filmmakers and their major works that entered into the subconscious of viewers. This paper also introduces the reader to various film genres and film language. It further describes the film as a real mass medium, and finally deals with the film as a tool of Nazi propaganda.

Key words

Actors, an adventure film, Anti-Semitism, Brighton School, censorship, cinema, cinematography, collaboration, comedy, crazy-comedy, Czechoslovakia, director, documentary, drama, film, film companies, Film Harvest, film studios, genre, grotesque, Lumière brothers, melodrama, musical, nationalization, Nazism, occupation, propaganda, Protectorate of Bohemia and Moravia, second republic, shot, silent era, sound, sound era, the language of cinema, the Munich Agreement, montage, the viewer.

Obsah

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	10
1. VÝVOJ SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE	100
1.1 Louis a Auguste Lumièrové.....	111
1.2 Georges Méliès	133
1.3 Brightonská škola.....	15
2. VZNIK ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE	17
2.1 Český kinematograf Jana Kříženeckého	17
2.2 První výrobní společnosti	19
2.3 Film po roce 1918	22
2.4 Nástup zvukového filmu.....	27
3. FILMOVÉ ŽÁNRY.....	30
4. FILMOVÝ JAZYK.....	38
5. FILM JAKO MASMEDIÁLNÍ NÁSTROJ	45
6. ČESKÝ FILM V DOBĚ OKUPACE.....	47
6.1 Období druhé republiky.....	47
6.2 Protektorát Čechy a Morava	48
6.3 Filmové žně	54
6.4 Filmové ateliéry Barrandov	56
6.1 Významní režiséři a herci v období okupace.....	59
7. FILM JAKO NÁSTROJ PROPAGANDY A PROPAGACE.....	69
7.1 Pojem propaganda	69
7.2 Propaganda v českém filmu.....	70
7.3 Joseph Goebbels.....	72
PRAKTICKÁ ČÁST	77
ZÁVĚR	82
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	84
SEZNAM OBRÁZKŮ	91
SEZNAM PŘÍLOH	101

ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá jednotlivými etapami vývojem filmu od jejího vzniku až do roku 1945. Obsahuje nejen přehledné vyličení dějin našeho filmu od technických počátků přes němou éru až po předválečnou a válečnou produkci, ale také rozsáhlou filmografii a postihuje osobnosti filmových režisérů a herců v etapách historie filmu.

Výsledkem práce bude analýza působení kinematografie na tehdejší českou společnost. Snaží se zodpovědět otázku, do jaké míry se nacistům podařilo zneužít tohoto masového média. Za hypotézu této práce bylo zvoleno tvrzení, že nacisté v období 20. a 30. let 20. století považovali film za nejdůležitější propagandistický prostředek.

Celý text je rozdělen na dvě části, teoretickou a praktickou. Teoretická část obsahuje několik kapitol. První kapitola shrnuje vývoj světové kinematografie, o jejíž zrod se zasloužili především bratři Lumièreové, Georges Méliès a tvůrci Brightonské školy. Vynález kinematografu byl především vědecký a technický rozvoj 19. století, který se zrodil jako veřejná zábava a umožnil realizovat sen o pohyblivém zachycení vnějšího světa. Pro široké publikum se stal lacinou zábavou, varietní a pouťovou atrakcí, který divákům nabízel zážitky, které jim jiná média nemohla poskytnout.

Druhá kapitola popisuje vznik československé kinematografie. Od počátku kinematografu Jana Kříženeckého až po kinematografii 30. let 20. století, kterou nejvíce poznamenal vynález umožňující zachytit a následně reprodukovat zvukový záznam přímo z filmového pásu. Toto období bylo pro český film výjimečné i z hlediska vzniku prvních výrobních společností, které se podíleli na výrobě filmů a umožnily tak první filmové krůčky řadě osobností, které v pozdějších letech zásadně ovlivnily vývoj československého filmu.

Následující kapitola charakterizuje pojem žánr a krátce popisuje jednotlivé základní filmové žánry, jejichž koncepce scénáristům poskytovala šablonu podle, které mohli pracovat, ale také usnadňovala prosazení filmu na trhu.

Čtvrtá kapitola se zabývá filmovým jazykem, jehož významovými prvky jsou jednotlivé záběry ale také zvuk a montáž.

Další kapitola charakterizuje film jako skutečné masové médium, které bylo částečnou reakcí na trávení volného času, ke kterému docházelo v prostorách biografu. Ten se stal tradiční formou rodinné zábavy, kam se chodilo sledovat příběh, odpočívat ale také zde divák hledal útěk z reality během válečných let.

Šestá kapitola popisuje český hraný film v době okupace, kdy se český národ stal na dlouhých šest let součástí německé říše a také dobou nástupu několika významných režisérů a herců kteří v době okupace vytvořili svá nejlepší díla. Okupace znamenala pro českou kinematografii velké ekonomické a organizační změny. Nastal pokles vyrobených filmů zapříčiněný nacistickou kulturní politikou, vyloučení židů z naší kinematografie, úbytek filmových tvůrců kvůli emigraci či zabrání barrandovských ateliérů. V tomto období je velice citlivou oblastí i kolaborace českých herců a režisérů a první kroky znárodněné kinematografie.

V poslední kapitole se práce zabývá filmem jako nástrojem propagandy. Seznamuje zde čtenáře s pojmem propaganda což je záměrná a systematická snaha o formování představ obyvatel, ovlivňování a usměrňování jejich pocitů, vůle, postojů a názorů. Popisuje propagandu v českém hraném filmu, kdy na našem území vzniklo několik děl, které svým obsahem neměly daleko k německým propagandistickým filmům. Dále se zde zabývám klíčovou osobností propagandy, jakou byl právě Joseph Goebbels.

Praktická část se zabývá analýzou protektorátní hrané komedie *Kristián* režiséra Martina Friče, která se těšila oblibě filmového publika.

TEORETICKÁ ČÁST

1. VÝVOJ SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE

Za vývoj zrození filmu nového, společenského, ekonomického a technického a v neposlední řadě uměleckého fenoménu je považován rok 1895. Kdy první veřejné předvedení živých fotografií sice vyhráli bratři Skladanowští 1. listopadu 1895 v Berlíně, ale větší význam pro historii filmu je připisován představení bratrů Lumièrových v Grand Café v Paříži o osm týdnů později 28. prosince.¹ Jejich vynález kinematografu, který technicky předčil bioskop bratrů Skladanowských je dnes hodnocen jako skutečný průlom moderní filmové techniky.

V roce 1892 natočil Max Skladanowský první německý film s přestavěnou kamerou Kodak na celuloidový papír. Snímky ukazovaly berlínské ulice a bratra Emila při cvičení na střeše rodičovského domu. Kvůli chybějícímu projektoru se promítání těchto filmů konalo nejprve pomocí palcového kina, oblíbených malých listovacích knížek. Max však pracoval na přerušovaném mechanismu pro svůj promítací přístroj a v květnu roku 1895 byl dvojitý projektor, který promítá dva rychle se střídající filmové pásy pokřtěny jako bioskop hotov.² Opírá se tedy o postup prolínání promítaných mlhavých obrazů. Střídavé otvírání dvou čoček zajišťuje stroboskopický efekt a tím i iluzi pohybu. Pro tento promítací postup musely být filmy nejprve rozstříhané na jednotlivé obrázky a střídavě nalepeny na dva filmové pásy. Jelikož byly slepené role filmu perforovány teprve následně, způsoboval neodvratně nerovnoměrný rozestup obrázků silné mihotání při projekci. Skladanowským tímto náleží sláva za první veřejné předvedení filmu.³

Kinematograf byl především vědecký a technický rozvoj 19. století, který umožnil realizovat sen o pohyblivém zachycení vnějšího světa, který se projevoval až v pravěkých skalních malbách či fázovaných kresbách na antických vázách.⁴

¹ GRONEMEYER, A. *Film: Malá encyklopedie filmu od jeho prvopočátků po současnost*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 8. ISBN 80-251-0209-2.

² Tamtéž, s. 23.

³ Tamtéž, s. 24.

⁴ HERFURT, I. *Zlatý fond světové kinematografie: 100 filmů vybraných anketou UNESCO*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1986, s. 15.

Diváci byli okouzleni a rychle šířili novinku o zázraku, jehož byli svědky. Brzy sláva *kinematografu bratří Lumièrů* začala pronikat do celé Evropy. V únoru 1896 se konalo první představení v Bruselu a Londýně, v březnu ve Vídni, v dubnu v Berlíně, v květnu v Petrohradě.⁵

Z dnešního pohledu poskytovaly první promítací přístroje, ať již z dílny Lumièrů nebo jiných průkopníků filmu velmi neuspokojivý obraz. Filmové pásy, které padaly z projektoru jednoduše na podlahu, trpěly každým představením a často se trhaly. Obraz se silně mihotal a průběh pohybu působil nepřírozně, protože rychlost, jakou točil klikou kameraman, se lišila od rychlosti, jakou s ní točil promítač.⁶

Jedním z nejdůležitějších počínů prvních let bylo proto nasazení *maltézského kříže* do transportního mechanismu téměř všech komerčních projektorů od roku 1896. Teprve převodní mechanismus *maltézského kříže* umožnil stejnoměrný transport filmu v pravidelných skocích a vytvořil tak předpoklad pro projekci bez mihotání.⁷ Zavedení *maltézského kříže* bývá připisováno Oskaru Massterovi (1866 – 1943). Ve skutečnosti již před ním experimentovali s tímto transportním mechanismem bratři Skladanowští, Le Prince, R. W. Paul a další. Berlínský vynálezce a zakladatel německého filmového průmyslu však *maltézskému kříži* pomohl prorazit.

Převodový mechanismus *maltézského kříže* pohybuje filmem a zastavuje jej v optimálním časovém poměru. Na začátku otáčky se zachytí kolíček do zářezu kříže, který je spojen s transportním válcem. Když kolíček ze zářezu opět vyskočí, drží strhovací kotouč kříž a s ním i film.

1.1 Louis a Auguste Lumièrové

„Těžká kovová vrata se otvírají a z nich vychází zástup dělnic. Kráčejí rychle a vzrušeně, v dlouhých sukních, nabraných halenkách a velkých kloboucích. Kdosi po straně tlačí starodávné kolo. Dělnice se přibližují, zvětšují se před očima

⁵ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 283.

⁶ GRONEMEYER, A. *Film: Malá encyklopedie filmu od jeho prvopočátků po současnost*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 26. ISBN 80-251-0209-2.

⁷ Tamtéž, s. 27.

a na jejich tvářích vidíme výraz úlevy po těžké celodenní práci. Přecházejí. Prostranství se vyprazdňuje.“⁸

To je celý film Louise a Augusta Lumièrů nazvaný *Odchod z Lumièrových továren* (La Sortie des usines Lumières). Tento dvouminutový snímek je považován za historicky první film v dějinách kinematografie. *Cinématographe Lumière* jim totiž zahajoval 28. prosince 1895 v Indickém salónku kavárny Grand Café na bulvárů Kapucínů v Paříži svůj nový vynález – *kinematograf*, na kterém se promítalo deset dokumentárních krátkých filmů, sedmnáctimetrových nahraných statickou kamerou s občasným pomalým přejížděním.⁹ Jednalo se o přístroj, který byl snadno ovladatelný, fungoval nejen jako kamera k natáčení a projektor, ale také jako kopírka. „*Od Edisona převzali formát filmu a perforaci, revoluční novinkou jeho přístroje byla instalace podavače uvnitř kamery, který trhavě posunoval film: na zlomek sekundy zůstane v kinematografu film stát před čočkou, jeden obrázek je exponován, clona se zavře a podavač posune film dál. Tímto způsobem snímá kinematograf šestnáct obrázků za sekundu. Přerušovaný transportní mechanismus a rychlé otvírání a zavírání clony vytváří nezbytný stroboskopický efekt při promítání snímků kinematografem; jako zdroj světla použili Lumièrové laternu magicu (kouzelnou laternu – nejstarší promítací přístroj poháněný původně svíčkou), která film promítala na plátno zezadu, skrz rozevřený kinematograf.*“¹⁰

K dalším filmům předvedených na tomto prvním představení patří *Příjezd vlaku na nádraží* (1895) kde byla sekvence o jediném záběru a trvala padesát vteřin. „*Vlak se blíží do stanice, lokomotiva je stále větší, řítí se na diváky a ti vstávají ze sedadel a v panice prchají ze sálu, protože si mysleli, že vlak je skutečný.*“¹¹ Tak silné pocity skutečnosti film ve svých počátcích vyvolával.

Za první filmovou komedii je považován film s názvem *Pokropený kropic* (1895). Vypráví příběh zahradníka, který se diví, proč mu ze zahradní hadice neteče voda. Podívá se dovnitř a v tu chvíli dostane spršku vody do obličeje, když jakýsi malý

⁸ PLAŻEWSKI, J. a K. TABERY. *Dějiny filmu: 1895-2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009, s. 25. ISBN 978-80-200-1689-8.

⁹ Tamtéž, s. 25.

¹⁰ GRONEMEYER, A. *Film: Malá encyklopedie filmu od jeho prvopočátků po současnost*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 25. ISBN 80-251-0209-2.

¹¹ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 283.

chlapec stoupne na hadici a pak ji uvolní.¹² U filmu *Bourání zdi* (1895) bylo použito zpětné přetočení k opětnému postavení zdi, čímž se tento snímek stal prvním filmem používajícím zvláštních efektů.

Autorem vynálezu nebyli přímo bratři Lumièreové, ale jejich otec Antoine, po němž Louis a Auguste mimo jiné zdědili zájem o fotografování. Sestrojil přístroj, ve kterém spojil funkce filmovací kamery, kopírky filmů a projektoru. Patent na přístroj získali Lumièreové 13. února 1895 pod jménem obou bratrů.¹³

Bratři Lumièreové příliš nevěřili, že se jejich vynález může na další desetiletí stát nejpřitažlivější podívanou širokých mas. Pro ně byl kinematograf především pomůckou, která může vědcům usnadnit jejich badatelskou práci. Proto se také zaměřili ve svých filmech na zachycení výjevů ze života.¹⁴ Jednalo se o jednoduché, pozoruhodné průkopnické filmy, které nevyprávěly žádný příběh, ale reprodukovaly místo, čas a atmosféru tak účinně, že diváci ochotně platili, aby tento fenomén mohli spatřit.¹⁵

Velká éra *kinematografu bratrů Lumièreů* skončila pokusem o gigantickou projekci na světové výstavě v Paříži roku 1900. V následujících letech se Lumièreové věnovali více výrobě kinematografických přístrojů a filmové suroviny než natáčení filmů.¹⁶

1.2 Georges Méliès

K prvním návštěvníkům představení v Grand Café v Paříži patřil pouťový umělec Georges Méliès, který inscenoval pohádky, role víl, komedií, nových triků a kouzel pro filmové představení na své varietní scéně. V řadě svých filmů také hrál, vystupoval jako elegantní holohlavý muž s knírem a špičatou bradkou. Byl to iluzionista,

¹² BERGAN, R. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Slovart, 2008, s. 17. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.

¹³ ČESKÁ TELEVIZE. *Bratři Lumièreové - první archiváři pohybu*. [online]. © 2010 [cit. 2014-01-28]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/111056-bratri-lumierove-prvni-archivari-pohybu/>

¹⁴ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 284.

¹⁵ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 285. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6.

¹⁶ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 284.

karikaturista, vynálezce a mechanik, to co viděl na představení *Cinématographu* v Paříži ho nesmírně nadchlo.¹⁷

Právě Georges Méliès využil techniku a filmové triky k prezentaci své fantazie. Jako první si uvědomil jak velký má film potenciál ve vytváření iluzí a přenosu emocí a byl první, kdo dal filmovému dílu příběh.¹⁸ Proto 4. dubna 1896 zřídil první evropské studio, sedmnáctimetrový skleněný ateliér. V tomto studiu Méliès natočil všechny svoje snímky, které zaznamenaly největší úspěch. Jeho prvním trikovým snímkem se stal snímek *Zmizení dámy* (*Escamotage d'une dame*, 1896) ve kterém Méliès vystupuje jako kouzelník, jenž promění dámu v kostlivce. Triku bylo dosaženo přerušením záběru a nahrazením ženy kostrou. Triky musely vzniknout v kameře během natáčení, protože do poloviny 20. let nebylo možné s filmem v laboratořích příliš manipulovat.

Mezi jeho nejslavnější filmy patří *Cesta na měsíc* (*Voyage dans la lune*, 1902) v němž Méliès dosáhl vrcholu své dráhy. Jedná se o komický vědecko-fantastický příběh o skupině vědců cestujících na Měsíc ve vesmírné obří střele. Dalším jeho filmem je *Cesta do nemožna* (*Voyage à travers l'impossible*) který zachycuje jeden z obrazů vnitřek železničního vozu. „*Vlak zastavuje. Cestující vystupují a vůz se vyprázdňuje. Následující obraz představuje nádraží. Dav očekává příjezd vlaku na prázdném nástupišti. Lokomotiva vjíždí do nádraží, vlak se znovu zastavuje a tentokrát cestující vystupují podruhé z vozu, vidění tentokrát zvenčí*“.¹⁹ A v neposlední řadě snímek *Dobyví pólů* (*A la Conquête du Pôle*, 1912) který byl ve své době neaktuální a proto neúspěšný. Z jeho celkem pět seti filmů, které zde vyrobil, se zachovala jen asi stovka. Jeho filmy se těšily neobyčejné popularitě a byly napodobovány po celém světě.²⁰

Méliès soustavně užíval většiny výrazových prostředků jevištní techniky: dějové osnovy, herců, kostýmů, líčení, dekorací, strojové zařízení, rozdělení děje do jednotlivých výstupů či dějství. Všechny tyto objevy jsou dodnes ve filmu

¹⁷ BERGAN, R. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Slovart, 2008, s. 17-18. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.

¹⁸ PTÁČKOVÁ, P. *Georges Méliès: Objevitel mnoha kouzel filmu*. [online]. © 2010 [cit. 2014-01-28]. Dostupné z: <http://www.topzine.cz/georges-melies-objevitel-mnoha-kouzel-filmu>

¹⁹ SADOUL, G. *Dějiny filmu: Od Lumiéra až do doby současné*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958, s. 30.

²⁰ GRONEMEYER, A. *Film: Malá encyklopedie filmu od jeho prvopočátků po současnost*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 31. ISBN 80-251-0209-2.

zachovány. Proto v roce 1907 napsal: „*Vzhledem k tomu, že jsem použil všechny způsoby... nepovažuji v žádném případě za nutné vysvětlovat, že je dnes ve filmu možné uskutečnění těch nejnemožnějších a nejpravděpodobnějších věcí.*“²¹

Proto Mélièsovi nápady žijí v kinematografii dodnes i když jsou vloženy a převedeny do banálních gramatických norem.

1.3 Brightonská škola

Kvantitativné nevelká, ale zajímavá produkce se zrodila v Anglii, která spadá svými počátky do roku 1896. Je nazývána *brightonskou školou*, neboť z přímořských lázní Brighton pocházejí její hlavní představitelé, profesionální fotografové Georges Albert Smith (1864 – 1959) a James Williamson (1885 – 1933) kteří zkoumali specifické součásti filmové řeči, aby svá malá filmová pojednání učinili srozumitelnějšími, napínavějšími a zábavnějšími.²² Spolu s Robertem Williamem Paulem (1869 – 1943) který je o několik let předešel, reprezentují fotografický úhel pohledu. Nerezignovali na děj a režii, ale rádi vkládali do svých filmů autentický život, vydávali se točit do plenéru, umísťovali své kamery na auta a používali ulici nebo náměstí jako bezplatnou dekoraci.

Prvním režijním filmem Roberta Williama Paula byl film *Vojínovy námluvy* hraný náhodnými herci v náznakových kulisách. V roce 1899 vybudoval své studio, ve kterém natočil řadu závažných filmů: *Dobrodružství pana Pickwicka*, *Kouzelný meč*, *Poslední dny Pompejí* a zejména *Cestu do Arktidy*, která byla jeho mistrovským dílem. Za jeho největší zásluhu je, ale považován snímek *Šílená jízda autem po Piccadilly Circu*, který byl zpracovaný v roce 1900. Jedná se o exteriérový film, kde poprvé došlo k uplatnění jízdy kamerou.²³

Exteriérové záběry ve svých filmech dovedly ještě lépe uplatnit J. Williamson a G. A. Smith, kteří se stali kameramany aktualit. Smith ve svém filmu *Korsičtí bratři*, uplatnil metodu fotografování dvou snímků přes sebe, tento nápad si dal patentovat

²¹ GRONEMEYER, A. *Film: Malá encyklopedie filmu od jeho prvopočátků po současnost*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 30. ISBN 80-251-0209-2.

²² Tamtéž, s. 36.

²³ SADOUL, G. *Dějiny filmu: Od Lumière až do doby současné*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958, s. 36.

a rozmnožil tak počet svých filmů. Mezi něž patří *Popelka*, *Aladin*, *Svatý Mikuláš*, *Faust a Mefisto*. Williamson, který vyšel z kameramanské školy Lumièrovy společnosti pořídil v roce 1899 sedm či osm záběrů z *Henlejské regaty*. Z těchto záběrů pak sestavil konečný film. Ve stejném stylu rekonstruoval v roce 1900 epizodu z boxerské války v Číně nazvanou *Útok na čínskou misii*, jehož promítání trvalo pět minut a děj útoku a protiútoku byl rozložen do čtyř záběrů, které teprve dohromady daly ucelený obraz prostoru i času děje. Filmový obraz zde již pouze neinformoval o ději snímaném z odstupu, ale aktivně děj spoluvytvářel. Tento styl otevíral cestu příštím velkým dobrodružným filmům. Prolínali se zde záběry z pleneru, živé tempo akce, volná změna místa děje a v neposlední řadě pohyb osob ke kameře i od kamery.²⁴

Jako první začali používat *detail* – tvář, ruka či nějaký pro akci důležitý předmět. Z počátku se pro detail hledalo odůvodnění užíváním lupy tzv. babiččina lupa nebo kukátka, přes které se hrdina dívá. *Detail* je záběr zachycující zblízka malou část celku. Jeho velikost je vymezena lidskou tváří nebo jedním předmětem, který zabere celé plátno. Později Smith spojil *detail* se záběry jiných velikostí a podobně jako Williamson položil základy *montáže*.²⁵ *Montáží* rozumíme střihovou skladbu, spojování záběrů ve vyšší významové celky a v celé filmové dílo.

Anglická kinematografie byla vynalézavá a v počátcích dějin filmu po několik let široce oblíbená po celém světě, ale ve srovnání s francouzskou, italskou, americkou a dánskou konkurencí zcela ochabla.

²⁴ SADOUL, G. *Dějiny filmu: Od Lumière až do doby současné*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958, s. 36-38.

²⁵ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 54.

2. VZNIK ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE

2.1 Český kinematograf Jana Kříženeckého

Za zakladatele české národní kinematografie je považován vynikající fotograf, nedostudovaný architekt a toho času úředník pražského magistrátu Jan Kříženecký (1868 – 1921) který byl nepochybně uchvácen možnostmi kinematografu při zhlédnutí prvních kinematografických projekcí. Před Edisonovým kinematografem dal, ale přednost přístroji bratrů Lumièrů. Proto spolu se svým přítelem Josefem Františkem Pokorným zakoupil kameru značky Lumière model 1895 přímo z Lumièrovy továrny.²⁶ Sám se naučil ovládat přístroj, který byl zároveň kamerou, projektorem a kopírkou. Hned poté začal natáčet snímky ze života Prahy, aby je představil na výstavě architektury a inženýrství, která se měla uskutečnit v roce 1898 na pražském výstavišti ve Stromovce.

Pro český kinematograf si Kříženecký s Pokorným nechali postavit zvláštní dřevěný pavilón pro sto osmdesát sedících diváků za hlavní výstavní halou. Svou činnost zahájil v neděli 19. června 1898. Představení se konala denně od tří hodin odpoledne, v neděli a ve svátek od deseti hodin odpoledne. Na to, že budou na výstavě předváděny snímky aktuální a ze života upozornily Národní listy 6. května 1898: „*Představení budou pozoruhodná zvláště tím, že budou předváděti živé výjevy ze života českého vůbec a z pražského zvláště a jmenovitě i ze života výstavního, takže jest úplně možno, že mnohý návštěvník výstavy uzří při nich sama sebe „živého“.* Jediné nebezpečí, jež jest spojeno s kinematografem, ale nebude snad na závalu, mohlo by býti asi to, že by dovedl veřejně prozraditi i nějaké – dostaveníčko. Každým způsobem budou představení tohoto Českého kinematografu velice zajímavá a zábavná.“²⁷

Představení běžela půldruhého roku. Kříženecký divákům nabídl něco zcela nového, pocit že jsou součástí děje, neobyčejně vzrušující možnost vidět a být viděn na filmovém plátně.

²⁶ ČVANČARA, M. a J. ČVANČARA. *Zaniklý svět stříbrných pláten: po stopách pražských biografií*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, s. 12. ISBN 978-80-200-1969-1.

²⁷ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil: němý film 1896-1930: vzrušující výlet do počátků české kinematografie*. Praha: XYZ, 2012, s. 20. ISBN 978-80-7388-651-6.

Kinematograf Jana Kříženeckého měl velký úspěch, noviny o něm psaly velmi pochvalně a vřele doporučovaly jeho návštěvu. Zejména ho připomínali Národní listy, které o něm dne 22. září a 7. října 1898 napsali:

*„Český kinematograf, jenž náleží k nejzábavnějším atrakcím podnikům výstavním, obohacen je opět sérií nových velice zajímavých obrazů, vzatých vesměs ze života pražského a výstavního. Doporučujeme ryze český podnik tento co největší přízni návštěvníků výstavy“.*²⁸

*„Český kinematograf: Majitelé tohoto ryze českého podniku inž. Kříženecký a Pokorný pořídili opět nové obrazy, velice pěkné, čisté a zábavné, kterými se návštěvníci dozajista velice pobaví a upřímně zasmějí. Velice nízké vstupné umožňuje každému zajímavou tuto podívanou“.*²⁹

Kříženecký se, ale nespokojil jen s pouhým předváděním ožvlých fotografií a začal natáčet vlastní dokumentární i hrané snímky. Vedle pražských aktualit natočil snímky *Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech* (1898), *Polední výstřel z děla na baště sv. Tomáše* (1898), *Svatojánská pouť v československé vesnici* (1898). Natočil i celou sérii dalších dokumentárních snímků *Alarm staroměstských hasičů* (1898), *Výjezd parní stříkačky k ohni* (1898), *Útok pražského dělostřelectva* (1898), *Poklepy na základní kámen pro pomník Františka Palackého* (1898). Na výstavišti pak vznikly reportáže *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na výstaviště* (1898), *Hanácké banderium* (1898) a *Průvod královniček* (1898).³⁰

Mezi první české hrané filmy Jana Kříženeckého patří *Dostaveníčko ve Mlýnci* (1898) groteska *Výstavní párkař a lepič plakátů* (1898) a pantomima *Smích a pláč* (1898). Všechny tyto filmy jsou spojeny se jménem hlavního představitele, písničkáře, kabaretiéra, knihkupce a vydavatele Josefa Švába Malostranského (1860- 1932) jenž k nim dal bezprostřední popud a stal se naším prvním filmovým hercem.³¹ Celá projekce trvala jen několik okamžiků a několikrát se opakovala. Pro oživení a větší zábavu používal Kříženecký jednoduchý trik, při kterém točil klikou přístroje pokaždé jinou rychlostí.

²⁸ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil: němý film 1896-1930: vzrušující výlet do počátků české kinematografie*. Praha: XYZ, 2012, s. 22. ISBN 978-80-7388-651-6.

²⁹ Tamtéž, s. 22.

³⁰ BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 28.

³¹ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 12. ISBN 80-85839-54-7.

Všechny první uvedené filmy Jana Kříženeckého měly stejnou délku sedmnáct centimetrů. Byly natočeny statickou kamerou a jejich bezprostředními vzory byly starší filmy bratří Lumièrů. Exponované negativy nejdříve Kříženecký posílal k zpracování do Lyonu, později je již vyvolával a kopíroval sám.

Lze říci, že z hlediska světového vývoje zařadil Kříženecký svým nadšením filmovým amatérismem českou kinematografii mezi desítku zemí, v kterých vznikaly první hrané snímky. Jeho zásluhou byla Praha vůbec prvním městem rakousko-uherského mocnářství s původní filmovou tvorbou.³² Teprve po ní následovaly Budapešť, Krakov a Vídeň. Jistě můžeme být hrdí na to, že u nás byly natočeny první filmy dříve než v mnoha kulturně a hospodářsky vyspělejších a politicky samostatných zemích.

Přesto česká kinematografie s dalším světovým vývojem krok neudržela, zaostala minimálně o patnáct let, doslova ustrnula na stadiu prvních filmových krůčků. Toto opoždění projevující se v oblasti technické, ekonomicko-organizační i umělecké se podařilo dohonit až na sklonku 30. let.³³

2.2 První výrobní společnosti

Kinofa

1. května 1911 stál Antonín Pech (1874 – 1928) u vzniku první české filmové společnosti *Kinofa* ekonomicky podporované pražskými průmyslníky a obchodníky. Prvními snímky, které v roce 1911 vyrobila, byly krátké grotesky o zbrklém mládenci Rudim režírované Antonínem Pechem a Emilem Arthurem Longenem *Rudi na křtinách*, *Rudi na záletech*, *Rudi se žení* a *Rudi sportsman*.

Hlavním těžištěm a polem působnosti společnosti se staly filmové aktuality a přírodní snímky, které zaznamenaly první mezinárodní úspěchy pro českou kinematografii. Historicky prvním úspěšným českým filmem se stal přírodní snímek

³² PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 12. ISBN 80-85839-54-7.

³³ BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin; 1896-1945*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 34.

Svatojánské proudy (1912) který získal zlatou medaili na I. Mezinárodní fotografické a filmové výstavě ve Vídni v roce 1913.³⁴

Kinofa dosáhla i významného zahraničního úspěchu reportážním filmem *VI. Slet všesokolský v Praze* (1912) který se stal prvním českým filmem, který byl promítán v zahraničí i ve Spojených státech.³⁵

Existence společnosti skončila poměrně brzy. Svou činnost ukončila finančním krachem na počátku roku 1914. Kvůli neustále se zvyšujícím nákladům na filmovou výrobu a nedostatku kapitálu. Pod jejími křídly vzniklo více než dvě stě filmů různých žánrů.³⁶

Illusion

Druhou českou filmovou společností, kterou v roce 1906 založil Alois Jalovec (1867 – 1932) a František Tichý: *První český a křesťanský závod Illusion*. Tato společnost od roku 1913 přistoupila pod značkou *Illusionfilm* k vlastní filmové výrobě. Z počátku se zaměřila na výrobu aktualit, které zásluhou Aloise Jalovce dostaly zcela vyhraněný ráz, zejména soustavným sledováním pražského života. Dále se zaměřila i na filmovou žurnalistiku, ale brzy nato přešla k hranému filmu.

Alois Jalovec, který je v odborných kruzích vnímán jako otec „zakladatel českého zpravodajského filmu“³⁷... ve společnosti *Illusionfilm* natočil *Otevření mostu Arcivévodů D'Este*, *Pohřeb Jakuba Arbese* (1941), *Automobilové závody Praha – Jiloviště* a *Mobilizace v Praze* (1941).³⁸

V roce 1913 zde vznikly čtyři nedochované filmy: žertovní snímek *Cholera v Praze*, komedie *Pak profesor*, *nepřítel žen* a *České hrady a zámky*.³⁹

³⁴ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 13. ISBN 80-85839-54-7.

³⁵ NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd., (1. v nakl. AMU). Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta v Nakladatelství AMU, 2002, s. 22 - 23. ISBN 80-7331-909-8.

³⁶ *Dějiny české kinematografie: Počátky systematické filmové výroby na českém území. Némý film* [online]. © 2011 [cit. 2014-01-30]. Dostupné z: http://nemy-film.sweb.cz/Dejiny_ceske_kinematografie/Filmova_vyroba.html

³⁷ JIRAS, P. *Barrandov I, Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 88. ISBN 978-80-7451-173-8.

³⁸ NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd., (1. v nakl. AMU). Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta v Nakladatelství AMU, 2002, s. 22. ISBN 80-7331-909-8.

³⁹ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 13. ISBN 80-85839-54-7.

S nástupem první světové války byla filmová výrobní činnost přerušena a již nikdy nebyla obnovena.

Asum

Třetí výrobní společnost pod názvem *Asum* založil roku 1912 architekt Max Urban (1882 – 1959) spolu se svou ženou, tehdy velmi populární herečkou Národního divadla Annou (Andulou) Sedláčkovou. Název společnosti byl složen z iniciálu těchto zakladatelů. Tato společnost se snažila produkovat umělecky náročnější snímky a často do nich obsazovala známé divadelní herce.⁴⁰ Vyrobila celkem osmnáct filmů mezi, které patří *Konec milování* (1913) a *Živé modely* (1912). Ještě před začátkem první světové války se společnost rozpadla z důvodu finančních potíží.

Lucernafilm

Lucernafilm je společnost, kterou založil stavební podnikatel a stavitel paláce Lucerna Ing. Václav Havel (1897 – 1979) v roce 1912. *Lucernafilm* do začátků převzala technické zařízení od společnosti Kinofa, která krátce před vznikem *Lucernafilmu* zanikla. S výrobou hraných němých filmů se u Havlů začalo až kolem roku 1915. K promítání měli výborné podmínky, protože v paláci Lucerna bylo zřízeno nejmodernější pražské kino *Bio Lucerna*.⁴¹

Předtím, než si pořídili vlastní natáčecí prostor na střeše nově dostavěného paláce, využívali především uzavřeného nádvoří Švandova divadla na Smíchově, ale i ulic Prahy a okolí.

Filmy jako *Zlaté srdéčko* (1916) a *Pražští Adamité* (1917) jsou významnými doklady o skutečně pionýrských začátcích českého filmu. *Zlaté srdéčko* režíroval Antonín Fencel (1881 – 1952) jenž byl ředitelem smíchovského Švandova divadla. Do role obsadil své přední herce, kteří v pražských ulicích a parcích zahráli zkrácenou verzi oblíbeného repertoárového kusu, který napsal a potom také pro film upravil Josef Šváb Malostranský. Komédie *Pražští Adamité* byla prvním českým filmem, který byl po domácím úspěchu se ziskem prodán do zahraničí. Řada scén byla natočena

⁴⁰ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 13. ISBN 80-85839-54-7.

⁴¹ JIRAS, P. *Barrandov I, Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 52. ISBN 978-80-7451-173-8.

ještě ve dvoře Švandova divadla a na plovárnách v Podolí, Na Mlejнку a pod Zlíchovem.⁴² Kmenovým režisérem, až do samého zániku *Lucernafilmu* v roce 1918 byl Antonín Fencel (1881 – 1952). Začínal zde i pozdější významný tvůrce Dr. Jan Kolár.

Společnost natočila řadu snímků o příznačných dobových událostech, tyto snímky se ještě během války dostaly do zahraničí, kde jich profesor Masaryk využíval k propagaci našeho lidu a země.⁴³

Pragafilm

Zdatným konkurentem *Lucernafilmu*, byla společnost *Pragafilm*, jejíž zakladatelem byl Antonín Fencel, který zakoupil vybavení po společnosti *Asum* (Andula Sedláková a Max Urban) a zřídil ateliér v kopuli České banky na Václavském náměstí.

Antonín Fencel byl také zakladatelem první české filmové školy a od roku 1916 se začal prosazovat i jako filmový režisér. Podílel se na vzniku čtyř hraných filmů a ve třech dalších se prosadil jako filmový scénárista. V roce 1919 se ujal propagátorské role českého filmu ve Spojených státech.⁴⁴

Osobnost jakou byl Antonín Fencel, můžeme zařadit do první vlny českých filmových producentů a režisérů z období němého hraného filmu.

2.3 Film po roce 1918

Konec první světové války a založení samostatného československého státu dne 28. října 1918, jejímž prezidentem se stal Tomáš Garrigue Masaryk⁴⁵, vneslo pronikavou změnu do všech odvětví našeho politického, hospodářského i kulturního života. Především nastal větší rozmach filmového podnikání. Téměř dva roky jednala

⁴² JIRAS, P. *Barrandov I, Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 58. ISBN 978-80-7451-173-8.

⁴³ NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd., (1. v nakl. AMU). Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta v Nakladatelství AMU, 2002, s. 23 - 24. ISBN 80-7331-909-8.

⁴⁴ JIRAS, P. *Barrandov I, Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 64. ISBN 978-80-7451-173-8.

⁴⁵ BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada, 2011, s. 154. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

vláda o začlenění kinematografie do státního aparátu. Její úvahy, ale nevycházely z potřeb kinematografie, nýbrž z představ komu a čemu má film sloužit. Ministerstvo obchodu tak v roce 1920 zřídilo Poradní sbor pro kinematografii, který radil jak dělat film, aby vynesl co nejvíc. Z něho se později stal Vrcholný celostátní filmový orgán, který po celou dobu první republiky rozhodoval nejen o hospodářském, ale i ideovém a politickém utváření českého filmu. V jeho pojetí se film stal pouhým zbožím a jeho kulturní, umělecké a výchovné poslání bylo potlačeno. Tento stav trval až do poloviny 30. let.⁴⁶

Toto období mělo být pro český film výjimečný z hlediska vzniku nových filmových společností, které sice pracovaly v naprosto nevyhovujících podmínkách, což se odrazilo na kvalitě jejich produkce, ale jejich význam rozhodně nebyl zanedbatelný.

Excelsiorfilm

Filmová společnost *Excelsiorfilm*, byla založena na počátku roku 1918 někdejším operním zpěvákem a ředitelem kina Lucerna Richardem Balašem. Prvním režisérem společnosti se stal divadelní herec, dramatik a režisér Richard F. Branald otec spisovatele Adolfa Branalda.

Richard Balaš také založil kino školu, kde se adepti filmové slávy nejen učili filmovému řemeslu před prázdnou kamerou, ale také se jako epizodisté dostali ke skutečnému natáčení hraných filmů.

Díky *Excelsiorfilmu* se filmovému řemeslu naučili i dva budoucí významní představitelé českého filmu Karel Lamač a Gustav Machatý. *Excelsiorfilm* zahájil svou produkci snímkem *Československý Ježíšek* (1918) jehož režisérem byl R. F. Branald. Tento snímek vypráví sentimentální příběh legionáře, který se vrací z bojů v cizině do vlasti.⁴⁷

⁴⁶ BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 59.

⁴⁷ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil: němý film 1896-1930: vzrušující výlet do počátků české kinematografie*. Praha: XYZ, 2012, s. 78. ISBN 978-80-7388-651-6.

Společnost A-B

Druhou filmovou společností byla *akciová společnost A-B*, která vznikla v roce 1920 jako společný podnik filmových půjčoven *Americanfilm*, *Biograf* a českých filmových podnikatelů. Signatura nové společnosti je tedy vytvořena počátečními písmeny obou zaniklých filmových půjčoven.

Společnost A-B vedená trojicí ve složení Miloš Havel, Julius Schmitt a technický ředitel Julius Prokůpek, byla největším a většinou monopolním výrobcem filmů v Československu meziválečné epochy. Měla v úmyslu fungovat jako filmová půjčovna, výrobní, laboratoř a ateliér. To umožnilo vznik systematické filmové výroby dlouhometrážních hraných filmů.⁴⁸

Již od samého začátku byla kapitálově nejsilnější českou filmovou výrobnou. Provoz ateliéru byl slavnostně zahájen 15. července 1921 téměř pět let byl *ateliér A-B* monopolní výrobnou českých filmů.⁴⁹

Tyto filmové společnosti, které se podíleli na výrobě filmů, umožnily první filmové krůčky řadě osobností, které v pozdějších letech zásadně ovlivnily vývoj československého filmu a zároveň jsou považováni za průkopníky němé československé kinematografie.⁵⁰

Významnou osobností tohoto období byl Karel Lamač (1897 – 1952), který kolem sebe soustředil tvůrčí osobnosti. Spolu s Anny Ondrákovou, kameramanem Otto Hellerem a scénáristou Václavem Wassermanem vytvořil ve 20. letech tzv. „*silnou čtyřku českého filmu*“...⁵¹ V roce 1926 natočil adaptaci Haškova *Dobrého vojáka Švejka* s jeho prvním divadelním představitelem Karlem Nollem.

Významné režisérské kvality dosáhl i Karel Anton (1898 – 1979), který využil prvků moderní filmové řeči zejména retrospektiv v adaptaci Máchových *Cikánů* (1922) a adaptací *Pohádky máje* (1926) Viléma Mrštíka, vytvořil křehké lyrické dílo.

⁴⁸ JIRAS, P. *Barrandov I, Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 65. ISBN 978-80-7451-173-8.

⁴⁹ BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 65.

⁵⁰ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil: němý film 1896-1930: vzrušující výlet do počátků české kinematografie*. Praha: XYZ, 2012, s. 77. ISBN 978-80-7388-651-6.

⁵¹ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Karel Lamač*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3222-karel-lamac/>

Snímek *Cikáni* převyšuje průměr tehdejší české produkce, ve kterém začínající režisér Karel Anton překvapil vyzrálým citem pro vedení herců a dynamicky zpracovanou montáží poetických obrazů. Tento zdařilý debut se zapsal do *zlatého fondu české kinematografie*.

Nesmazatelně se do historie našeho němého filmu zapsal Přemysl Pražský (1893 – 1964), který dílem *Batalion* (1927) podle románu spisovatele Josefa Haise Týneckého líčícím mravní i fyzický úpadek advokáta a poslance Uhra v druhé polovině minulého století vytvořil dobu filmu německého kammerspielu.⁵² Hlavním hercem tohoto snímku se stal písničkář Karel Hašler (1879 – 1941), který v něm ztvárnil svoji nejlepší roli.

Herec, výtvarník, scénárista a režisér Gustav Machatý pomohl umělecky začlenit český film do mezinárodního kontextu. Nejvíce ho charakterizuje spolupráce s řadou zahraničních umělců, promyšlená stříhová skladba a obrazová stylizace s důrazem na funkci kompozice záběru a svícení. Byl i prvním českým režisérem, který se odvážil ukázat na filmovém plátně skutečné a nefalšované erotické touhy v dobách němého filmu se snímky *Kreutzerova sonáta* (1926) a *Erotikon* (1929), ve kterém se snažil vymanit domácí tvorbu z provincialismu, do kterého stále hlouběji upadala.⁵³ Snímek *Erotikon* vypráví o elegantním cizinci, který okouzlí železničářovu dceru. Jejich vztah, ale nezůstane bez následků. Dívka odchází do města, aby tajně porodila. Novorozené dítě je mrtvé a ona se po čase provdá za bohatého muže, jemuž zachránila život.

Mezi další kvalitnější režiséry tohoto období patří Martin Frič (1902 – 1968) s režijním debutem romantického snímku *Páter Vojtěch* (1928) a dílem *Varhaník u svatého Víta* (1929) podle scénáře Vítězslava Nezvala. Po skončení němé éry filmu se režisér Martin Frič na čas odmlčel. Sám o tom řekl: „*Po příchodu zvukového filmu jsem rok „pauzíroval“.* Nechtěl jsem pracovat v něčem, čemu jsem dobře nerozuměl, a vypravil jsem se do Berlína a do Paříže sbírat zkušenosti“.⁵⁴ Později se stal jedním z nejvýznamnějších režisérů zvukové éry a jediným tvůrcem, který prošel všemi třemi

⁵² BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 76.

⁵³ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 22. ISBN 80-85839-54-7.

⁵⁴ BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 147.

hlavními fázemi české filmové historie. Od filmu němého až k úspěšné a bohaté práci v znárodněné kinematografii po roce 1945.

Vladimír Slavínský (1890 – 1949) se jako režisér proslavil několika úspěšnými němými filmy, mezi které patří komedie *Divoká Maryna* (1919) drama *Zlatá žena* (1920), dobrodružný *Cikán Jůra* (1922), romantické drama *Syn hor* (1925) a *Z lásky* (1928).⁵⁵

Zcela zvláštní postavení tohoto období zaujal i Jan Stanislav Kolár (1896 – 1973), který se podílel na vzniku *Organizace československého filmového herectva* (1919) a *Filmové ligy československé* (1920).⁵⁶ Mezi jeho významná díla patří komedie *Učitel orientálních jazyků* (1918) a komediální drama *Otrávené světlo* (1921).

Významným dílem Václava Binovce (1892 – 1976) je drama *Plameny života* (1920).

Český film 20. let jako celek zůstal na nízké úrovni nejlacinější filmové zábavy. Už sice nebyl pouťovou a varietní atrakcí jako před válkou, ale stadia skutečné umělecké tvorby zasahující svým působením všechny třídy a vrstvy národa nedosáhl. V čele filmového oboru stáli převážně lidé málo vzdělaní a český film tak zaostával za vyspělou světovou kinematografií.⁵⁷

Špatný vkus praktiků i distributorů naší kinematografie divákovi přikazoval pouze vnímat a pokud možno nepřemýšlet. Filmoví výrobci se obracejí k mentalitě prostého českého člověka a přejímají jeho způsob vnímání. To znamená spíše hledání a ekonomické využití koupěschopného publika, než utváření kvalitního filmového obecnstva. Tento vztah mezi tvůrcem a konzumentem ovlivňoval i rozvoj žánrových koncepcí. V tomto období převládá komedie, dobrodružný film a melodrama. Převažovali vypravěčské stereotypy milostné, rodinné nebo stavovské cti. Nejčastěji zasazené do společenského prostředí středních vrstev. Naopak méně často se vyskytuje společenské prostředí aristokracie, bohémy či proletariátu.⁵⁸

Českému filmu 20. let chyběla pevně organizovaná filmová výroba, investice do filmu ze strany bankovního kapitálu, monopoly velkých filmových firem, dostatek

⁵⁵ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Vladimír Slavínský. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3286-vladimir-slavinsky/>

⁵⁶ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Jan Stanislav Kolár. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/22506-jan-stanislav-kolar/>

⁵⁷ BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 67.

⁵⁸ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 17-18. ISBN 80-85839-54-7.

kvalifikovaných uměleckých pracovníků, jako byli spisovatelé, producenti, režiséři a nakonec i cenová a tržní politika s dosahem do zahraničí.

2.4 Nástup zvukového filmu

Kinematografii 30. let nejvýrazněji poznamenal vynález umožňující zachytit a následně reprodukovat zvukový záznam přímo z filmového pásu. U nás této technické vymoženosti začali filmaři využívat o pouhé dva roky později než v USA. V Československu se zvukový film poprvé předvedl v roce 1929 slavnostní projekcí *Lodi komediantů* v pražské *Lucerně*, jenž byla prvním kinem, které si instalovalo zvukovou aparaturu.⁵⁹ V tomto období vznikla v Čechách skutečně vyzrálá díla čerpající inspiraci převážně z moderní literatury a divadla a často zaměřená na kritiku buržoazní společnosti.

Na přelomu 20. a 30. let vznikly první tři české zvukové filmy. Z nich nejstarší je *Tonka Šibenice* (1930) režiséra Karla Antona, kde proti sobě postavil idylu venkova a mravní špínu velkoměsta a vytvořila strhující psychologické drama dívky zavržené společností. Tento film byl původně koncipován jako němý snímek, dodatečně ozvučený v Paříži, měl premiéru 27. února 1930 v pražském kině Alfa. Film se ve své době setkal s mimořádným ohlasem u diváků a dokonce se s úspěchem promítal i v zahraničí. O půl roku později se v kinech představil film režiséra Friedricha Fehéra: *Když struny lkají* (1930), který byl od samého počátku natáčený jako zvukový. Tento dojemný příběh o bývalém houslovém virtuosovi se soustředil spíše na hudbu a ruchy než na mluvené slovo. Třetím zvukovým filmem, který byl současně natáčen jak v české, tak v německé verzi se stal snímek *C. a k. polní maršálek* (1930) režiséra Karla Lamače v hlavní roli s komikem Vlastou Burianem. Ten se ukázal pro zvukový film jako živá voda a do kin nalákal davy humoru chtivých diváků. Ztřeštěná komedie o falešném maršálkovi se hrála celkem dvaadvacet týdnů

⁵⁹ ČESKÁ TELEVIZE. *Poprvé se v českém kině promítal zvukový film*. [online]. © 2009 [cit. 2014-01-30]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/52788-poprve-se-v-ceskem-kine-promital-zvukovy-film/>

v několika pražských kinech. Burianovi filmy měly gigantické úspěchy v návštěvnosti po celé střední Evropě.⁶⁰

Neměly bychom opomenout i další filmy Karla Lamače *To neznáte Hadimršku* (1931), *Funebrák* (1932), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (1932).

V roce 1932 vytvořil Gustav Machatý pozoruhodné filmy *Ze soboty na neděli* podle scénáře básníka Vítězslava Nezvala a snímek *Extase*. Klasický melodramatický příběh *Ze soboty na neděli* zvýrazněný sociálním aspektem a především erotickou linií vypráví příběh dvou mladých písárek, které se rozhodnou najít patřičné vybočení ze zaběhnutých pravidel běžného a nudného života návštěvou nočního klubu. Film *Extase* byl eroticky průlomovým dílem Machatého, který se právem zapsal do dějin české, ale i světové kinematografie. *Extase* byla skandálním snímkem a do světové distribuce se dostávala pozvolna, ale na druhou stranu ji uváděli diváci v Německu, USA, Itálii a dalších zemích a právě pověst skandálního snímku filmu rozhodně pomohla.⁶¹ Tento film získal v roce 1934 na Mezinárodním filmovém festivalu Biennale v Benátkách, Československý pohár města Benátek za nejlepší režii. Byly jím oceněny i další filmy *Bouře nad Tatrami* (1932), dokumentární snímek *Zem spieva* (1933) a lyrické drama o vztahu a životních snech dvojice chudých dětí *Řeka* (1933), jejímž režisérem byl Josef Rovenský (1894 – 1937).⁶² Poetický film *Řeka* byl oceněn právě pro svůj národní charakter a umělecké kvality, jenž byla práce se zvukem, montáží a světelnou kresbou obrazu. Podobného úspěchu dosáhla i Rovenského adaptace dramatu bratří Mrštíků *Maryša* (1935) psychologický film o lidských vášních a sociálních poměrech na vesnici.

Všichni tito režiséři souběžně také pracovali v zahraničí a postupně z Československa odešli i s některými herci (Anny Ondrákovou) a kameramany (Otto Heller). Doma se jim podařilo pozvednout český film na mezinárodní úroveň, pokud šlo o řemeslné zpracování, ale jen ojediněle vytvořili díla mající ryze národní charakter.

⁶⁰ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. Praha: Charon media, 2013, s. 8. ISBN 978-80-904975-1-1.

⁶¹ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. Praha: Charon media, 2013, s. 9. ISBN 978-80-904975-1-1.

⁶² BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 217.

Z těch režisérů, kteří v němém éře pouze začínali se dostal do popředí zejména Martin Frič. Ten v době zvukového filmu vytvořil nejznámější komedie: *To neznáte hadimršku* (1931), *Dobrý voják Švejk* (1931), *Anton Špelec, ostrostřelec* (1932), *Revizor* (1933), *Mazlíček* (1933), *Hej-rup!* (1934), *Ať žije nebožtík* (1935), *Svět patří nám* (1937) a *Mravnost nade vše* (1937).

V této době režíroval Václav Wasserman (1898 – 1967) svůj nejvýznamnější film adaptaci Nerudových *Trhanů* (1936). Jedná se o sociální příběh ze stavby železnice, který ztvárnil za pomoci moderních vyjadřovacích prostředků včetně pohybu a rakursů kamery, zaostřeného obrazu a využití písni.⁶³

Spisovatel Vladislav Vančura (1891 – 1942) natočil v roce 1932 drama konfliktu mezi studenty a profesorem *Před maturitou* a drama o výchově dětí v dětském domově *Na sluneční straně* (1933). Jeho nejvýznamnějším dílem je sociální drama lásky a žárlivosti z Podkarpatské Rusi *Marijka nevěrnice* (1934). Jeho lektorská a organizační činnost měla pro českou kinematografii 30. let mimořádný význam.

Svůj talent především uplatnil Hugo Haas v adaptaci Karla Čapka *Bílá nemoc* (1937) jenž byla protifašistickým dílem té doby.

Vznik filmů tohoto období neurčovala žádná dramaturgie ani nějaká rada moudrých, ale snaha získat diváky, zachovat český film, odolat tvrdé německé a americké konkurenci. Proto každá výroba vybírala, připravovala náměty a scénáře co nejpečlivěji. Počet devadesáti zvukových snímků během tří let, některé navíc v cizojazyčných verzích, prokázal životaschopnost tvůrců i distribuce a podpořil sebevědomí, že Češi filmu rozumějí.⁶⁴ Proto 30. léta znamenala výrazný rozmach české hrané kinematografie a skutečný vzestup na mezinárodní úroveň.

⁶³ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 78.

⁶⁴ JIRAS, P. *Barrandov. I, Vzestup k výšinám*. 2., rozš. Vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 179. ISBN 978-80-7451-173-8.

3. FILMOVÉ ŽÁNRY

Žánr lze definovat jako stálý soubor obsahových a formálních prvků umělecko-filmového díla, který má obvyklou podobu, jež je výsledkem nepřímé dohody mezi divákem a filmovými tvůrci. Původní francouzský význam slova žánr „*le genre*“ ... znamená druh či rod.⁶⁵

V literární vědě žánr vyžaduje, aby jejím kritériem byly společné znaky kompoziční, tematické a formové. Ve filmu je navíc situace ztížena tím, že toto syntetické umění přejímá nejrůznější literární, divadelní i hudební druhy a žánry. Koncepce žánrů započala v období hollywoodských studií, napomáhala vynášení rozhodnutí o produkci a usnadňovala prosadit filmy na trhu. V tomto období, kdy studia produkovala stovky filmů, poskytovala žánrová koncepcí scénáristům šablonu, podle níž mohli pracovat. Každé studio se specializovalo na konkrétní žánr: studio *Paramount* na komedie, *MGM* na muzikály, *Universal* na horory a studio *Warner Bros.* na gangsterky.⁶⁶

Mezi základní filmové žánry patří: komedie, groteska, satira, crazy-komedie, muzikál, drama, melodrama, akční a dobrodružný film, thriller, western, science fiction a fantasy, horor, gangsterka, animovaný film, dokumentární film.

Komedie

Filmová komedie patří k divácky nejoblíbenějším filmovým žánrům. Součástí filmového umění je od doby, kdy nezbedný chlapec stoupl na hadici ve snímku bratrů Lumièrových *Pokropený kropic* (1895).⁶⁷ Komedie tvoří největší část kinematografické produkce a je zároveň nejstarším žánrem odvozeným z divadla. Nejprve vycházela z *comédie dell'arte*, burlesky, cirkusů a varieté.

Hlavním cílem *filmové komedie* je vyvolat smích či pousmání. Zaměřuje se na kritický obraz lidské společnosti, zachycuje morálku člověka v mezních situacích, lidské vady a charakterové nedostatky a mezilidské vztahy. Většina komediálních filmů končí

⁶⁵ BORDWELL, D. a K. THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 423. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁶⁶ BERGAN, R. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Slovart, 2008, s. 115. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.

⁶⁷ Tamtéž, s. 124

smířlivě, ovšem dobrý konec nemusí být vždy pravidlem.⁶⁸ Obsahuje v sobě silný emocionální, psychický prvek a využívá specifické vizuální i audiální prostředky. Mezi vizuální prostředky patří charakteristické pohyby lidského těla – velký nos, křivá ústa, příliš bujné poprsí a výška postavy, v audiální sféře může komický účinek vyvolat dialekt, špatná výslovnost – šišlavost, breptavost, rotacismus, slovní improvizace, slovní hříčky a anekdoty.

Groteska

Groteska je veseloherní žánr. Humor spočívá na neobvyklém ději s čestnými situačními zvraty, na podivném zevnějšku i charakteru představitelů. K dosažení komického účinku využívá prostředků, které naprostou většinou umožnila teprve technika a vůbec sama povaha filmu, neboť je to komika situací, které jsou v naprostém rozporu s přírodními i jinými zákony. Vznikla ve Francii v letech 1905 – 1912 a je nejstarším podžánrem filmové komedie, do které přešla z varieté. Největší slávu zaznamenala v době němého filmu, protože nepotřebovala zvuk k tomu, aby zapůsobila. Mezi její základní charakteristické rysy patří především dynamický dějový spád, surový až drsný humor, klaunská gestikulace a opakované honičky.

Mezi nejznámější mistry *grotesky* patří herec, režisér, hudební skladatel a nejslavnější komik všech dob Charlie Chaplin (1889 – 1977). Jeho filmy balancují na hranici mezi smíchem a pláčem, tragikou a komikou, společenskou kritikou a sentimentem.⁶⁹

Buster Keaton (1895 – 1956) byl hvězdou němých *grotesek*. Klaun s pohyblivým tělem a nehybnou kamennou tváří o sobě kdysi řekl „*Moje tvář byla po léta značkou, která se ve filmovém a divadelním světě vyplatila*“.⁷⁰ Vedle Charlieho Chaplina a Harolda Lloyda (1893 – 1971) patří k nejslavnějším komikům všech dob.

Američtí komici Stan Laurel (1890 – 1965) a Oliver Hardy (1892 – 1957) patří k nejslavnějším a nejoblíbenějším komediálním týmům. Spolu začali natáčet od roku 1927, kdy už každý z nich měl za sebou zkušenosti z divadla, kabaretu, varieté a filmu. Své nejlepší komické výkony předvedli ve více než šedesáti krátkých filmech.

⁶⁸ ČASTULÍK, R. *Filmové žánry*. Valašské Klobouky: Radim Častulík, 2003, s. 3. ISBN 80-239-1594-0.

⁶⁹ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Charles Chaplin*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/375-charles-chaplin/>

⁷⁰ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Buster Keaton*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/823-buster-keaton/>

Satira

Cílem *satirické komedie* je prostřednictvím ironie, sarkasmu a humornými narážkami zesměšnit nemorální praktiky společnosti, hlouběji proniká do problémů mezilidských vztahů, nastavuje zrcadlo společnosti.

U nás k hlavním tvůrcům *satirických komedií* patří komická dvojice Jan Werich (1905 – 1980) a Jiří Voskovec (1905 – 1981). Sociální satira *Hej rup!* (1934) a protifašistická satira *Svět patří nám* (1937) režiséra Martina Friče.⁷¹

Crazy-komedie

Anglický termín *crazy-komedy*, čili bláznivá, ztřeštěná veselohra je druhovou formou, která ve světové kinematografii vzkvétala ve 30. letech. Jedná se v podstatě o společenskou situační komedii z prostředí lépe postavených kruhů, zejména bohatých společenských vrstev, v níž zprvu reálná zápletka přivádí jednotlivé postavy do dramatických situací, které se díky pošetilosti jejich chování proměňují v situace komické, které samozřejmě končí šťastně. V Československu byl odborníkem na bláznivé komedie, především Martin Frič se snímky *Eva tropí hlouposti* (1939) a *Ať žije nebožtík* (1935).⁷²

Muzikál

Muzikál je typ hudebního filmu většinou oddychového charakteru. Hudba, zpěv a tanec jsou dramatickou součástí děje, s dialogu se přechází plynule do zpěvu, herecké akce pokračují tanečními pasážemi. Do filmu přešel muzikál z divadla především z varieté a opery. V samostatný žánr se vyvinul po nástupu zvukového filmu na přelomu 20. a 30. let 20. století v USA⁷³, jenž vznikl jako odpověď na technickou inovaci. Již v době němého filmu se občas objevily pokusy synchronizovat živý pěvecký a hudební doprovod s písňovými a tanečními scénami na plátně.

Prvním filmovým muzikálem byl *Broadway Melody* (1929), který vycházel z tradic amerického varieté. Zároveň šlo o první film, v němž se celou dobu mluvilo, zpívalo

⁷¹ ČASTULÍK, R. *Filmové žánry*. Valašské Klobouky: Radim Častulík, 2003, s. 4. ISBN 80-239-1594-0.

⁷² Tamtéž, s. 3.

⁷³ Tamtéž, s. 17.

a tančilo a první zvukový snímek, který dostal Oscara za nejlepší film. Vedle řady za sebou následujících revuálních čísel vypráví i zákulisní příběh.⁷⁴

Drama

Klasické kostýmní či dobové *drama* čerpá především z literárních předloh. Pro tento typ žánrů jsou typické okázalé kostýmy a scény, kterými se daří vystihnout atmosféru konkrétní éry, do níž jsou tyto drama zasazeny.

Drama uvádí své postavy přímo v život, dává jim předvádět jejich vlastní příběh. Čas a prostor jsou v dramatu základní určovatelé díla. Nepochopí-li divák postavu z jejího vlastního projevu, nepochopí ji vůbec. *Drama* nevypráví o dějích ukončených, nýbrž rozvíjí se před našima očima jako událost vždy současná, i když děj je situován do minulosti.⁷⁵

Melodrama

Hlavním znakem *melodramatu* je vyumělkovanost příběhu, jehož zápletky se většinou točí kolem ženy, která se stává obětí cizoložství, neopětované lásky nebo rodinné tragédie. Děj je postaven na ostrých srážkách a kontrastech, který apeluje na city diváků, nutí je všemi možnými způsoby prožívat dramata a trápit se spolu s trpícím hrdinou.⁷⁶

Melodrama je sice úzce spjata s obdobím němého filmu, ale jeho prvky a postupy se často objevují i v současných filmech.

Akční a dobrodružný film

Akčně dobrodružný žánr se prosadil v 80. letech 20. století.⁷⁷ Je spojována s dramatickými honičkami, přestřelkami a výbuchy, které se často soustřeďují

⁷⁴ GRONEMEYER, A. *Film*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie, s. 79. ISBN 80-251-0209-2.

⁷⁵ DANIEL, F., M. V. KRATOCHVÍL a F. DVOŘÁK. *ABC scenáristiky: základy filmové dramaturgie: žánry ve filmu: určeno pro posl. Denního i dálkového studia Filmové AMU*. 1. vyd. Praha: SPN, 1964, s. 158.

⁷⁶ BERGAN, R. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Slovart, 2008, s. 150. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.

⁷⁷ Tamtéž, s. 116

kolem mužského hrdiny bojujícího proti strašlivým protivenstvím. Tyto filmy nabízejí čistý eskapismus a zábavu pro publikum.

Thriller

Thriller označujeme jako formu kriminálního filmu nebo detektivky, zpracovaných tak, aby divák při sledování zobrazovaných událostí prožíval silné napětí, většinou pramenící ze strachu o osudy hrdinů, ohrožovaných známým či neznámým nebezpečím.

Mistrem budícím napětí a úzkost byl vynikající režisér a spisovatel Alfred Hitchcock (1899 – 1980) téměř všechny jeho filmy jsou zpracovány formou *thrilleru*. Jedním z nejmistrnějších je jeho příběh pitoreskní pronásledování *Na sever severozápadní linkou* (1959).⁷⁸ To je obvyklé schéma, do kterého jsou zapleteni špioni či teroristé a hrdina je buď pronásledovaným, nebo pronásledovatelem a pokouší se vyřešit zločin nebo zabránit katastrofě. Jeho filmy jsou velice inteligentní, využívá malých prostorů pro natáčení, z jednoduchého příběhu dokáže vygradovat napínavou atmosféru. Alfredu Hitchcockovi tak právem patří čestné místo v nejvýznamnější filmové kinematografii.

Western

Western je svým námětem, tématem a ikonografií jedním z nejklasičtějších druhových forem hraného filmu. Čerpá z dějin osídlování a dobývání amerického Divokého západu odehrávajících se převážně v 18. a 19. století⁷⁹, protože kovbojové, bandité, osadníci i kmeny původních obyvatel Ameriky se skutečně na americkém Západě vyskytovali.⁸⁰

I když se *westerny* natáčely i v Německu, Itálii, Španělsku, Rusku a bývalém Československu, přesto je filmový *western* doménou americké kinematografie. Jehož průkopníkem byl producent, režisér a organizátor T. H. Ince (1880 – 1924) natočil desítky kovbojek, ve kterých kladl důraz na promyšlené schémata děje, psychologickou kresbu, fabulaci příběhu a charakteristiku postav.

⁷⁸ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 446.

⁷⁹ ČASTULÍK, R. *Filmové žánry*. Valašské Klobouky: Radim Častulík, 2003, s. 9. ISBN 80-239-1594-0.

⁸⁰ BORDWELL, D. a K. THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 434. ISBN 978-80-7331-217-6.

Western je založen na střetnutí principů dobra a zla, v klasickém schématu reprezentovaném postavami šerifa a bandity, kde je zachována „aristotelovská dramatická jednota času, místa a děje“...⁸¹ Nejzákladnějším námětem civilizování divočiny je zkrocení přírody, narušovatelů zákona a indiánů. K součástem patří odlehlé pevnosti a obrovské ranče a maloměstský saloon, vězení a hlavní třída, kde se odehrává rozhodující konflikt mezi hrdinou a padouchem. Řada *westernů* má v sobě psychologickou komplexnost a nabývá rozměrů řecké tragédie.

Science fiction a fantasy

Ve *science fiction* a *fantasy* jsou vykonstruovány imaginární světy a scénáře s pomocí speciálních efektů, aby se umožnilo nepravděpodobné. Děj *sci-fi filmu* se odehrává převážně v budoucnosti, vychází z poznatků vědy a techniky, z domýšlení jejich možností a následků. Základem bývá konflikt, k němuž dochází při střetnutí naší civilizace s civilizací nebo světem nám neznámým, objeveným autorovou fantazií.

První filmy vznikly na přelomu 20. století v ateliéru Georgese Mélièse především ve snímku *Cesta na měsíc* (1902) v němž už najdeme řadu prvků, roboty, kosmické lodi, bytosti z jiných planet, které tento žánr provází až do dneška.

Horor

Horor je jedním z nejstarších a nejoblíbenějších typů divácky úspěšných děl. První *horory* vycházely z německých lidových pohádek bratří Grimmů, ze starých pověstí a anglických gotických románů 18. století.⁸²

Horor je nejčastěji rozpoznatelným emocionálním účinkem, který vyvolává ty nejprudší divákovy úzkosti, hrůzy a strachu. Snaží se šokovat, znechutit, odpudit, jedním slovem děsit. Základním rysem je přemíra napětí a hrůzostrašné očekávání rozuzlení zápletky. Zdrojem nebezpečí jsou příšery či uměle vytvořené bytosti z nadpřirozené atmosféry a duchové.

Objevil se v éře němého filmu a stal se tak trhákem v dějinách kinematografie.⁸³ Ve 30. letech 20. století zaznamenal nepřekonatelný rozkvět *Whalerův*

⁸¹ ČASTULÍK, R. *Filmové žánry*. Valašské Klobouky: Radim Častulík, 2003, s. 9. ISBN 80-239-1594-0.

⁸² Tamtéž, s. 13.

Frankenstein (1931) v němž hlavní roli ztvárnil Boris Karloff a Browningův *Dracula* (1931) podle románu Brama Stokera.⁸⁴

Gangsterka

Gangsterský film je nejrozšířenější formou filmového zpracování tématu zločinu, který prezentoval mýtus amerického snu o tom, že i příslušníci nejspodnějších vrstev mohou přijít k moci a penězům v jeho podsvětí variantě. Vznikl ve 20. letech v Americe jako samostatný žánr.⁸⁵

Své náměty čerpá z prostředí organizovaného zločineckého podsvětí. Zobrazuje souboj gangsterů s policií nebo boj různých vzájemně nepřátelských gangů. V současné době často zobrazuje i politické a sociální pozadí moderního organizovaného zločinu.

Animovaný film

Animovaný film je druh filmové tvorby, v němž se nezachycuje pohyb plynule, ale tvoří se teprve postupným spojením souvislé řady ofotografovaných fází kresby, pohybů loutek a předmětů. Nástroje, jimiž měla být kresbám dodána iluze pohybu, se užívaly už v polovině 19. století kdy Georges Méliès objevil princip snímání po okénku.⁸⁶ Již v roce 1832 vynalezl Belgičan Joseph Plateau přístroj, který ze série kreseb udělal pohyblivý obrázek. O padesát let později zavedl Émile Reynoud svůj praxinoskop, ve kterém využil perforovaného filmu, který promítal divákům obrazy na plátno.

U nás počátky *animovaného filmu* spojujeme se jménem Karla Dodala, který se od poloviny 20. let snažil o vznik produkce *českých animovaných filmů*.⁸⁷

Podle základního materiálu a techniky animace dělíme *animovaný film* na kreslený, který zahrnuje všechny animované grafické techniky a loutkový, kde se pohyb loutek a předmětů děje v trojrozměrném prostoru. Vedle těchto základních druhů *animovaného*

⁸³ BORDWELL, D. a K. THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 436-438. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁸⁴ BERGAN, R. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Slovart, 2008, s. 146. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.

⁸⁵ GRONEMEYER, A. *Film*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie, s. 80. ISBN 80-251-0209-2.

⁸⁶ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 32.

⁸⁷ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 59. ISBN 80-85839-54-7.

filmu existují filmy kombinované, v nichž je loutka či kresba zasazena do reálu a filmy se speciálními technikami s animací skleněných figurek, sybkých materiálů.

Mezi nejznámější *animované filmy* patří *Kačer Donald v kouzelném světě matematiky* (1959), *Goofy na výletě* (1995), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1937), *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941) o malém slůněti s velkýma ušima a *Bambi* (1942) o malém kolouškovi.

Dokumentární film

Dokumentární film je odvozen od latinského slova „*documentum*“..., které znamená doklad, důkaz, svědectví, ale také naučení.⁸⁸ Vznikl už na samém počátku historie filmu a bývá považován za nejživotaschopnější.

Vedle pravého dokumentu, autentického záznamu, se brzy zrodil i rekonstruovaný dokument, ukazující obecnstvu nejnovější události.

Z hlediska žánru může být dokument lyrický, epický a dramatický. Z hlediska stylu může být samostatným uměleckým dílem, publicistickým a účelovým dílem.

⁸⁸ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 114.

4. FILMOVÝ JAZYK

Stejně jako každé umění má i film svůj vlastní soubor vyjadřovacích prostředků, ale zároveň je i sdělovacím systémem jako jazyk přirozený, který skládá věty ze slov a slova z omezeného počtu hlásek. Jazyk v řeči řadí figury lineárně do slov, slova do vět a odstavců, ale také vedle sebe. Každé slovo má svou intonaci, je doprovázeno gesty a mimikou. Slovní zásoba jazyka je sice omezená, ale neustále se proměňuje a rozvíjí.

Ve filmu jsou významovými prvky jednotlivé záběry, které mají stejnou funkci jako slovo ve větě. Skládají se z významových prvků elementárních snímaných skutečností a z elementárních prvků záznamových surovin. Nevýznamové prvky řadí film vedle sebe do obrazů doprovázených zvukem, ale také skládá záběry za sebou do montážních řad a souřadí. Pomocí svých vyjadřovacích prostředků film obrazy skutečnosti opracovává i syntakticky spojuje. Film není pouze systémem (jazykem), ale především jeho realizací (řečí). Má svá ustálená slovní spojení, metafory a symboly. Filmem jako jazykovým systémem se zabývá filmová lingvistika, a jako znakový systém jej zkoumá filmová sémiotika.⁸⁹

Za zakladatele sémiotiky jako studium systémů znaků, je považován americký filosof Charles Peirce, který rozdělil znaky na ikony, indexy a symboly. „*Ikona je znak, ve kterém signifikant představuje signifikát hlavně svou podobností, blízkostí s ním. Index, který měří vlastnost ne proto, že je s ní identický, ale protože k ní má niterný vztah. Symbol je náhodný znak, v němž signifikant nemá přímý ani indexický vztah k signifikátu, ale spíše jej reprezentuje*“.⁹⁰ Podle filmové sémiotiky Christiana Metzeho „*film nechápeme, proto, že známe jeho systém; ale spíše jeho systém začneme chápat díky našemu chápání filmu*“... Jinak řečeno: „*film nedokáže vyprávět tak dobré příběhy proto, že je jazykem, ale spíše se stal jazykem, protože vyprávěl tak dobré příběhy*“⁹¹... Pro sémiotiku se znak skládá ze dvou částí ze signifikantu a signifikátu, které jsou ve filmu téměř stejné. Znakem filmu je zkratovaný znak, díky kterému je obtížné probírat filmový jazyk. Podle Metzeho je „*film tak těžké vysvětlit,*

⁸⁹ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 207-208.

⁹⁰ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 161. ISBN 80-00-01410-6.

⁹¹ Tamtéž, s. 153-154.

protože je tak snadné ho pochopit“⁹²... Proto je dělání filmu dosti odlišné od psaní nebo mluvení. Film nám tedy předkládá jazyk, který „se skládá zkratovaných znaků, v nichž se signifikant téměř rovná signifikátu a závisí na souvislém, nesamostatném systému, v němž nemůžeme identifikovat základní jednotku a který tudíž nemůžeme popsat kvantitativně“⁹³...

Filmům se také daří předávat konotativní a denotativní významy. Kde konotativní významy jsou nedílnou součástí řeči filmové a mnoho z nich vychází z denotativního významu filmu. Význam denotativní má filmový obraz nebo zvuk, protože je tím čím je a nemusíme se nijak snažit jej rozpoznat. Film dokáže podat blízké přiblížení realitě a zprostředkovat přesnou vědomost. U mluveného a psaného jazyka se toto dokáže jenom zřídka.

Ve filmovém jazyce existují určitá pravidla užívání. Těmto pravidlům dává řád filmová syntaxe a její uspořádání, což naznačuje jejich vzájemné vztahy. Na filmové syntaxi není nic předem daného. Vyvinula se přirozeně, když v praxi bylo objeveno, že určité nástroje jsou použitelné a užitečné. Filmovou syntaxi vytvářejí filmové kódy, jejichž pomocí je definována struktura filmu. Kódy jsou odvozené od filmu jako faktu a jejich velké množství se navzájem kombinuje, aby vytvořily médium, ve kterém se film vyjadřuje. Je mnoho kódů, které film sdílí s jiným uměním *např. gesto*, které je kódem divadla a současně i filmu. Ale také jsou kódy, které patří pouze filmu jako *např. montáž*.

Filmová syntaxe musí obsahovat vývoj v čase a v prostoru, aby ve filmu mohla zahrnovat prostorovou kompozici. Modifikování prostoru se ve filmové kritice říká *mise-en-scène*. Jedná se o francouzský výraz, který znamená „*přenášení na scénu*“⁹⁴... Modifikování času se říká *montáž* a ve francouzštině znamená „*sestavování dohromady*“⁹⁵...

⁹² MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 154. ISBN 80-00-01410-6.

⁹³ Tamtéž, s. 157.

⁹⁴ Tamtéž, s. 167.

⁹⁵ Tamtéž, s. 167.

Mise-en-scène

Mise-en-scène je často považována za statickou, která dělá v prostoru. Její kódy jsou nástroje, pomocí kterých filmař upravuje a mění, jak záběr čteme. Záběr rozlišujeme na *obraz okénka* a *diachronní záběr*.

Obraz okénka

Obrazové okénko je otvor v dráze, kterou v kameře, projektoru či v kopírce prochází filmový pás. Velikost okénka určuje, jak velká plocha pásu při jednom posunu bude buď exponována, nebo promítnuta na plátno. Mezi dva základní aspekty syntaxe okénka patří „omezení, jež okénko nastoluje, a kompozice obrazu uvnitř okénka“⁹⁶... V průběhu filmu pak může filmař měnit rozměry okénka a to tzv. *maskováním okénka*, to se provádí buď, přirozeně nebo uměle pomocí kompozice. Tento aspekt poprvé prozkoumal D. W. Griffith. Jak je důležitá skutečná velikost okénka, tak je i stejně důležitý filmařův postoj k mezím okénka. To znamená, že pokud je *obraz okénka* soběstačný lze o něm mluvit jako o uzavřené formě. Pokud, ale záběr filmař poskládal takovým způsobem, že je mimo okénko, potom se jedná o otevřenou formu. Uzavřené a otevřené formy jsou propojeny s prvky pohybu v záběru. Když má kamera sklon stopovat objekt, tak to bývá uzavřená forma, pokud ale filmař umožňuje, aby objekt vystoupil ze záběru a následně do něj opět vstoupil, tak to bývá otevřená forma. Vztah mezi pohybem kamery a pohybem uvnitř záběru je jedním z vysoce rozvinutých kódů a to specificky filmovým.

Diachronní záběr

Záběr je nejmenší část filmu mezi dvěma střihy, natočený bez přerušení od jedné klapky ke druhé. U každého *záběru* je v technickém scénáři označena délka, velikost a rakurs.

Délka *záběru* záleží na druhu filmu. Jinak dlouhé *záběry* vyjadřuje film animovaný a jinak dokumentární, také záleží na tvůrčích záběrech režiséra. Velikost *záběru* je dána vzdáleností kamery od hlavního natáčeného objektu. Ke změně velikosti dochází

⁹⁶ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 180. ISBN 80-00-01410-6.

pohybem kamery, přiblížením či oddálením od natáčeného objektu nebo pohybem tohoto objektu směrem ke kameře nebo od ní.

Rakurs znamená sklon kamery vůči snímanému objektu, rozeznáváme zde podhled, nadhled a odklon od vertikály. Podhled působí dojmem velikosti, mohutnosti, vyzvedává člověka, zdůrazňuje jeho sílu a autoritu. Užívá se ho i pro naznačení závratí, ztráty vědomí i pro hrdinovu smrt. Naopak nadhled tiskne člověka k zemi a tím jej činí menším. Odklon od vertikály většinou vyjadřuje opilost či duševní poruchu nebo nakloněnou palubu lodi při bouři.⁹⁷

Druhy záběrů

Velký celek, je záběr ukazující rozsáhlé prostředí, v němž se lidská postava jeví jen jako jeho drobná součást, ztrácí se. Némý film se velkým celkem vyhýbal, naopak tvůrci neorealismu, tento druh záběru uvítali. Velkým celkem většinou film začíná i končí. Filmaři jej ve scénáři označují zkratkou VC.⁹⁸

Celek je záběr, který zaznamenává nějaký předmět či jev v jeho úplnosti. Lidská postava se ukazuje od paty po hlavu, pozadí nadále zaujímá důležité, i když ne hlavní místo. Jedná se o přirozený druh záběru, daný rozměrem herce ukázaného v celé výšce, od hlavy, až k patám. Celek zdůrazňuje dekoraci, prostředí a slouží k orientaci diváka. Používá se ho většinou ke změnám mezi záběry zblízka a velkým celkem, ale také mezi americkým plánem a polodetailem. Filmaři jej ve scénáři označují zkratkou C.⁹⁹

Polocelek je záběr, kde je jeho velikost určena zachycením lidské postavy nebo také skupiny postav po prsa, nebo do pasu. Polocelek se většinou používá, když je potřeba, aby divákova pozornost, se soustředila na herce. Při polodetailu se dekorace prakticky eliminuje. Hojně ho používaly filmaři ve 20. letech, aby dosáhly vysoké intimity, psychologické introspekce. Ve scénáři se označuje zkratkou PD.¹⁰⁰

Detail je druh záběru, který zblízka zachycuje malou část celku. To znamená, že je v něm vidět např. celá hlava. Jeho dřívější název *premier plan* vyjadřuje

⁹⁷ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 379.

⁹⁸ PLAŻEWSKI, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 38.

⁹⁹ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 63.

¹⁰⁰ PLAŻEWSKI, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 38.

cosi z atmosféry diskuzí před třiceti lety. *Premie plan* byl v estetice němého filmu rozhodující kategorií filmové specifičnosti a přesvědčivým dokladem odlišnosti filmového umění, který se uváděl hned vedle montáže. Detail začali poprvé používat D. W. Griffith a G. A. Smith. Z počátku se pro detail hledalo odůvodnění užíváním lupy tzv. Babiččina lupa nebo kukátka, přes které se hrdina dívá. V technickém scénáři a ve filmové literatuře se detail označuje zkratkou D.¹⁰¹

Velký detail je záběr, který zachycuje jenom část obličeje, jako např. ústa, oči. Spíše se ho používá pro zdůraznění tělesných vlastností, buď kladných, nebo záporných. Ve scénáři ho filmaři označují zkratkou VD.¹⁰²

Americký plán je druh záběru, který zachycuje lidskou postavu jenom od kolen po hlavu. V dnešním filmu je americký plán nejčastěji užívanou složkou. Ve scénáři je označen zkratkou AB.¹⁰³

Mezi další důležitou změnou v syntaxi záběru je zaostření, pro které existují dvě osy. V první ose zaostření „*je třeba volit mezi velkou hloubkou ostrosti, kde popředí, střed i pozadí jsou poměrně zaostřené, a malou hloubkou ostrosti, kde zaostření zdůrazňuje jedno pole před ostatními*“¹⁰⁴... Malá hloubka ostrosti umožňuje filmaři větší kontrolu nad obrazem, naopak velká hloubka ostrosti je jednou z charakteristik mise-en-scène. Druhou osou zaostření „*je kontinuum mezi jasnou a změkčenou kresbou. Tento záběr má vztah k textuře. Změkčená kresba se spojuje s romantickými náladami a jasná kresba je úzce spjata s realističností*“¹⁰⁵... Zaostření je funkcí nehybného obrázku i diachronního záběru, je spojený s kompozičními plány, jelikož umožňuje soustředění na jediné pole. Rozlišujeme dva základní druhy změny zaostření v rámci záběru: „*přeostření, kde se ostrost mění, aby kameře umožnila sledovat pohybující se zaostřený subjekt; a přeostření, kde se ostrost mění, aby odvedla pozornost od jednoho subjektu k druhému na jiném poli*“¹⁰⁶...

¹⁰¹ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 107.

¹⁰² Tamtéž, s. 465.

¹⁰³ PLAŽEWSKI, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 38.

¹⁰⁴ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 194. ISBN 80-00-01410-6.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 194.

¹⁰⁶ Tamtéž, 196.

Zvuk

Christian Metz ve filmu rozlišuje pět rovin informací „vizuální obraz, tisk a jinou grafiku, řeč, hudbu a hluk (zvukové efekty)“¹⁰⁷... Zvuk ve filmu je všechno co je zaznamenáno na zvukové stopě nebo na samostatném zvukovém pásu (dialogy, hudba, zvuky, ruchy a šумы). Zvuk je všudypřítomný a všesměrový. Jeho nejatraktivnější vlastností je pronikavost, má vliv na vytváření času i prostoru. Má zásadní význam pro vytvoření tónu prostoru. Netečný obraz ožívá, když k němu přidáme zvuk. Zvuková stopa tedy nese film a obrazy jsou pouze ovládány.

Zvuk oproti obrazu má tu nevýhodu, že k jeho vnímání potřebujeme mnohem víc času. Proto tak často ve filmech dochází k tomu, že na několik obrazových záběrů připadá jeden záběr zvukový. V počátcích filmu zvukového, kdy hlavní atrakcí byla synchronnost zvuku a obrazu, to vedlo k neúměrnému prodloužení obrazových záběrů a tvůrčí montáž zcela vymizela. Teprve až synchronizační spojování zvuku a obrazu opět obohatila vyjadřovací prostředky filmu. V dnešní době zvuk předjímá nebo přesahuje obrazový záběr a rozšiřuje prostor filmového obrazu za jeho rámec.¹⁰⁸

Montáž

V USA se pro sestavování záběrů filmů používá slovo „střih“, v Evropě je to „montáž“¹⁰⁹... Montáž poskytuje filmařovi větší kontrolu nad manipulací subjektu a proto je realističtější. Zatímco *mise-en-scène* dělá v prostoru, tak *montáž* v čase. Montáž se používá pro „*dialektický proces, vytvářející třetí význam z původních dvou významů na sebe navazujících záběrů, a proces, při němž je mnoho krátkých záběrů navzájem protkáno, aby sdělily spoustu informací v krátkém čase*“¹¹⁰...

Montáž organizuje filmový materiál sestavením jednotlivých záběrů v určité posloupnosti časové „*dramaturgická skladba*“ a příčinné „*asociativní skladba*“, přičemž se tomuto materiálu dodává patřičný rytmus a plynulost „*technický střih*“¹¹¹...

¹⁰⁷ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 210. ISBN 80-00-01410-6.

¹⁰⁸ BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 497-498.

¹⁰⁹ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 213. ISBN 80-00-01410-6.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 214.

¹¹¹ PLAŻEWSKI, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, s. 143.

Velkou zásluhou na rozvoji montáže měl D. W. Griffith a sovětští režiséři 20. let L. Lukešov, S. Ejzenštejn a D. Vertov.

Montáž má svou technickou a významovou složku. Z technického hlediska je třeba při střihu dbát na to, aby při spojování záběrů nebyla narušena orientace diváka v čase a prostoru filmového díla, aby záběry plynule navazovaly barevným řešením a aby obrazové záběry byly v souladu se střihem zvukového pásu. Obtížnou stránkou střihu je vytváření rytmu filmového díla, tedy určení přesné délky jednotlivých záběrů a sladění záběrů s různým rytmem pohybu v záběru, různým rytmem pohybu kamery a záběrů s různým typem dramatického napětí.¹¹²

¹¹² BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988, s. 306-307.

5. FILM JAKO MASMEDIÁLNÍ NÁSTROJ

Film je jedním z nejvlivnějších masových médií současnosti, který se objevil na konci 19. století jako technická novinka, ale to, co nabízel, nebylo nové ani obsahem, ani funkcí, pouze umožnil převést starší tradici poskytování zábavy do nových podob prezentace a distribuce. Široké veřejnosti nabídl příběhy, podívanou, dramata, hudbu, ale i technické a komické triky. Film se tedy stal skutečným masovým médiem. A jako masové médium byl částečnou reakcí na trávení volného času, tedy doby, kdy člověk není v práci, protože na celém světě, čtyřicet hodin denně, se na filmy dívá milion diváků, aby unikly skutečnosti nebo aby se o ní co nejvíce dozvěděli. Film se tedy postupně stával společenským fenoménem se stále větší působností a vlivem, který zasáhl každou oblast společenského života.¹¹³

V dějinách filmu se vyskytují tři významné momenty. Prvním momentem je užití filmu v propagandě, především pokud jde o celonárodní či celospolečenské zájmy. Druhým momentem je objevení několika škol filmového umění a za třetí moment v dějinách filmu lze považovat vznik sociálního dokumentárního filmu. I když, v dějinách filmu převládá zábavná funkce, přesto filmy často vykazují didakticko-propagandistické tendence, protože film vnějším vlivům podléhá snadněji než jiná média. A tak se filmová propaganda brzy stala nedílnou součástí kinematografie.

Během první světové války byl film ve většině Evropy i ve Spojených státech mobilizován do služeb národních zájmů válčících států. Toto ještě více zesílilo vývojem událostí v Sovětském svazu a později v nacistickém Německu, kde byl film přinucen sloužit propagandě podporující elity vládnoucích stran. Během druhé světové války se propaganda stala mimořádně důležitou složkou politiky, byla akceptována tzv. *teorie zázračné střely*, což znamená „že všichni lidé reagují na určité mediální sdělení téměř stejně a že mediální sdělení, popřípadě propaganda má obrovský vliv“¹¹⁴...

Dalším rozhodujícím okamžikem v dějinách filmu byl příchod televize a oddělení filmu od biografů. Televize odvedla značnou část filmových diváků, především celé rodinné publikum, a přenechala filmu mnohem menší a mladší diváckou obec. Filmový zážitek

¹¹³ MCQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4. rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009, s. 44. ISBN 978-80-7367-574-5.

¹¹⁴ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 35. ISBN 978-80-7277-347

pro filmové diváky byl neoddělitelně spjat s večerem stráveným mimo domov, obvykle ve společnosti přátel a to v prostředí, které mělo velkolepější atmosféru než domov. K tomu docházelo v prostorách biografu, který se tak stal tradiční formou rodinné zábavy a široké lidové masy mohly v biogramech týden co týden zažívat příběhy, které dříve znaly jen z vyprávění. Chodilo se sem nejen sledovat příběh, ale také odpočívat, jíst, povídat si nebo se seznamovat. Divák v kině hledal zábavu, informace, ale také útek z reality. Jít do biografu, bylo stejně důležité jako vidět konkrétní film. Hloubka a trvalost stop, které v divácích film zanechal, závisela především na mnoha okolnostech. Nešlo jen o kvalitu filmového díla, ale také o to do jaké míry dokázal vyjít publiku vstříc a uspokojit jeho potřeby.

Oddělení filmu od biografu má několik možných důsledků. Za prvé film přestává být veřejným zážitkem a přesouvá se spíše do soukromí. Za druhé filmy ztrácejí svůj původní masový dopad. To znamená, že publikum má možnost vybírat si a sledovat filmy opakovaně. Třetím důsledkem je, že film může sloužit mnoha účelům a snáze tak naplňovat poptávku po násilném, děsivém nebo pornografickém obsahu.¹¹⁵

Film se tedy stal součástí našeho estetického a morálního vnímání, poznávání světa, lidského života a společnosti. Zprostředkovává nám informace, myšlenky, zážitky, ukazuje nám místa a způsoby života, které bychom jinak neznali. Film sice nepřevychovával člověka, ale poukazoval na některou z cest, při jejíž volbě mohl každého do jisté míry ovlivnit. Nabízí nám způsob vidění a cítění, které nás uspokojuje.¹¹⁶

Filmy propagují, vysvětlují, ale většinou nás chtějí jen bavit, jsou zkrátka vytvořeny tak, aby ovlivňovaly diváky. Z kulturního, ideologického i ekonomického hlediska je film považován za dokonalé zrcadlo masové civilizace 20. století.¹¹⁷

¹¹⁵ MCQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4. rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009, s. 45. ISBN 978-80-7367-574-5.

¹¹⁶ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 32. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹¹⁷ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 30. ISBN 978-80-7277-347-3.

6. ČESKÝ FILM V DOBĚ OKUPACE

6.1 Období druhé republiky

Období druhé republiky, představuje půlrok od podepsání Mnichovské dohody 30. září 1938 do vzniku samostatného Slovenského státu 14. března 1939 a obsazení Čech a Moravy vojsky nacistického Německa 15. března 1939.¹¹⁸ V tomto období procházelo Československo výraznými politickými, hospodářskými a kulturními proměnami. V republice se zvedla vlna antisemitských projevů a protižidovské nálady se dotkly i domácí kinematografie.

Mnichovská dohoda byla podepsána 29. září 1938 na konferenci v Mnichově zahájená Adolfem Hitlerem ve *Führerbau*¹¹⁹, na které se sešli čtyři evropské velmoci. Ke stolu zasedli Adolf Hitler za nacistické Německo, Benito Mussolini za fašistickou Itálii, za Velkou Británii premiér Neville Chamberlain a za Francii předseda Édouard Daladier.¹²⁰ Zástupci československé vlády na konferenci pozváni nebyli. Dohoda byla pro ČSR ultimátem, které pod nátlakem přijala. Jednalo se o dohodu o odstoupení pohraničních území obývaných německou menšinou.

Po mnichovské dohodě došlo v Československu k výrazným vnitropolitickým změnám. Do čela politického dění se postavila agrární strana, která dosavadní liberální systém parlamentní demokracie označila za špatný a neefektivní. Tvrdě také kritizovala zahraniční politiku Edvarda Beneše. Prosazovala systém autoritativní demokracie, v jejímž rámci měla vládnout dominantní Strana národní jednoty, v níž se pod vedením agrárníků v listopadu 1938 sloučila většina politických stran s výjimkou sociální demokracie, částí národních socialistů a zakázané komunistické strany. V zemi byli hledáni viníci mnichovské tragédie. Za jednoho z nich byli označováni i židé a republika začala poznávat projevy otevřeného antisemitismu a to hlavně v hospodářské sféře. Byla to doba, kdy se mnozí méně schopní lidé snažili využít

¹¹⁸ BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada, 2011, s. 189. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

¹¹⁹ Vůdcův dům, kde probíhalo jednání mnichovské konference (dnes Musik Hochschule)

¹²⁰ DUBSKÁ, M. *Edvard Beneš a mnichovská krize*. Praha, 2012, s. 30. Bakalářská práce. Univerzita Jana Amose Komenského Praha. Katedra mediálních studií. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Lukáš Novotný, Dr.

antisemitismu k likvidaci židovské konkurence.¹²¹ Brzy zde také zavládla vlna jazykového purismu, která byla podporována tiskem. Cizí slova tak měla zmizet ze všech vývěsních štítů. Strana národní jednoty prosazovala také nové pojetí kultury, z níž měly být odstraněny veškeré zahraniční vlivy. Od divadel bylo požadováno, aby hrála především české autory a zaměřila se na díla z národního obrození. Tato vlna se nevyhnula ani oblasti kinematografie. Také zde zaznívaly hlasité požadavky, aby český film směli vytvářet jen příslušníci českého národa, z něhož byli židé vyloučeni.

Prvním krokem bylo v říjnu 1938 přejmenování pražských biografů: Illusion na Ráj, Hollywood na Máj, Alfa na Aleš, Adria na Adrie, Roxy na Roj, Kinema na Vlasta, Fénix na Blaník, Apollo na Amerika a kino Broadway neslo název Na Příkopě.¹²² Filmaři byli rozděleni do několika organizací a neexistovala zde jednotlivá linie pro prosazování kinematografických zájmů při jednání se státními orgány. Vzniklo jen velmi málo filmů, které by bylo možné uvést s úspěchem v zahraničí. Ve filmové produkci převažovaly komedie a sentimentální příběhy. Po Mnichovu však někteří představitelé filmových organizací využili politické atmosféry druhé republiky k navrhování velmi radikálních změn, které ale již měly zároveň omezit pracovní možnosti části kinematografické obce.¹²³

Necelých šest měsíců existence druhé republiky lze charakterizovat jako období hluboké společenské deprese a morální krize, která prostupovala celou společností a promítala se do veřejného a politického života, dobové publicistiky i kulturní produkce.¹²⁴

6.2 Protektorát Čechy a Morava

Protektorát Čechy a Morava představuje období od obsazení Čech a Moravy německými vojsky 15. března 1939, kdy byl v Berlíně podepsán dokument

¹²¹ BEDNAŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 7- 9. ISBN 80-246-0619-4.

¹²² Tamtéž, s. 11.

¹²³ Tamtéž, s. 11.

¹²⁴ BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada, 2011, s. 190. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

podle kterého Československý státní prezident Emil Hácha (1872 – 1945) „s plnou důvěrou vkládá osud českého národa a země do rukou Vůdce německé říše. Vůdce přijal toto prohlášení a vyslovil rozhodnutí, že přijme národ pod ochranu Německé říše a že mu zaručí jeho svébytností odpovídající autonomní vývoj národního života“¹²⁵ ...

Dne 16. března 1939 vyhlásil říšský protektor Adolf Hitler (1889 – 1945) Výnos Protektorát Čechy a Morava větou: „Po tisíc let náležely k životnímu prostoru německého národa česko-moravské země“.¹²⁶ Český národ se tak stal na dlouhých šest let součástí německé říše, která využívala jeho průmyslového bohatství a práce lidí pro své válečné cíle. Zůstaly mu sice jisté znaky autonomie jako státní president a vláda, ale skutečnou moc a řízení země měli v rukou okupanti. V rámci protektorátu tak došlo k výrazným organizačním změnám. Příznačná byla snaha nacistické moci dostat pod kontrolu veškerou produkci ovlivňující veřejné mínění, eliminovat odpor k nacistické expanzivní, antisemitské, antislovanské a rasistické politice a vynutit si loajalitu obyvatel obsazeného území. Z toho vyplynulo „legální média kontrolovaná a řízená okupační správou a jí loajální protektorátní státní administrativou, tedy legální periodika, rozhlasové vysílání a filmový průmysl“¹²⁷ ...

V prvních měsících protektorátu schválily Česká filmová unie, Filmový poradní sbor, Svaz filmového průmyslu a obchodu protižidovská opatření, která byla učiněna jako vstřícné gesto vůči okupační moci.¹²⁸ Proto 16. května 1939 došlo ke slučování filmových organizací (Ústřední svaz kinematografů, Svaz filmové výroby, Svaz filmového průmyslu a obchodu, Sdružení filmového dovozu a Česká filmová unie), které se spojily do Ústředí filmového oboru, ze kterého vzniklo Filmové ústředí pro Čechy a Moravu. Jednalo se o nejvyšší orgán českého filmu, který měl povinné členství a na určitou dobu dokázal zachovat jistou míru autonomie české kinematografie. Později bylo do Filmového ústředí včleněné i Filmové studio a v roce 1941 na četné protesty zřídil říšský protektor Českomoravské filmové ústředí

¹²⁵ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 10. ISBN 978-80-87090-08-4.

¹²⁶ HARTMANN, D. 16. 3. 1939: *Vyhlášen Protektorát Čechy a Morava*. Český rozhlas [online]. © 2000 - 2014 [cit. 2014-02-10]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/devitky/1939/_zprava/553715

¹²⁷ BEDNÁŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada, 2011, s. 196. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

¹²⁸ BEDNÁŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 25. ISBN 80-246-0619-4.

(ČMFÚ) s poloněmeckým vedením, které podléhalo přímému vlivu říšských úřadů, kam byla z ministerstva obchodu převedena veškerá kompetence v oboru kinematografie. Tato společnost měla dohled nad českou kinematografií s výjimkou filmové cenzury, která podléhala přímo Úřadu říšského protektora, v jehož rámci se nejen realizovala cenzura filmů ale i článků o filmech. Filmová cenzura přešla nejprve z ministerstva vnitra do kompetence gestapa. Samotné ministerstvo vnitra ještě na jaře 1939 rozhodlo o zákazu filmů např. sociální satira režiséra Martina Friče *Hej rup!* (1934), protifašistická satira *Svět patří nám* (1937) v hlavní roli s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem, válečné drama režiséra Svatopluka Innemana *Třetí rota* (1931), životopisné drama *Milan Rastislav Štefánik* (1935) režiséra Jana Svítáka, válečné drama režiséra Václava Binovce *Poručík Alexander Rjepkin* (1937) a *Jízdní hlídka* (1936), drama režiséra Jana Bora *Neporažená armáda* (1938) a komedie režiséra Karla Lamače *C. a k. polní maršálek* (1930).¹²⁹ Celkem bylo zakázáno sto třináct českých předválečných filmů a dlouhá řada filmů zahraničních např. komedie režiséra Charlese Chaplina *Moderní doba* (1936).

V září téhož roku byla jako vrcholný cenzurní orgán zřízena Filmová zkušebna (Filmprüfstelle), která schvalovala hotové filmy i scénáře vznikajících filmů později přejmenována na Úřad pro schvalování filmů. Film se tím dostal plně pod kontrolu německých protektorátních úřadů a české úřady měly často pouze formální možnost zásahu. Byla nařízena dvoujazyčnost filmových titulků i filmového propagačního materiálu a pro filmaře byli vyhlášeny povinné zkoušky z němčiny.¹³⁰ Jednotlivé organizace fungovaly i nadále, ale v rámci ústředí volily společný postup pro jednání s německými úřady. Ústřední výbor České filmové unie rozhodl, že členové unie mohou být jen pracovníci árijského původu. „*Při přijímání nových členů se k tomu bude přihlížet a unie bude vyžadovat předložení důkazů o árijském původu, unie tak potvrdila své rozhodnutí z 3. března 1939, kdy na mimořádné valné hromadě odhlasovala vstup do Strany národní jednoty, která ale neumožňovala členství židům*“.¹³¹

¹²⁹ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 86. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹³⁰ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 67. ISBN 80-85839-54-7.

¹³¹ BEDNÁŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 25. ISBN 80-246-0619-4.

Němci v rámci své koncepce filmové politiky v protektorátu rozhodli ovládnout české ateliéry, největší filmové půjčovny a premiérová kina. Součástí plánu byla redukce stavu českých filmových půjčoven a výroben s následným snížením počtu natočených českých filmů, která se rok od roku snižovala (z jednačtyřiceti v roce 1939 na jednatřicet v roce 1940 a jednadvacet v roce 1941).¹³² Němci potřebovali ateliéry pro natáčení vlastní produkce. Omezení českého filmového podnikání směřovalo také ke zvýšení kontroly nad protektorátní kinematografií. To že se snížila výroba českých filmů, okupantům nevadilo, protože v nejbližších letech neměli v plánu českou kinematografii úplně zlikvidovat, pouze ji omezovali zákazy starších filmů a cenzurními zásahy do filmů nových. Zákazy se především týkaly slavných údobí českých dějin, emigrantů, židů, avantgardních snímků, filmů z nepřátelských zemí a všech politicky nevyhovujících filmů.¹³³

Český film měl ale zaniknout, až po skončení druhé světové války jenže její průběh nebyl tak hladký, jak Adolf Hitler předpokládal, proto se v roce 1941 začalo o likvidaci českého filmu uvažovat nahlas. Říšské ministerstvo propagandy si stěžovalo, že čeští producenti mají větší práva než němečtí a že je třeba produkci a distribuci protektorátních filmů regulovat. Proto 17. července 1942 byla podepsána Karlem Hermannem Frankem (1898 – 1946) a státním tajemníkem Leopoldem Guttererem (1902 – 1996) dohoda o úpravě filmových záležitostí v protektorátu. V dohodě se sice mluví o odbourávání české filmové produkce, ale nejsou zde specifikována žádná data, spíše se tedy jedná o potvrzení koncepce říšské politiky, v jejímž rámci měl český film ještě nějakou dobu fungovat. Smlouva spíše potvrzuje „*že produkce českých filmů musí být plánovitě odbourána, tento útlum má probíhat podle vývoje politických poměrů v protektorátu ve vzájemné shodě mezi říšským ministrem lidové osvěty a propagandy a říšským protektorem. Aby mohl být vývoj utvářen pružně, upouští se od stanovení přesných čísel*“¹³⁴... Že se s výrobou českých filmů nemělo skončit, ale měla se pouze přeorganizovat, dokládá i sám ministr propagandy. „*Zřídíme nyní v Praze filmovou společnost Prag-Film, v níž bude jedna*

¹³² HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BDV, 2007, s. 16. ISBN 978-80-87090-08-4.

¹³³ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 86. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹³⁴ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 88. ISBN 978-80-7277-347-3.

*skupina vyrábět německé a jedna české filmy. Všechny ale pod naším dozorem. Samostatná výroba českých filmů nebude dále možná. Rovněž vezmeme Čechům všechna kina“.*¹³⁵ Tak Němci zlikvidovali část filmových půjčoven, ovládly firmy *Elektafilm*, *Slaviafilm* a největší protektorátní kina. Do konce roku 1941 zlikvidovali všechny výrobní firmy a zůstaly jen dvě produkční společnosti *Lucernafilm* a *Nationalfilm*, které prozatím měly vyrábět české filmy, protože česká společnost měla být odpolitizována i s jejich pomocí.¹³⁶ Jejich zisky vlivem vysoké návštěvnosti umožnily oběma společnostem zajistit existenci skoro všem filmovým pracovníkům, z nichž řada pracovala s německými produkcemi. Všechny půjčovny byly sjednoceny do monopolního podniku Kosmos, který měl vedle *Lucernafilmu* a *Nationalfilmu* jediné právo k distribuci českých filmů.

V době protektorátu byly dohodnuty tři principy, na nichž měla česká filmová tvorba stát: *„Nepřipustit jakýkoli ústupek směrem ke kolaboraci s okupanty, což znamená volit jen velice opatrně současnou tematiku. Podporovat u diváka národní vědomí a vůli k rezistenci tím, že ho vrátíme k minulosti, ke klasickým autorům, k době národnostních zápasů. Postupné zvyšování celkové kvality výroby“.*¹³⁷

Velice citlivou oblastí v období protektorátu je i kolaborace českých herců a režisérů s nacisty. Kolaborace je především politický jev období okupace, projevující se cílevědomou spoluprací s Němci, sledující upevnění německého systému v českých zemích a vycházející z politické aplikace. Je to činnost, ve které jde o víc než zachovat ono, existenční minimum. Kolaborace doslova znamená spolupráci v českém prostředí ovšem spolupráci v negativním smyslu.

V oblasti filmu, který byl nacisty považován za důležitý propagandistický prostředek se tendence směřující ke kolaboraci s režimem projevovaly stejně výrazně. A filmoví herci jen těžko odolávali. Museli zaujmout stejně jako ostatní obyvatelé nějaký postoj a vymezit se vůči okupační moci. Někteří filmaři kolaborovali viditelně, někteří se pokoušeli jenom přežít a jen výjimky se postavily na odpor. To znamená,

¹³⁵ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 88. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹³⁶ BEDNÁŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 113. ISBN 80-246-0619-4.

¹³⁷ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 90. ISBN 978-80-7277-347-3.

že byli lidé, kteří pracovali ve prospěch nacistů neradi a ze slabosti a jen aby mohli splnit požadovaný úkol. Dále byli lidé, kteří pracovali pro obě strany, měli známosti s nacisty, díky nimž mohli intervencí někoho blízkého zachránit. Nakonec se do vězení, koncentračního tábora či na popravistiště dostali zároveň s těmi, kteří nikdy neposkrvnili svou čest jakýmkoli proněmeckým projevem, i lidé, jejichž jména občané nedlouho předtím mohli číst pod články, v nichž schvalovali okupaci či podporovali nehumánní nacistická opatření.¹³⁸

Z českých režisérů přijal německou národnost Svatopluk Inneman, který byl jeden z prvních režisérů českého filmu ve 20. letech. Dále se k Němcům přihlásil i herec Čeněk Šlégl, který působil v divadle Vlasty Buriana. Šlégl fašismus vyznával, už před okupací. Dalším z otevřených kolaborantů byl nejprve herec a pak režisér Jan Svíták, který od roku 1942 působil v *Prag-filmu*. Jeho posledním filmem byla komedie *Přednosta stanice* (1941) s Vlastou Burianem. A také herečka Lída Baarová, která již od roku 1934 natáčela pro německou UFU. Baarová v protektorátu hrála především pro *Lucernafilm*, také pracovala v Itálii a po celou dobu protektorátu se přátelila s nacistickými špičkami, měla styky a vliv.

Historie českého poválečného filmu začíná už v posledních protektorátních letech, kdy bylo rozpracováno několik projektů s cílem uchránit spisovatele, filmaře i herce před totálním nasazením. Natáčení filmů se proto záměrně zdržovalo a k dokončovací práci došlo až v osvobozené republice. S natáčením jiných filmů se otálelo z důvodu, že tvůrci měli v úmyslu uspořádat premiéru až v osvobozeném Československu. Poslední měsíce války již nikoho nenechávaly na pochybách, že protektorátní filmový průmysl nebude mít dlouhého trvání.

Proces znárodnění byl připravován skupinou levicových intelektuálů v okruhu ilegálního Národně revolučního výboru inteligence vedeného spisovatelem, dramatikem a režisérem Vladislavem Vančurou (1891 – 1942). Tento proces vyústil 11. srpna 1945, kdy tehdejší prezident Edvard Beneš podepsal dekret o opatřeních v oblasti filmu

¹³⁸ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 149. ISBN 978-80-7277-347-3.

předpis č. 50/1945 Sb. vyhlášený 28. srpna 1945.¹³⁹ Tímto aktem byla celá oblast kinematografie i její činnosti znárodněna.

První kroky znárodněné kinematografie měly revoluční charakter. Znárodnění vytvářelo podmínky k tomu, aby se navždy skoncovalo s jakýmkoliv soukromým podnikáním v této oblasti. Dekretem bylo vyhrazeno výhradní právo „*vlastnit filmové ateliéry, vyrábět filmy, laboratorně je zpracovávat, distribuovat, promítat, dovážet a vyvážet výhradně státu a jím zřízeným organizacím*“¹⁴⁰... Kinematografie se tak stala prvním zestátněným odvětvím státního hospodářství v poválečné historii naší země. Celé znárodnění o rozvoj tohoto nového odvětví probíhaly v nejužší spolupráci se sovětskou kinematografií. Šlo především o přísun sovětských filmů, které byly ihned po skončení války nasazeny do distribuce.

6.3 Filmové žně

Jednalo se o výroční přehlídku či festival české filmové produkce, kterou poprvé zorganizovali ve Zlíně roku 1940 pracovníci zlínských ateliérů z pověření Českomoravského filmového ústředí vedené tajemníkem Emilem Sirotkem a pod záštitou protektorátní vlády. Ředitelem přehlídky byl jednatel Filmového ústředí Otakar Mudroch, který společně s pěti spolupracovníky zvládl dát dohromady festival, který česká filmová obec do té doby nezažila.

První ročník *Filmových žní* se uskutečnil od 3. do 8. července téhož roku a podle řady účastníků měl výrazný národně manifestační charakter. Velká část programu byla věnována především památce Tomáše Bati a manifestaci moderních vymožeností města Zlín. Přehlídka měla zvětšit zájem o český film a měla předejít tomu, aby firmy neprodukovaly jen prázdné zábavné filmy. Důraz na kvalitu českého filmu kladli zástupci české vlády. Ve sborníku *Filmové žně* z roku 1940 se praví „*že Český film je jedním z nejdůležitějších prostředků naší národní kultury a má velký význam*

¹³⁹ Předpis č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu (dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945). In: *Zákony pro lidi*. Dostupné z: <http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-50>

¹⁴⁰ PURŠ, J. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie: (1945 - 1980)*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1985, s. 16.

pro národní výchovu. Toto poslání zavazuje všechny filmové činitele, aby se všemi silami snažili nejen držeti, ale čím dále zvyšovali uměleckou úroveň našich filmů“¹⁴¹...

Pro úvodní ročník bylo vybráno osm celovečerních a třináct krátkých filmů, které byly odměněny cenami. „Filmové žně navenek budily dojem aktivity a služebnosti okupantům. Ve skutečnosti byly národními manifestacemi. Navíc se pod jejich pláštěm scházeli na česko-slovenském pomezí odbojoví pracovníci s filmovými odbojáři slovenskými“.¹⁴² Do soutěže byly přihlášeny filmy: komedie režiséra Miroslava Josefa Krňanského *Artur a Leontýna* (1940) podle knižní předlohy Ignáta Herrmanna, komedie *Konečně sami* (1940) režiséra Miroslava Cikána, romantické drama režiséra J. A. Holmana *Minulost Jany Kosinové* (1940), psychologické drama Otakara Vávry *Pacientka Dr. Hegla* (1940), komedie *Panna* (1940) režiséra Františka Čápa, hudební komedie režiséra Miroslava Cikána *Šťěstí pro dva* (1940) a drama *Muzikantská Liduška* (1940) režiséra Martina Friče.¹⁴³

Druhé Filmové žně se konaly přesně za rok v červenci 1941. Premiéru tu měl Slavínského *Advokát chudých* (1941) v hlavní roli s Otomarem Korbelářem, romantické drama režiséra Františka Čápa *Noční motýl* (1941) s Adinou Mandlovou, komedie režiséra Jiřího Slavička *Pantáta Bezoušek* (1941), komedie režiséra Miroslava Cikána *Provdám svou ženu* (1941) s Vlastou Burianem, komedie režiséra Martina Friče *Hotel Modrá hvězda* (1941) a *Roztomilý člověk* (1941) s Natašou Gollovou. Třetího ročníku festivalu se Baťovo město Zlín už nedočkalo, jelikož nacistické úřady akci nepovolily. Pochopili, že „smějící se bestie“¹⁴⁴... jak Čechy nazval Heydrich zneužívající akce k vlastním kulturně politickým aktivitám.

Podle záměrů filmařů se měly žně proměnit v periodickou roční filmovou přehlídku, která by kontrolovala tvůrčí výsledky a pomáhala zvyšovat úroveň českého filmu

¹⁴¹ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 320 - 321. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹⁴² HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 57. ISBN 978-80-87090-08-4.

¹⁴³ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 321. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹⁴⁴ JIRAS, P. *Barrandov. III, Oáza uprostřed běsů*. 1. vyd. Praha: Beta, 2006, s. 172. ISBN 80-7306-267-4.

a současně popularizovat český film mezi diváky, protože o *Filmových žnín* se všude psalo a tisíce filmových nadšenců se na ně přijelo podívat.¹⁴⁵

První i druhý ročník festivalu byl pojat jako velkolepá show. Tajně se na nich scházeli i čeští filmoví pracovníci, kteří připravovali plány na poválečnou organizaci kinematografie. Nacisté byli navíc nespokojeni s výhradně českým obsahem přehlídky a pokoušeli se o zařazení německých filmů.

6.4 Filmové ateliéry Barrandov

Stavbu *barrandovských filmových ateliérů* započala *akciová společnost A-B* 23. listopadu 1931 podle návrhu architekta Maxe Urbana a dokončena byla počátkem roku 1933.¹⁴⁶ Jednalo se o nejmodernější ateliéry, které svým zařízením a rozvržením vnitřního prostoru odpovídaly nejvyšším nárokům filmařů. Nechyběly tu prostory pro administrativu, šatny herců, místnosti produkčních štábů, sklady kostýmů a rekvizit, restaurační zařízení, laboratoře, střižny, projekční síně, truhlářské dílny, vlastní elektrické sítě a výtopny. Svým technickým vybavením patřily barrandovské ateliéry k nejmodernějším v celé Evropě.

První ostrý zvuk klapky novotou vonícím ateliérem zazněl ve středu 25. února 1933 filmem režiséra Svatopluka Innemanna *Vražda v Ostrovní ulici* (1933) podle románu Emila Vachka *Muž a stín* (1932). Klapka nesla nápis: „*Muž a stín, I. film Barrandova*“.¹⁴⁷

Barrandov v letech 1933 až 1945 byl tvrdou školou. Tvůrci a zaměstnanci tehdy pracovali pod tlakem výrobců a hlavním cílem bylo vydělat peníze, uživit svoji výrobu, své zaměstnance, vydělat peníze pro sebe a pro další podnikání. Sem přicházeli hotoví lidé s větším nebo menším talentem, s větší nebo menší odvahou. Když po 15. březnu 1939 přišly do Prahy nacisté, začal pokus o ovládnutí barrandovských ateliérů. Tento pokus ovládnutí Barrandova nebyl náhodný, předcházely mu útoky nejružnějších českých novin na neárijce údajně ovládající

¹⁴⁵ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 55. ISBN 978-80-87090-08-4.

¹⁴⁶ BEDNAŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 39. ISBN 80-246-0619-4.

¹⁴⁷ JIRAS, P. *Barrandov. II, Zlatý věk*. [Praha]: Gallery, 2005, s. 32. ISBN 80-86010-96-1.

náš filmový průmysl. Nejrůznější noviny a tiskoviny upozorňovaly na filmové producenty, majitele biografů i na herce, kteří neměli v duchu nacistických norimberských zákonů ten správný původ.¹⁴⁸ Mezi první propuštěné herce, kteří neměli odpovídající árijský původ, patřil Hugo Haas. Nezapomenutelný byl jako představitel doktora Galéna ve filmové adaptaci Čapkovy *Bílé nemoci* (1937). Tento film byl již v listopadu 1938 cenzurou zakázán. Hugo Haas v dubnu 1939 i se svou ženou emigroval a do vlasti se už natrvalo nikdy nevrátil. Časopis Cinema o jeho tehdejšímu úprchu napsal: „*Jeho židovský původ jej dokonce předurčoval k tomu, aby na sobě blížící tmu pocítil jako jeden z prvních. Už v roce 1936 mu za pochybných okolností nebyla přiznána Zemská filmová cena a na začátku roku 1939, ještě před 15. březnem, byl pro Židovskou krev vyhnán z Národního divadla*“.¹⁴⁹ Mezi další, kteří museli pro svůj neárijský původ nebo politické přesvědčení vlast opustit patří režisér Karel Lamač, budoucí režisér Jiří Weiss, herci Jiří Voskovec a Jan Werich, kameraman Otto Heller, animátor Karel Dodal. Mnoho z nich se z emigrace již nikdy nevrátilo.

Nejenom že němečtí okupanti ovládali *barrandovské ateliéry*, ale také filmové továrny Foja v Radlicích a Host v Hostivaři. Rovněž získali zlínské filmové ateliéry a také filmovou distribuční společnost *Elektafilm*. Početní výroba českých filmů byla omezena na několik málo filmů ročně. Přesto se ale nadále natáčely filmy nové. Lidé se bavili, chtěli zapomenout na tíseň doby, která je obklopovala.¹⁵⁰

Pražské filmové ateliéry poskytovaly od počátku okupace své služby berlínským, mnichovským či vídeňským filmařům. Proto byl v červenci 1939 do *A-B filmových továren* na Barrandově dosazen německý správce Karl Schulz, do té chvíle bezvýznamný produkční pracovník společnosti Bavaria-Filmkunste, která již od roku 1938 natáčela zakázkovou formu na Barrandově některé své filmy. Celou situaci okupantům zjednodušoval i výnos říšského protektora von Neuracha z 21. června 1939 „*Barrandovský areál prostě nesměl zůstat pod českou správou, která by mohla ovlivňovat jeho využívání ve prospěch národních zájmů a cílů. Film přece patřil k nejdůležitějším agitačním a propagandistickým prostředkům*“.¹⁵¹

¹⁴⁸ MOTL, S. *Mraky nad Barrandovem*. 1. vyd. V Praze: Rybka, 2006, s. 37. ISBN 80-86182-51-7.

¹⁴⁹ ROHÁL, R. *Osudy nehasnoucích hvězd*. V Řitce: Daranus, 2008, s. 33. ISBN 978-80-86983-44-8.

¹⁵⁰ MOTL, S. *Mraky nad Barrandovem*. 1. vyd. V Praze: Rybka, 2006, s. 87. ISBN 80-86182-51-7.

¹⁵¹ JIRAS, P. *Barrandov. III, Oáza uprostřed běsů*. 1. vyd. Praha: Beta, 2006, s. 8. ISBN 80-7306-267-4.

Proto se 21. listopadu 1941 uskutečnila valná hromada *A-B Barrandov*, na které nynější ředitel Karl Schulz navrhl změnu názvu společnosti *A-B akciové filmové továrny Barrandov* na římskoněmeckou společnost *Prag-Film Aktiengesellschaft*. Nový název byl schválen a potvrzen 10. února 1942.¹⁵² Němci tak získali s konečnou platností nejen barrandovské ale i hostivařské ateliéry, které byly zařazeny do filmového koncernu *Ufa*. Úkolem společnosti bylo vyrábět německé filmy za pomoci českých filmových tvůrců a technického personálu. Velká část českých umělců smlouvu o budoucí spolupráci často pod výhrůzkou ztráty zaměstnání podepsala a část z nich se na německých filmech pod poněmčenými pseudonymy skutečně podílela. Jejich účast ale měla několik důvodů. Za prvé to byly důvody organizační „*známí čeští tvůrci a tváře by mohly v protektorátu nalákat na jeho filmy diváky, zatímco v Německu je pod upravenými jmény málokdo bude pokládat za cizince*“... Za druhé „*když válka potřebovala stále další bojovníky, měli čeští tvůrci nahradit ty, kdo se stali nenahraditelnými na frontě*“... Za třetí „*od profesionální kvality českých filmařů a herců očekávali i přínos pro úroveň německé produkce*“¹⁵³...

Prag-Film jako akciová společnost, o níž rozhodovalo ministerstvo propagandy společně s Úřadem říšského protektora, měla asi dva tisíce zaměstnanců, z toho byla drtivá většina Čechů. Nadále však vznikaly nové české filmy, při jejichž výběru námětů bylo nutné dbát na nejružnější směrnice cenzurních a schvalovacích orgánů. Proto se filmový tvůrce vyhýbali natáčení filmů zachycujících přímo či nepřímo události doby a často si raději vybírali historické náměty a jednoduché příběhy, které umožňovaly divákovi zapomenout na to, co se zrovna odehrálo. I přesto všechno vznikaly pozoruhodné snímky romanticko-poetické *Ohnivě léto* (1939) režiséra Františka Čápa a Václava Kršky, životopisné drama *To byl český muzikant* (1940) a drama *Advokát chudých* (1941) režiséra Vladimíra Slavínského, romantické drama *Babička* (1940) režiséra Františka Čápa, romanticko-poetický snímek *Pohádka máje* (1940) psychologické drama *Turbina* (1941) režiséra Otakara Vávry.

V posledních letech války kdy bombardování ničilo tradiční centra německého filmového průmyslu a kdy se německá filmová výroba stále víc stahovala do Prahy,

¹⁵² MOTL, S. *Mraky nad Barrandovem*. 1. vyd. V Praze: Rybka, 2006, s. 88. ISBN 80-86182-51-7.

¹⁵³ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 52. ISBN 978-80-87090-08-4.

tvoří česká produkce už v průměru necelou desítku filmů ročně. V roce 1942 to bylo jedenáct filmů, o rok později osm, v roce 1944 devět filmů a v roce 1945 už jen tři filmy, z nichž byl před osvobozením uveden jen jeden, Fričův *Prstýnek* (1944).¹⁵⁴ V pražských ateliérech se natočilo za celou dobu protektorátu celkem sto čtrnáct českých filmů, z toho čtyřicet dva na Barrandově, v Hostivaři třicet čtyři a v radlické Foje čtyři filmy.¹⁵⁵

Během nadvlády Němců došlo v barrandovských ateliérech k rozsáhlým přestavbám a modernizacím, jimž paradoxně vděčí český poválečný film za velkou část ateliérového zázemí.

6.1 Významní režiséři a herci v období okupace

Protektorátní období je pro českou kinematografii také dobou nástupu několika významných osobností – režisérů a herců. Nejvýznamnějšími režiséry tohoto období byly Martin Frič, Otakar Vávra, Vladimír Slavínský, Miroslav Cikán, František Čáp a J. A. Holman. Mezi významné herce patřili Oldřich Nový, Vlasta Burian, Jaroslav Marvan, Adina Mandlová, Nataša Gollová a Lída Baarová.¹⁵⁶

Martin Frič (29. 3. 1902 – 26. 8. 1968)

Nejvýraznějším a nejplodnějším režisérem v letech protektorátu byl bezesporu Martin Frič, který patřil ke zkušeným a osvědčeným tvůrcům. Do května 1945 režíroval půl stovky filmů. Jeho nástup do protektorátních let byl mimořádný, jelikož v komediálním žánru dokázal malý zázrak. Za prvé přinesl po veleúspěšném studáckém filmu *Škola základ života* (1938) druhý film *Cesta do hlubin studákovy duše* (1939). Dalším Fričovým filmem byla komedie *Kristian* (1939). Jedná se o jednu z nejlepších a nejúspěšnějších komedií celé naší filmové historie, jenž měla

¹⁵⁴ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 16. ISBN 978-80-87090-08-4.

¹⁵⁵ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 88. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹⁵⁶ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 90. ISBN 978-80-7277-347-3.

v Goebbelsově koncepci propagandy důležité místo. *Kristian* byl natočen podle francouzské divadelní konverzační veselohry Ivana Noého (1895 – 1963).¹⁵⁷

V listopadu 1939 uvedl veselohru: *Eva tropí hlouposti*, která vstoupila mezi domácí filmovou klasiku. Jedná se o crazy-komedii podle románu Fan Vavřince, která se nevyhýbala bláznivým situacím a nápadům. Poté vzniklo drama *Muzikantská Liduška* (1940) a komedie *Katakomy* (1940) v hlavní roli s Vlastou Burianem. Tento veseloherní film sice vznikl jako většina Burianových filmů podle repertoárové hry jeho divadla, ale scénárista Václav Wasserman (1898 – 1967) ji dobře převedl do řeči filmové a Frič ji výtečně filmově převyprávěl.

V roce 1941 Frič režíroval čtyři filmy – čtyři veselohry přitom každá byla z jiného žánrového soudku. Prvním byl snímek *Hotel modrá hvězda*, který původně pro Lamačův film s Anndy Ondrákovou napsal Václav Wasserman. Tento původní snímek se nerealizoval a autor tak příběh hezké dědičky z plundrovaného hotelu přespál pro Friče. Vyšel z toho sice film méně nápaditý a průbojný, ale díky realizaci vtipný, milý a příjemný. Druhým filmem, který vznikl podle románu F. X. Svobody byl *Roztomilý člověk*. Jedná se o komedii s dobrou režii i hereckými výkony. Mezi jeho další díla patří komedie *Tetička* (1941) a parodie na detektivní žánr *Těžký život dobrodruha* (1941). V roce 1944 režíroval komedii *Počestné paní pardubické* a o rok později historicko-romantickou komedii *Prstýnek* podle námětu Ivana Olbrachta. Komedie *Prstýnek* znamenala poslední premiéru českého filmu za protektorátu, který byl uveden 16. února 1945 do třech premiérových kin.¹⁵⁸

Umělecká a společenská hodnota Fričových filmů byla přímo úměrná hodnotě námětů prostředí, v němž filmy tvořil a hlavně výběru nejbližších spolupracovníků. Kdykoli měl možnost pracovat s umělecky silnými individualitami, dosáhl pozoruhodných výsledků jak v oblasti komediální, tak i dramatické. V legraci o sobě říkal, že nechce zemřít na lůžku, ale na Barrandově. Že tam jednou najdou seschlého dědečka, zatřepou s ním a řeknou: „*To byl Frič!*“¹⁵⁹

¹⁵⁷ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 61-63. ISBN 978-80-87090_08-4.

¹⁵⁸ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 71. ISBN 978-80-87090_08-4.

¹⁵⁹ CIBULKA, A. *Černobílé idoly i jiní*. 1. vyd. Praha: Česká televize, 2011. sv. Edice České televize, s. 100. ISBN 978-80-7404-067-2

Lze říci, že Frič za protektorátu pokračoval ve své roli tvůrce české zvukové filmové veselohry, že v podmínkách okupační reality a cenzury dále rozvíjel kultivovanou tradici svých nejlepších předválečných filmů.

Karel Lamač (27. 1. 1897 – 2. 8. 1952)

Karel Lamač byl režisérem, scénáristou, střihačem, textařem, zpěvákem a dokonce i hercem. Je považován za opravdového průkopníka kinematografie, který se v sedmi zemích podílel na více než dvě stě šedesáti filmech, pře sto ji režíroval, v padesáti hrál, k dvaceti napsal scénář a k sedmi námět, u dvanácti filmů je podepsán jako producent, u čtyř jako střihač a ke dvou napsal písňové texty. V období okupace režíroval, komedii *U pokladny stál* (1939) v hlavní roli s Vlastou Burianem, s kterým také natočil dodnes oblíbenou a populární komedii *Ducháček to zařídí* (1938).

Otakar Vávra (28. 2. 1911– 15. 9. 2011)

Otakar Vávra je v historii naší kinematografie uznávaným režisérem. V období protektorátu patřil k nejprogresivnějším režisérům, natočil deset filmů z toho dvě komedie. Jeho prvním významným protektorátním filmem byla adaptace románu Karla Josefa Beneše (1896 – 1969) psychologické drama *Kouzelný dům* (1939). Vávra slavil úspěchy i s romantickou komedií *Dívka v modrém* (1939) podle námětu de la Cámara. Film využívá šarmu Oldřicha Nového a půvabu Lídy Baarové. Ovšem po Vávrových předchozích dílech je tento film krokem do nižšího patra, má daleko od kultury jeho průbojného předválečného nástupu. Dalším jeho významným filmem je romantické drama *Maskovaná milénka* (1940), psychologické drama *Turbína* (1941) a komedie *Přijdu hned* (1942). Jde o běžnou nepřiliš nápaditou komedii navíc místy s dost sentimentálními prvky. Film je ovšem připomínkou jedné kruté okupační tragédie. U kritiky měl velký úspěch film ze života prodavaček obchodního domu Bílá Labuť psychologické drama *Šťastnou cestu* (1943). Otakar Vávra však slavil triumfy i v poválečné éře což prokázal hned několika pozoruhodnými snímky. Už jako produkt znárodněné kinematografie přišla na filmový trh výpravná adaptace historického románu Zikmunda Wintera *Rozina Sebranec* (1945).

Většina jeho filmů jsou adaptace literárních děl, vybíraných tak, aby mohl rozehrát svůj smysl pro vyjádření složité lidské psychiky, jemných duševních hnutí a atmosféry lidských osudů.

Vladimír Slavínský (26. 9. 1890 – 16. 8. 1949)

Hovoříme-li o veselohře a protektorátu nemůžeme opomenout jméno Vladimír Slavínský, vlastním jménem Otakar V. Pitřman, který často prohlašoval větu: „*Proč nedát divákovi, co žádá, když si za to platí*“.¹⁶⁰ Své filmy natáčel rychle a levně. Na place byl však přísný a nenáviděl improvizaci. Byl průkopníkem českého filmu a ve zvukové éře byl pokládán za režiséra, který je pro producenta jistotou zisku. Tvořil tzv. *lidové filmy*, v nichž nadbíhal nejprimitivnějšímu diváckému vkusu.

Během okupace natočil několik umělecky hodnotnějších snímků. Mezi jeho nejúspěšnější snímky celého protektorátního období patří, vlastenecky laděný film *To byl český muzikant* (1940) a drama *Advokát chudých* (1941) podle adaptace románu českého spisovatele Jakuba Arbesa (1840 – 1914).¹⁶¹ Dalším významným filmem Slavínského je romantická komedie *Nebe a dudy* (1941) v hlavní roli s Jindřichem Plachtou. Jedná se o příběh zlého továrníka, který si zraní nohu a několik dní se léčí v chalupě chudého skaláka. To ale nezůstane bez následků. Továrník se polepší, a když se znovu zatvrdí kvůli hrozbě sociálně nerovného sňatku svého dědice, je napraven podruhé a zřejmě definitivně. Základem konfliktu, jehož řešení je jednoduché, stačí, aby se továrník a chudý skalák blíže poznali a zjistili, že oba jsou v jádru lidé dobří, kteří k sobě přece umí najít cestu. Také bychom neměli opomenout komedii *Přítelkyně pana ministra* (1940) v hlavní roli s Oldřichem Novým a Adinou Mandlovou, komedii *Poznej svého muže* (1940), romantickou komedii *Muži nestárnou* (1942), komedii *Raby na suchu* (1942) a *Zlaté dno* (1942) v hlavní roli s Vlastou Burianem.

¹⁶⁰ HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 75. ISBN 978-80-87090_08-4.

¹⁶¹ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 93. ISBN 978-80-7277-347-3.

Kritika Slavínskému často vyčítala úroveň jeho děl i stereotypní obsazování herců. Přesto ale jeho filmy dodnes patří k těm nejoblíbenějším, ke kterým si scénáře psal výhradně sám.¹⁶²

Miroslav Cikán (11. 2. 1896 – 1. 2. 1962)

Miroslav Cikán byl spolu s Fričem nejpilnějším režisérem protektorátních veseloher, kterých natočil dvanáct. V roce 1939 režíroval komedii *Studujeme za školou a Příklady táhnou*. Jeho podpis nese i jeden z nejslabších filmů Vlasty Buriana *Provdám svou ženu* (1941) kde slavný komik přenesl před kameru z vlastního divadla postavu nesmělého profesora botaniky. Mezi jeho další díla patří komedie *Z českých mlýnů* (1941) podle divadelní hry Karla Fořta a komediální detektivku *Paklíč* (1944) podle Fikerova románu.

V celé své tvorbě toho natočil díky své řemeslné zdatnosti a spolehlivosti v dodržování rozpočtů požehnaně.

František Čáp (7. 12. 1913 – 13. 1. 1972)

František Čáp byl za války oceněn jako jeden z nejtalentovanějších režisérů, jehož hlavní zájem patřil filmům např. romantické drama *Babička* (1940), vesnickým příběhům např. drama *Jan Cimbur* (1941), kostýmním filmům např. romantické drama *Noční motýl* (1941) a *Tanečnice* (1943). Spolu s Václavem Krškou (1900 – 1969) režíroval romanticko-poetický film *Ohnivě léto* (1939), který vznikl na námět Krškova románu *Odcházeti s podzimem*. Kapitoulou českého filmu za protektorátu navěky zůstane snímek *Kníže Václav* z roku 1942 v hlavní roli s Karlem Högerem. Tento film zůstal díky financím nedokončený a následně byl zneužitý nacistickou propagandou, že České země odjakživa sloužily říšskému znaku.¹⁶³

Čáp byl mimořádně nadaný tvůrce poznamenaný promyšleným senzualismem, který přešel ještě do znárodněného filmu, ale krátce po únoru 1948 emigroval do Jugoslávie.

¹⁶² CIBULKA, A. *Černobílé idoly i jiní*. 1. vyd. Praha: Česká televize, 2011. sv. Edice České televize, s. 102. ISBN 978-80-7404-067-2.

¹⁶³ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. Praha: Charon media, 2013, s. 11. ISBN 978-80-904975-1-1.

J. A. Holman (17. 4. 1901 – 20. 4. 1980)

J. A. Holman byl český filmový režisér, producent a scénárista, který si za okupace vybíral vážné náměty. Během protektorátu režíroval romantické drama *Minulost Jany Kosinové* (1940), *Rukavička* (1941), *Modrý závoj* (1941), drama z prostředí stavebních prací *Velká přehrada* (1942) a *Bláhový sen* (1943) podle povídky Anny Sokolové-Podpěrové.¹⁶⁴

Oldřich Nový (7. 8. 1899 – 15. 3. 1983)

Oldřich Nový byl vynikající herec, zpěvák, dramatik i divadelní režisér. Byl to muž oplývající intelektem, šarmem a galantností, který plnil romantické sny takřka na počkání a přitom je ještě stačil okořenit jemným humorem. „*Dokonalý gentleman, noblesní elegán a milovník, poslední lev salónů, šlechtic ducha i jemného vtipu*“.¹⁶⁵ Takový byl Oldřich Nový ve svých nejlepších filmech, jenž umějí pobavit i dnešní publikum.

To nejlepší z jeho filmografie vzniklo, až ve stínu války či poté v protektorátu. Jedná se především o komedii *Kristian* (1939), *Eva tropí hlouposti* (1939), *Dívka v modrém* (1939), *Život je krásný* (1940), *Přítelkyně pana ministra* (1940), *Když Burian prášil* (1940) a *Roztomilý člověk* (1941). V úvodním titulku filmu *Roztomilý člověk* se uvádí: „*Tento film byl natočen za okupace, kdy česká filmová produkce mohla jen živořit ve stínu produkce nacistické*“.¹⁶⁶ Nový ztvárnil svou hereckou roli i ve snímku *Hotel modrá hvězda* (1941), *Valentin Dobrotivý* (1942), *Sobota* (1944) a *Paklíč* (1944).

Oldřich Nový byl nejlépe placeným českým filmovým hercem. „*Víte, kolik jsem dostal za roli Kristiana? Dvacet tisíc protektorátních korun. Ani nevím, kolik lidí mi ten honorář závidělo*“,¹⁶⁷ vzpomínal na svou roli.

¹⁶⁴ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 93. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹⁶⁵ ROHÁL, R. *Osudy nehasnoucích hvězd*. V Řitce: Daranus, 2008, s. 8. ISBN 978-80-86983-44-8.

¹⁶⁶ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 140. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹⁶⁷ CIBULKA, A. *Černobílé idoly i jiní* 2. 1. vyd. Praha: Česká televize, 2012, s. 24. ISBN 978-80-7404-091-7.

Nelze pochybovat o tom, že Nový byl hercem milovnického typu. Jeho zevnějšek a projev plný elegance a noblesy spolu se zvláštním zabarvením melodického hlasu ho předurčovaly k rolím mužů z vyšší společnosti nebo těch, kteří se jim chtěli podobat. Režíroval na sto padesát zpěvoher a stal se dokonce ředitelem operety brněnského Národního divadla.¹⁶⁸

Vlasta Burian (9. 4. 1891 – 31. 1. 1962)

Vlasta Burian, vlastním jménem Josef Vlastimil Burian patřil na začátku 30. let k našim nejslavnějším komikům. Jeho drsného humoru a komiky využívali především režiséři Karel Lamač a Martin Frič.¹⁶⁹

Mezi kvalitní protektorátní filmy s Vlastou Burianem patří: komedie *U pokladny stál* (1939), *Katakomby* (1940), *Když Burian prášil* (1940), *Provdám svou ženu* (1941), *Zlaté dno* (1942) a *Přednosta stanice* (1941). Snímek *Přednosta stanice* je dodnes neobyčejně populární, nejruznější televizní stanice ho rok co rok opakují. Vlasta Burian se objevil už v éře němého filmu. Celkem si zahrál ve čtyřech němých filmech. Prvním z nich byl *Tu ten kámen* (1923) ale jako jediný se nedochoval.

Dnes už si jen těžko dovedeme představit tu velkou uměleckou sílu a přitažlivost tohoto skvělého herce, který dokázal naplnit hlediště a pak jej spolehlivě rozesmát. Byl králem komiků dosaženým přímo od bohů. On byl ten, který se napil nektaru geniality, aniž věděl, co vlastně pije.¹⁷⁰

Jaroslav Marvan (11. 12. 1901 – 21. 5. 1974)

Jaroslav Marvan byl český filmový a divadelní herec. Před druhou světovou válkou působil v divadle Vlasty Buriana a po jeho boku si zahrál i v mnoha filmech a nejen po jeho boku. V období protektorátu si zahrál v komedii *U pokladny stál* (1939), *Ulice zpívá* (1939), *Studujeme za školou* (1939) a *Kristian* (1939). Největší slávu u diváků získal rolí profesora ve filmu *Cesta do hlubin študákovy duše* (1939). Mezi jeho další filmy patří drama *To byl český muzikant* (1940), komedie

¹⁶⁸ ROHÁL, R. *Osudy nehasnoucích hvězd*. V Řitce: Daranus, 2008, s. 11. ISBN 978-80-86983-44-8.

¹⁶⁹ ČASTULÍK, R. *Filmové žánry*. Valašské klobouky: Radim Častulík, 2003, s. 3. ISBN 80-239-1594-0.

¹⁷⁰ JIRAS, P. *Barrandov. I. Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012, s. 227. ISBN 978-80-7451-173-8.

Přítelkyně pana ministra (1940), *Poznej svého muže* (1940), drama *Muzikantská Liduška* (1940), komedie *Katakomby* (1940), *Dva týdny štěstí* (1940), *Když Burian prášil* (1940), krimi-komedie *Těžký život dobrodruha* (1941), komedie *Tetička* (1941), *Roztomilý člověk* (1941), *Přednosta stanice* (1941) režiséra Jana Svítáka, komedie *Provdám svou ženu* (1941), drama *Paličova dcera* (1941), romantické drama *Noční motýl* (1941), romantická komedie *Nebe a dudy* (1941), komedie *Zlaté dno* (1942), *Valentin Dobrotivý* (1942), komediální drama *Městečko na dlani* (1942), komedie *Karel a já* (1942), psychologické drama *Šťastnou cestu* (1943), romanticko-historická komedie *Prstýnek* (1944), historická komedie *Počestné paní pardubické* (1944), komediální krimi *Paklíč* (1944) a *Řeka čaruje* (1945).

Adina Mandlová (28. 1. 1910 – 16. 6. 1991)

Když se tak dívám na staré české filmy, napadá mě, že existovala jen jedna jediná herečka, která hrála přirozeně a na kterou je i po těch letech radost se dívat. Řeč je o Adině Mandlové, jenž patří k nejvýznamnějším osobnostem českého filmu. V protektorátním období hrála v komedii *U pokladny stál* (1939), *Kristian* (1939), v psychologickém dramatu *Kouzelný dům* (1939), v komedii *Přítelkyně pana ministra* (1940), v psychologickém dramatu *Pacientka Dr. Hegla* (1940), v komedii *Katakomby* (1940), *Dva týdny štěstí* (1940), *Z českých mlýnů* (1941), v komediálním krimi *Těžký život dobrodruha* (1941), v romantickém dramatu *Noční motýl* (1941), v komedii *Hotel Modrá hvězda* (1941), v dramatu *Okouzlená* (1942), v psychologickém dramatu *Šťastnou cestu* (1943), v romantickém dramatu *Bláhový sen* (1943) režiséra J. A. Holmana a *Sobota* (1944) režiséra Václava Wassermana.

V roce 1943 dostala Adina Mandlová nabídku, natočit v Německu komedii *Svěřuji ti svou ženu* (Ich vertraue dir meine Frau an) režiséra Kurta Hoffmanna, po boku vynikajícího a populárního herce Heinze Rühmanna. Z počátku však nabídku odmítla, ale po příjezdu do Prahy samotným hercem božským Heinzem se nechala přemluvit, zúčastnila se herecké zkoušky a podepsala smlouvu.¹⁷¹

¹⁷¹ ROHÁL, R. *Osudy nehasnoucích hvězd*. V Řitce: Daranus, 2008, s. 75. ISBN 978-80-86983-44-8.

Nataša Gollová (27. 2. 1912 – 29. 10. 1988)

Své nejlepší filmy natočila Nataša Gollová na vrcholu své slávy v letech 1939 až 1943. Jedná se především o komedii *Kristian* (1939), *Eva tropí hlouposti* (1939), o romantickou komedii *Dívka v modrém* (1939), o komedii *Konečně sami* (1940), *Katakomby* (1940), *Roztomilý člověk* (1941), *Hotel modrá hvězda* (1941) o drama *Okouzlená* (1942), o psychologické drama *Šťastnou cestu* (1943) a v Německé komedii *Vrať se ke mně zpět* (*Komm zu mir zurück*, 1944) režiséra Heinze Paula v produkci Prag-Filmu.

Lída Baarová (7. 9. 1914 – 27. 10. 2000)

Lída Baarová, vlastním jménem Ludmila Babková byla první českou filmovou hvězdou, která se prosadila v zahraničí. Bylo jí teprve dvacet let, když začala natáčet v Berlíně pro společnost *Ufa*. Poté jí diváci znali nejenom v Čechách a v Německu, ale i v dalších evropských zemích, včetně Itálie a Francie.¹⁷²

V letech 1935 až 1939 natočila v Německu drama *Muž přes palubu* (*Einer zuviel an Bord*, 1935) režiséra Gerharda Lamprechta, válečné drama *Zrádce* (*Verräter*, 1936) režiséra Karla Rittera. Tento film byl z politických důvodů z českých kin stažen. Drama *Meziaktí* (*Die Stunde der Versuchung*, 1936) režiséra Paula Wegenera, válečné drama *Zlomená křídla* (*Patrioten*, 1937) režiséra Karla Rittera, drama *Netopýr* (*Die Fledermaus*, 1937) režiséra Pula Verhoevena a Hanse H. Zerletta. Posledním německým filmem Mandlové bylo drama *Pruský příběh lásky* (*Preußische Liebesgeschichte*, 1938). Jedná se o romantický příběh lásky prince Wilhelma Pruského a Elisy Radziwill. Oba v sobě nacházejí zalíbení, musí však čelit odporu dvora, neboť Elisa není pro prince Wilhelma dostatečně urozená. Zasahuje i král, který vysílá prince na cesty, aby potkal přiměřenou nevěstu a zapomněl na Elisy. Milenci se však scházejí znovu a prožívají šťastné chvíle. Ne však nadlouho.

V Čechách za okupace natočila romanticko-poetický film *Ohnivě léto* (1939), romantickou komedii *Dívka v modrém* (1939), komedii *Život je krásný* (1940) režiséra Ladislava Broma, romantické drama *Maskovaná Milenka* (1940), komedii *Artur a Leontýna* (1940) režiséra Miroslava Josefa Krňanského, romantické drama *Za tichých*

¹⁷² MOTL, S. *Mraky nad Barrandovem*. 1. vyd. V Praze: Rybka, 2006, s. 45. ISBN 80-86182-51-7.

nocí (1941) režiséra Zdeňka Gina Hašlera, drama *Paličova dcera* (1941) režiséra Vladimíra Borského. Poslední českou filmovou rolí Lídy Baarové byla *Turbina* (1941).

Nejenže Baarová natočila filmy v Německu a Čechách, ale také natočila řadu snímků v Itálii a Španělsku. Celkem natočila úctyhodných sedmdesát filmů.

7. FILM JAKO NÁSTROJ PROPAGANDY A PROPAGACE

7.1 Pojem propaganda

Pojem propaganda pochází z latinského slova „*propagace*“..., což znamená rozmnožovat, šířit, rozšiřovat. Poprvé se termín propaganda začal používat v první polovině 17. století, kdy byl spojen s aktivitami katolické církve při potlačování vlivu reformace a mýcení kacířství. Alessandro Ludovisi, papež Řehoř XV., pověřil tímto úkolem v roce 1622 instituci označovanou jako „*Sacra Congregatio de Propaganda Fide – Kongregace pro propagaci víry*“.¹⁷³ Jednalo se o výbor kardinálů, kteří měli s pomocí misionářů dohlížet na šíření pravé víry v nekatolických zemích.

Jako forma přesvědčovací komunikace vyjadřuje propaganda záměrnou a systematickou snahu o formování představ obyvatel, ovlivňování a usměrňování jejich pocitů, vůle, postojů, názorů a jejich chování za účelem dosažení takové reakce, která je v souladu s úmysly a potřebami propagandisty. Jinak řečeno: „*Propagandu lze definovat jako záměrnou a systematickou snahu formovat vnímání, manipulovat poznáváním a usměrňovat chování s cílem dosáhnout odezvy, která vyhovuje záměru požadovanému propagandistou*“.¹⁷⁴ Manipulaci chápeme jako způsob ovlivňování jednotlivce, skupiny nebo celé společnosti, v jehož důsledku se změní názory a postoje cílové skupiny, aniž by si to dotyční uvědomovali. Manipulovaná osoba nebo skupina je většinou přesvědčena, že je sama iniciátorem konkrétního jednání, že její rozhodnutí je projevem vlastní vůle. Vyskytuje se v různých podobách od lživé, zstrašující a bezohledné propagandy až k mírné, která pečlivě dávkuje pravdu. Účelem a smyslem propagandy je vždy podporovat cíle propagandisty, nikoli publika.

Podle historika Olivera Thomsona dělíme propagandu na politickou, ekonomickou, válečnou, diplomatickou, didaktickou, ideologickou a únikovou propagandu.¹⁷⁵

¹⁷³ FTOREK, J. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010, s. 45. ISBN 978-80-247-3376-0.

¹⁷⁴ JIRÁK, J. a B. KÖPPLOVÁ. *Masová média*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009, s. 370. ISBN 978-80-7367-466-3.

¹⁷⁵ HONSOVÁ, K. Moderní dějiny: Vzdělávací portál pro učitele, studenty a žáky *Propaganda - představení fenoménu*. [online]. © 2013 [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/propaganda-predstaveni-fenomenu/>

Politická propaganda je veškerá propaganda, jejímž cílem je zisk nebo udržení politické moci.

Ekonomická propaganda zahrnuje ty formy propagandy, které se snaží přimět lidi kupovat nebo prodávat zboží a výrobky.

Cílem *válečné propagandy* je demoralizace nepřítele během války a posílení morálky vlastního lidu a vojenských jednotek.

Diplomatická propaganda si klade za cíl vyvolat nepřátelství a nenávist k potenciálně nepřátelským státům, nebo naopak vyvolat sympatie ke státům spojeneckým.

Didaktická propaganda je uplatňována i ve společnostech, které nejsou totalitní. Je využíván ke vzdělávání populace, jejím účelem může být např. boj proti nemocem, špatné hygieně, přelidnění, nezdravým nebo špatným společenským návykům.

Ideologická propaganda je podle Thomsona jedním z nejzajímavějších, ale také nejnebezpečnějších typů propagandy. Jejím záměrem je šíření celých ideologií a myšlenkových systémů, jako jsou např. komunismus nebo nacismus.

Úniková propaganda tvoří specifický typ politické propagandy. Spočívá ve využití zábavy pro rozptýlení pozornosti mas, aby tak bylo dosaženo podvolení se těchto mas plánovaným politickým, sociálním či ekonomickým cílům.

7.2 Propaganda v českém filmu

Nelze říci, že v období Protektorátu Čechy a Morava vznikaly na českém území vysloveně propagandistické filmy, ale mnohá díla k nim neměla daleko. Náznaky antisemitismu se objevovali v několika filmech. Nejvýraznějším dílem je drama *Velká přehrada* (1942) režiséra J. A. Holmana, drama *Barbora Hlavsová* (1942) režiséra Martina Friče, komedie režiséra Vladimíra Slavínského *Zlaté dno* (1942) v hlavní roli s Vlastou Burianem, romantické drama *Pro kamaráda* (1940) režiséra Miroslava Cikána, drama *Druhá směna* (1940) režiséra Martine Friče a *Jan Cimbura* (1941) režiséra Františka Čápa.

Obsahem filmu *Velká přehrada* je mladý inženýr, který si zařídil vlastní projekční kancelář a zadal svůj projekt do soutěže na velkou vodní stavbu. Jeho představy o poctivé a odpovědné práci narazí na spekulace bezcharakterního velkopodnikatele.¹⁷⁶

Drama Barbora Hlavsová vypráví o všeobecně váženém řediteli maloměstské záložny, který se kvůli své rozmařilé a zhýčkané ženě dopustí zpronevěry. Když se situace nedá zachránit, zastřelí se. Jeho matka, prostá vesnická žena, se ujme ovdovělé snachy i dospívajícího vnuka s podmínkou, že jí oba pomohou všechnu škodu nahradit. Pro měšťskou dámu a jejího syna je tvrdá vesnická práce utrpením.¹⁷⁷

Zlaté dno je komedie o radostech a starostech venkovského papírníka Cyrila Putičku, kterého přemluví jeho dospělé děti, aby prodal živnost a přestěhoval se za nimi do Prahy. Po velkém naléhání Putička souhlasí. Jenže neumí odpočívat a v luxusním pražském bytě se nudí. Jednoho dne se proto rozhodne najít si práci v papírnictví. Do oka mu padne nově otevřený obchůdek mladé vdovy Jarmily Valentové, které nejen pomůže přivést obchod k prosperitě, ale vrátí jí i smysl života.¹⁷⁸

Drama *Pro kamaráda* je snímek o dlouholetém přátelství dvou kamarádů, které nakonec skončí, protože oba milují jednu dívku. Po čase se ale setkávají při společné práci, při které se stane nehoda, jenž donutí zapomenout na minulé neshody.¹⁷⁹

Obsahem filmu *Druhá směna* je vrchní inženýr Jiří Gregor, který žije se svou ženou Marií v kraji uhelných dolů. Jejich častým hostem je ing. Petr Lukáš, přítel Jiřího. Jednou však Petr využije Gregorovy nepřítomnosti a vyzná Marii lásku. Když se jí pokusí obejmout, objeví se Jiří. Marie přísahá, že Petrovy city nesdílí. Druhý den se Jiří v dolu setká s Petrem. Pohrozí mu smrtí, pokud bude ještě jeho ženu obtěžovat. Vtom se ozve výbuch a Lukáš odejde do hořící štolý se záchranou četou. Ta se pak vrátí bez něho. Gregor nařídí zedníkům, aby zazdili štolu, ve které Lukáš zmizel, protože požár je nutno lokalizovat. Když neposlechnou, zazdí ji sám. Na příkaz vyšetřujícího soudce je však za své počínání zatčen. U soudu je mu předložen dopis,

¹⁷⁶ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Velká přehrada*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/43132-velka-prehrada/>

¹⁷⁷ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Barbora Hlavsová*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/3085-barbora-hlavsova/>

¹⁷⁸ URBANOVÁ, E. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 448. ISBN 80-7004-082-3.

¹⁷⁹ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Pro kamaráda*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/1577-pro-kamarada/>

dokazující poměr s Marií, a zoufalý Jiří se přizná, že Petra zabil. Marie se nervově zhroutí a v horečce neustále volá, že Petr žije. Ten se skutečně objeví v soudní síni. Jiří je propuštěn a oba muži se smíří.¹⁸⁰

Jan Cimbura je stejnojmenný filmový přepis knihy o českém venkovsko-selském hrdinovi od Jindřicha Šimona Baara. Z dlouholeté vojenské služby se vrací Jan Cimbura a vzápětí odchází na venkovský statek. Majitel statku v něm dostane tu nejlepší oporu, Cimbura je vzdělaný, pracovitý, poctivý a mimořádný silák. Zachrání děti z hořícího lesa, postaví se proti loupeživým banditům, dokáže se postavit silou proti celému mužskému osazenstvu venkovské zábavy. Nakonec se postará i o kdysi vysněnou, ale jemu osudem odepřenou venkovskou krasavici Marjánku, která ovdoví.¹⁸¹

Nejenže snímky oslavují lidskou práci, ale také tu často nalezneme pravé chlapské kamarádství, které se cení víc než láska k ženě. Být schopen obětovat pro zachování rodiny cokoliv včetně lásky. To jsou motivy filmu, jenž nesporně patří mezi propagandistická díla protektorátního období.

7.3 Joseph Goebbels

Film, rozhlas, tisk a řečnické projevy, to byly základní prostředky, jimiž realizoval nacistickou propagandu Josef Goebbels, autor výroku „*Jeden národ, jedna říše, jeden vůdce*“.¹⁸² Byl jedním z nejvyšších nacistických představitelů, válečný zločinec, říšský ministr propagandy, šéf propagandistického aparátu Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), prezident filmové komory, zmocněnec pro vedení totalitní války, říšský velitel domobrany a jeden z nejbližších spolupracovníků Adolfa Hitlera. Goebbels využíval film nejen jako významný nástroj propagandy,

¹⁸⁰ URBANOVÁ, E. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 74. ISBN 80-7004-082-3.

¹⁸¹ URBANOVÁ, E. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 120. ISBN 80-7004-082-3.

¹⁸² BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 187. ISBN 978-80-247-3028-8.

komunikace s veřejností, formování umění, ale také jako způsob osobní, mimopracovní realizace a relaxace.¹⁸³

Když se Goebbels v březnu 1933 stal ministrem osvěty a propagandy, potvrdil především to, co o něm napsal tehdejší americký velvyslanec v Německu: „*Goebbels je mistr nad mistry. Zkombinoval všechny noviny, rozhlas, knihy a umělecké aktivity Německa do jediné mohutné propagandistické mašinerie*“.¹⁸⁴ V září 1933 uvedl činnost v oblasti filmu do závislosti na členství v Říšské filmové komoře, především se postaral o to, aby značně rozšířil své kontrolní možnosti na základě filmového zákona z 16. února 1934.¹⁸⁵ Filmy tak mohly být zakazovány kvůli urážce nacionálně socialistického nebo uměleckého cítění, zákon upravoval posuzovací řízení způsobem, který umožňoval Goebbelsovi zakazovat přímo jednotlivé filmy jednoduchými příkazy. Zákon také zaváděl udílení predikátů státní zkušebnou. „*Posuzovatelé filmů byli oprávněni hodnotit filmy jako státně politicky cenné, umělecké, vhodné pro vzdělávání lidu nebo kulturně cenné a tím je osvobozovat od daně zatěžující zábavná díla*“. Zaváděl i instituci „*říšského filmového dramaturga, kterému musely být nezávisle na cenzuře předkládány veškeré filmové projekty a to ve formě návrhu a scénáře*“¹⁸⁶... Říšská filmová komora fungovala pod dozorem ministerstva propagandy. Členem této komory musel být každý, kdo působil ve filmové branži. Komora byla oprávněna určovat nařízeními rámcové podmínky hospodářské činnosti svých členů. Říšská filmová komora představovala první krok k členění celého kulturního sektoru podle povolání.

V červnu 1934 Goebbels prohlásil, že nevyžaduje „*programově nacionálně socialistické filmy*“, nicméně „*látka filmu musí být prodchnuta nacionálně socialistickými ideami a problémy a musí uznávat a zobrazovat nejen princip nejvyšší zodpovědnosti, ale také nejvyšší autority*“... On nemá nic proti „*zábavnému filmu*“, ale proti „*bezduchému zábavnému filmu*“¹⁸⁷... O rok později na filmovém kongresu

¹⁸³ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 44. ISBN 978-80-7277-347-3.

¹⁸⁴ HEYDUK, M a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007, s. 22. ISBN 978-80-87090-08-4.

¹⁸⁵ LONGERICH, P. *Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše*. 1. vyd. Praha: Grada, 2013, s. 257. ISBN 978-80-247-3900-7.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 257.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 257.

prohlásil, že film musí „jako každé jiné umění souviset se svou dobou, aby mohl působit na současného diváka“¹⁸⁸ ...

V roce 1936 se Goebbelsovými deníky táhla kritika nedostatečného propagandistického zaměření německého filmu. „Především jej znepokojovala skutečnost, že Hitler před ním dával najevo nespokojenost s filmem, který je prý příliš málo nacionálně socialistický. Goebbels proto požadoval od producentů a režisérů, aby věnovali větší pozornost aktuálním látkám“. Přál si, jak napsal „nový politický film“ ..., ale filmový průmysl nedodával žádné použitelné návrhy.¹⁸⁹ Krátce nato začal Goebbels důrazně vyžadovat od filmového průmyslu, aby vyráběl více propagandistických filmů, jejímž tématem byl antisemitismus. „Jsem osobně přesvědčen, že Židé jsou mezinárodní infekcí a že budou vést s civilizovanými národy boj do té doby, než je ovládnou. Podkopou jejich kulturu a vše ostatní, co drží stát pohromadě, a budou ohryzávat i její ekonomiku, dokud bude v držení přesvědčených nacionalistů“, prohlašoval ministr Joseph Goebbels.¹⁹⁰

Snímek *Robert und Bertram* (1939) režiséra Hanse H. Zerletta a *Leinen aus Irland* (1939) režiséra Heinze Helbiga, byly první protižidovské filmy. V roce 1940 byly natočeny zakázku ministra propagandy Josepha Goebbelse nejvýznamnější a nejbrutálnější antisemitské filmy. *Rothschildové* režiséra Ericha Waschneka, drama *Žid Süß* (Jud Süß, 1940) podle románu Liona Feuchtwangera. Film *Žid Süß* natočil režisér Veit Harlan pod přísným dohledem ministra propagandy. Stranický úkol byl jasný, vyrobit chytrý propagandistický film, který by přesvědčil váhající německé publikum o tom, že židovská menšina představuje čisté zlo. Příběh se odehrává u dvora vévody z Württemburgu v době, kdy ambiciózní židovský obchodník Oppenheimer díky úplatkům obsazuje post finančního poradce. Postavení Židů ve společnosti je špatné, do některých měst nemají vůbec povolen vstup, a tak Joseph Süß Oppenheimer chce využít svého vlivu u vévody a nařízení nechat zrušit. S přibývajícimi

¹⁸⁸ LONGERICH, P. *Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše*. 1. vyd. Praha: Grada, 2013, s. 258-259. ISBN 978-80-247-3900-7.

¹⁸⁹ LONGERICH, P. *Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše*. 1. vyd. Praha: Grada, 2013, s. 258-259. ISBN 978-80-247-3900-7.

¹⁹⁰ KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 54. ISBN 978-80-7277-347-3.

úspěchy jsou jeho plány postupně stále smělejšími.¹⁹¹ Dalším filmem byl snímek *Věčný žid* (Der ewige Jude, 1940) režiséra Fritze Hipplera, tento film má silný propagandistický obsah. Produkce tohoto snímku je dnes zakázána a promítán může být pouze za splnění předem stanovených podmínek. Film *Věčný žid* je druhem štvavé propagandy proti příslušníkům židovského národa, který nebyl jiným filmem nikdy překonán. Historicky je považován jako část propagandistické přípravy na tzv. *řešení židovské otázky*. Všem příslušníkům Schutz-Staffel (SS) bylo nařízeno shlédnout tento film předtím, než byli posláni do akcí proti Židům. Režisér Harlan zde vytvořil prototyp opovržení, hodného Žida kriminálního, ukázal zde, že všichni Židé jsou stejně proradní a vypočítaví.

Všechny tři filmy měly zobrazovat Židy takové, jací opravdu jsou. Manipulace a zkreslování faktů neměly být ani v nejmenším patrné. Diváci měli věřit, že vše co vidí je pravda, nikoliv propaganda.

Přímo zosobněním německého propagandistického filmu se stala režisérka Leni Reifenstahlové (1902 – 2003) jenž byla nadšenou obdivovatelkou Adolfa Hitlera. Mezi její díla patří dokumentární film *Vítězství víry* (Der Sieg des Glaubens, 1933) v hlavní roli s Josephem Goebbelsem. Dalším jejím dokumentárním filmem byl *Triumf Vůle* (Triumph des Willens, 1934) v hlavní roli s Adolfem Hitlerem a Josephem Goebbelsem, v němž je Hitler líčen jako mesiáš. Po tomto díle už nebylo potřeba natočit další film o Hitlerovi. Byl zde ukázán tak, jak si přál, aby ho masy německého lidu viděly. Jedná se o oficiální dokument z šestého říšského sjezdu Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) v Norimberku 4. až 10. září 1934. po druhé světové válce to byl v mnoha zemích trezorový film.

Z hlediska tvorby propagandistických filmových děl byli pro Goebbelse zpočátku vzorem Rusové, filmem *Křižník Potěmkin* (1925) režiséra Sergeje Ejzenštejna. Toto vrcholné dílo má pět kapitol: začátek vzpoury, povstání, pohřeb Vakulinčuka, masakr na schodišti Oděvy a vítězná plavba. Goebbels byl tímto filmem velice nadšen a považoval jej za vrcholné dílo propagandy.¹⁹²

¹⁹¹ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Žid Süß*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/109547-zid-suss/>

¹⁹² VERNER, P. *Propaganda a manipulace*. 1. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, s. 43. ISBN 978-80-7452-015-0.

Goebbelsovou zásluhou patřil film v Třetí říši k nejpreferovanějším oborům ministerstva propagandy, které samo mělo privilegované postavení v rámci vlády.

PRAKTICKÁ ČÁST

Praktická část této diplomové práce se zabývá analýzou protektorátní komedie *Kristián* režiséra Martina Friče, jenž se těšila oblibě filmového publika. Martin Frič v tomto období patřil k nejvýraznějším a nejplodnějším režisérům, který tímto filmem dokázal vytvořit z hříčky pomocí vtipné vynalézavosti groteskní veselohru a vyvažující drama s humorem. Jedná se o dobře napsanou komedii, skvěle zahranou, výtečně vypracovanou a znamenitě režírovanou. Film o *Kristiánovi* byl duchaplnou komedií pro lidi, kteří myslí a cítí. Námětem se vymykal běžnému průměru a jeho umělecké, režijní, herecké i obrazové zpracování má úroveň evropského filmu.

Jako hypotézu této práce jsem si zvolila otázku, do jaké míry ovlivnil Oldřich Nový v roli Kristiána divácké publikum.

Snímek *Kristián* je jedním z nejlepších českých domácích komedií, jenž vznikl v historicky naprosto neveselé době. Pár týdnů před vyhlášením protektorátu rozhodl *Lucernafilm* o realizaci komedie *Kristián*. Film byl natočený v *ateliéru AB Barrandov* a měl premiéru 8. září 1939.¹⁹³ Režisér Martin Frič a herečka Adina Mandlová získali za *Kristiána* národní filmové ceny. Oldřichu Novému vynesl národní svatováclavskou cenu za filmový projev.

Kristián, 1939

87 minut, 35 mm, černobílý

Námět: Yvan Noé (divadelní hra)

Scénář: Martin Frič, Josef Gruss, Eduard Šimáček

Režie: Martin Frič

Hrají: Oldřich Nový (úředník Alois Novák/pan Kristian), Nataša Gollová (Mařenka Nováková), Adina Mandlová (Zuzana), Jára Kohout (Josef Novotný, úředník cestovní kanceláře), Jaroslav Marvan (ředitel cestovní kanceláře) a mnoho dalších.

¹⁹³ URBANOVÁ, Eva at al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 168. ISBN 80-7004-082-3.

Film *Kristián* z roku 1939 je černobílá, devadesáti minutová účinná konverzační společenská veselohra režiséra Martine Friče podle známé divadelní hry francouzského autora Yvana Noé *Kristian*.

V hlavní roli dominoval vynikající herec Oldřich Nový, který ztvárnil roli úředníka Aloise Nováka neboli Kristiána. Jeho hereckými partnerkami byli Nataša Gollová jako Mařenka Nováková a Adina Mandlová v roli Zuzany Rendlové.

Úředník cestovní kanceláře tajně šetří z malého měsíčního platu na jednu noc ve světě svých snů, které se mu pravidelně zhmotňují do podoby luxusního nočního podniku Orient baru, ve kterém více než sedmdesát let zpívá nezapomenutelný Kristián píseň Josefa Grusse a Slávy Nováčka „*Jen pro ten dnešní den stojí za to žít, jen klid svůj tichý mít, víc po ničem netoužit ...*“ všem krásným ženám.

Nejde nevzpomenout na jeden z nejslavnějších a dodnes s úspěchem uváděných Fričových filmů, jímž byl právě *Kristián*. Martin Frič v něm doslova s pavučinou lehkostí překryl banálnost příběhu a se stejnou lehkostí skloubil slovní konverzační humor s humorem situačním. A to vše s pomocí filmových vyjadřovacích prostředků.

Kdo by neznal půvabnou scénu, ve které Oldřich Nový dobývá v Orient baru srdce Adiny Mandlové. „*Ne, já odejdu sám. Budu vás očekávat v hale. Chtěl bych, abyste přišla za mnou, až se rozmyslíte. Až se v mé nepřítomnosti rozhodnete přijít. Neříkejte nic. Zůstaňte zde! Zavřete oči, odcházím. Na shledanou, má lásco!*“ Takto si Oldřicha Nového zapamatovaly mnohé ženy, tehdy v roce 1939 velmi časté návštěvnice kin.

Děj filmu se odehrává kolem zakřiknutého, skromného úředníka v cestovní kanceláři Aloise Nováka a vysněného elegána Kristiána, který si jednou za měsíc tajně vyhodí z kopýtko ze svého průměrného a nevzrušivého manželství. Žije svůj nudný všední život s půvabnou a věrnou ženou Mařenkou. Mařenka je ovšem spořivá puťka, která by nejraději se svým manželem hrála domino, seděla v papučích a držela ho za ruku. Proto její muž každý první den v měsíci navštěvuje exkluzivní Orient bar, ve kterém svádí krásné, elegantní ženy a hovoří jim o lásce a nádherných exotických zemích, které údajně poznal. Alois ovšem nechce o vzrušujících cestách jen vyprávět, proto si založí konto Kristián. Na něm si střeží drobné peníze, aby pak jednou za čas mohl přijít do Orient baru a oslňovat tam ženy z vyšší společnosti. Ve skutečnosti

má vše vyčtené z prospektů cestovní kanceláře. Ženy podléhají kouzlu jeho sametového hlasu, šarmu a vybranému chování. Tento dvojí život vede do té doby, než se v baru seznámí s chytrou a inteligentní Zuzanou, která jeho jednání prokoukne a vrátí tak Kristiána k rodinnému krbu po boku jeho věrné manželky Mařenky, jenž mu každý večer chystá vyhráté papuče a vrcholem její večerní zábavy je hraní domina.

V závěrečné scéně filmu se domácí putička Mařenka pod vedením moderní tetičky promění v krásnou ženu. Spálí domino i papuče a stane se šarmantní plavovlasou dámou, které v té chvíli leželi u nohou všichni hosté nočního baru.

Nejslavnější scénou tohoto filmu je záběr jak svůdník Kristián zpívá Zuzaně svým podmanivým hlasem „*Nesmíš se ptát, co bylo včera*“ a vtančí s ní až do salonku. Tady se odehraje jeden z nejsvůdnějších dialogů, jaké pamětnický film zná.

Kristián je filmovou komedií velmi dobré úrovně s vtipně vypracovaným scenáriem, vynalézavou režii, elegantními hereckými výkony, krásnou fotografií a zábavně rozvinutým filmovým námětem. Tato komedie má dokonale zvládnutý žánr v působivém tvaru, jenž přináší chytrou, elegantní a lehce nostalgickou zábavu zvládnutou s obrovskou samozřejmostí a lehkostí. Režisér Frič ukázal svou vyspělost v dobré soustavě představitelů a hlavně v onom umění vytvořit z hříčky pomocí vtipné vynalézavosti groteskní veselohru a vyvažující drama s humorem. Projevil zde všechny přednosti své promyšlené a inteligentní režijní práce, navíc tu znovu dokázal, jak dovede pracovat s herci.

Oldřich Nový v masce úředníčka, jenž hledá únik z všednosti života iluzí, kterou si vymyslíl v tom, že představuje čas od času muže velké společnosti. Hraje proto dvojníka a v tomto ohledu dochází k nejgrotesknějším zápletkám, do nichž se zamotává složité dějové pásmo, proložené psychologicky k morálnímu závěru, v němž nevinný světák se vrací po blouznivých rozbězích k své hodné ženě a při ní najde tu nejkrásnější iluzi. Nový zde dosti rozlišuje rozdíl obou masek a jeho zasmušilá mimika značně přispívá k jeho pesimistickému založení a k závěrečnému rozevlátí úsměvného štěstí. Má vhodnou partnerku v Adině Mandlové, která si zahrála Zuzanu, jenž se projevila sympatickým přednesem, elegantní ztlumeností projevu a elegancí zjevu a podala tu jeden ze svých nejlepších filmových výkonů. Nataša Golová jako manželka Mařenka tu poprvé výrazně přesvědčila o svém komediálním nadání.

Frič v *Kristiánovi* vybrousil každou scénu do největší čistoty, důmyslně si pohrál s kamerou, navazoval výstupy tak aby nikde nebyl přerušen plynulý rytmus díla. *Kristián* má dodnes jeden z nejlépe napsaných scénářů v českém filmu a měl jednu výhodu, nepředstíral nic víc, než v něm je, ale to co v něm je, rozehrál mistrovsky s lehkostí a suverenitou. Tak skvělé dialogy, rytmus a timing se už nikdy nepodařilo zopakovat. Proto je tento snímek neobyčejně hodnotnou filmovou komedií, která se na televizních obrazovkách objevuje dodnes.

Oldřich Nový je ve filmu *Kristián* výrazově bohatý ve slovu i mimice, přesvědčivý elegán i chudák, osobitý ve svém projevu a nesmírně sympatický. Ve své roli působil vkusem, šarmem a tituly, jaké předtím filmové plátno nikdy neuvedlo. Nataša Gollová ve filmu ztvárnila Mařenku jako obyčejnou domácí putičku, ale zároveň i noblesní ženu. Její role byla až dojemná, když s přesností věděla, že manžel Alois se vrací domů vždy ve čtvrt na jednu a pět minut nebo, že teplota v pokoji je šestnáct stupňů jako vždycky. Adina Mandlová v roli Zuzany oslňovala elegancí svého odívání a sehrála zde okouzující roli.

Několik desetiletí jsme na svých televizních obrazovkách vídali zkrácenou verzi filmu. Tehdejšímu režimu byl totiž nepohodlný Jára Kohout, a proto byly téměř všechny scény s ním pečlivě vystříhány. Film byl doplněn novými titulky a zkrácen o více než deset minut. Po roce 1989 se ještě na obrazovkách zkrácený *Kristián* několikrát objevil. Na popud Národního filmového archivu se ale Jára Kohout do *Kristiána* po letech vrátil. Dnes už televize vysílají původní, necenzurovanou verzi.¹⁹⁴

Jako odpověď na stanovenou hypotézu v praktické části lze říci, že Oldřich Nový se stal ikonou mnoha dam a mladých dívek, které do hlediště sebou přivedli své muže i milence, aby se podívali a poučili, jak se mají k ženě chovat. Proto nelze pochybovat o tom, že právě Nový byl hercem milovnického typu, mužem oplývající intelektem, šarmem a galantností. Jeho zevnějšek a projev plný elegance a noblesy spolu se zvláštním zabarvením melodického hlasu ho předurčovaly k rolím mužů z vyšší společnosti nebo těch, kteří se jim chtěli podobat. Nejenže se Oldřich Nový po premiéře tohoto filmu stal ikonou mnoha dam a mladých dívek, ale i jeho herecké partnerky jakou byla Nataša Gollová a Adina Mandlová. Tyto krásné a půvabné herečky

¹⁹⁴ CIBULKA, Aleš. *Nataša Gollová. Život tropí hlouposti*. 3. dopl. vyd. Praha: Slávka Kopecká, 2011, s. 70. ISBN 978-80-86631-98-1.

byly pro většinu žen inspirací. Nejen že se je snažili napodobovat v oblékání a účesech, ale také v kosmetice.

Cílem této práce bylo tedy poukázat na to, jak dokonale Oldřich Nový ztvárnil svou filmovou roli Kristiána. Měl tu možnost rozehrát se ze široka s vervou a oddaností k roli a jeho účast na tomto filmu je dosud považována za jeho nejlepší filmový výkon. Klady *Kristiána* nehledejme pouze ve výkonech pečlivě vybraných herců a v práci režiséra, ale také ve svěží a vtipné literární předloze, kterou je již zmíněná pařížská boulevardní jevištní komedie zručného dramatika Yvana Noé.

Závěrem lze říci, že v každém z nás je kus touhy po změně, po úniku z všedního života. Každý přeci toužíme být jiným člověkem tak jako Kristián, třeba jen na okamžik, třeba jen jednou za měsíc.

V celé naší kinematografii najdeme jen málo filmů, jejichž filmová řeč by byla tak vyrovnaná, plynulá a rytmická jako právě Fričův *Kristián*, který má dokonalou vazbu scén, obrazů, výběr detailů, záběrů. Celý film je tak logický a uvážený, že vyvolává lehkost, klid a svrchovanost Fričovi režie. Proto můžeme být právem hrdí na umělecký vkus, eleganci a dobrou morální tendenci tohoto filmu.

Režie zbavila film obvyklé těžkopádnosti, vyjádřila diskrétní prostředky, i epizody a to, co nám předložila, potěšilo všechny, kdo očekával od našeho filmu žádoucí pokrok vkusu. *Kristián* není pouhá retro veselohra, na komedii obsahuje i spoustu pravdivých zamyšlení, která nestačila zestárnout. Je také životní rolí Oldřicha Nového a symbolem dobré a kvalitně odvedené české filmové podívané.

ZÁVĚR

V dnešní době doslova přehlčené zvukovými a obrazovými záznamy všeho druhu, kdy každý je schopen stát se filmařem jen díky svému mobilnímu telefonu, je těžké si představit nadšení a úžas, který způsobilo první veřejné promítání pohyblivých obrázků bratrů Lumièreových, jejichž vynález je dnes považován za skutečný průlom moderní filmové techniky. Významných pokroků dosáhl i jejich následovník Georges Méliès, který objevil desítky triků. Jako první si uvědomil jak velký má film potenciál ve vytváření iluzí, přenosu emocí a byl první, kdo dal filmovému dílu příběh. Další významné pokroky přinesly i tvůrci Brightonské školy, kteří jako první začali používat detail a položily základy montáže. Všechny tyto objevy jsou dodnes ve filmu zachovány.

Zjistili jsme, že český film se může pyšnit nejen tím, že učinil první pokusy o hrané snímky poměrně brzy po bratrech Lumièreových, ale také tím že má osobnost jakou byl právě Jan Kříženecký, který divákům nabídl zcela něco nového, pocit, že jsou součástí děje, neobyčejně vzrušující možnost vidět a být viděn na filmovém plátně. Lze říci, že Kříženecký z hlediska světového vývoje zařadil svým nadšením filmovým amatérismem českou kinematografii mezi desítku zemí, v kterých vznikaly první hrané snímky.

V jednotlivých etapách historie československé kinematografie jsme si představili několik významných tvůrců, kteří dokázali, že umějí dělat filmy. Vznikaly mistrovská díla, především skvělé komedie, ale také dramata. Také tu byli báječní herci, mezi kterými se našli skutečné hvězdy filmového nebe.

Základy českého filmu však stojí na pevných hvězdách pozemských, na lidech, kteří vymysleli, postavili, oživilí a provozovali barrandovské ateliéry. Jednalo se o nejmodernější ateliéry, které svým zařízením a rozvržením vnitřního prostoru odpovídaly nejvyšším nárokům filmařů. Během nadvlády Němců došlo v barrandovských ateliérech k rozsáhlým přestavbám a modernizacím, jimž paradoxně vděčí český poválečný film za velkou část ateliérového zázemí.

Představili jsme si český hraný film v období okupace, kdy v kinech došlo k výraznému nárůstu divácké návštěvnosti. Divák zde nacházel možnost úniku před realitou

protektorátu, až na uvádění filmů v německo-české dvojjazyčné verzi tu nebyl většinou vystaven přímému tlaku nacistické propagandy.

Dnes si již neumíme představit život bez filmového díla. Stalo se nám kulturní potřebou, stejně jako noviny či kniha. Už více než sto let se snažíme pochopit, proč nás toto médium tak přitahuje. Filmy zprostředkovávají informace či myšlenky a ukazují nám místa a způsoby života, které bychom asi jinak neznali. Nabízejí nám způsob vidění a cítění, které nás velmi uspokojují. Lidé přicházejí do kina za zábavou, ale i za poznáním. Filmové představení našich časů není již atrakcí tak jako tomu bylo v období vynálezu kinematografu, ale především se stalo společenským a kulturním fenoménem. Film od okamžiku svého zrodu fascinuje a pro řadu lidí dnes i v minulosti se stal životní vášní, ale také předmětem obdivu i napodobování, působil na normy i formy chování, svým způsobem diktoval módu.

Na základě uvedené literatury lze říci, že kinematografie jako filmové umění je relativně mladým oborem, ale také nejsložitějším a zároveň nejmasovějším uměním, které se obrací k milionům diváků a hovoří k nim nejsrozumitelnější řečí, obrazem a dějem. Proto se dnes návštěva kin stala běžnou součástí společenského života.

Jako odpověď na hypotézu a závěrem diplomové práce lze tedy konstatovat, že český hraný film v době protektorátu se nepodařilo účinně zapojit do goebbelsovské propagandy, která měla český lid zlomit v jeho názoru a zapojit ho do válečného úsilí říše. U nás se filmový tvůrce převážně vyhýbali natáčením filmů zachycujících přímo či nepřímo události doby, ale naopak vznikaly pozoruhodné komedie, které divákovi umožňovali zapomenout na to, co se zrovna odehrávalo. Lidé se chtěli bavit a chtěli zapomenout na tíseň doby, která je obklopovala. Film v tomto těžkém období měl výsadní postavení jak pro kulturní využití národa, tak z pohledu okupantů. Ať už se jednalo o film se sentimentálním příběhem nebo o veselohru typu *Eva tropí hlouposti*, biografy byly plné diváků. Lze konstatovat, že filmový svět byl světem odtrženým od reality. I když na našem území vzniklo několik málo filmů, ve kterých se objevily náznaky antisemitismu, nebyly tak účinné jako propagandistické filmy Třetí říše natočené na zakázku Josepha Goebbelse.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BARTOŠEK, L. *Náš film: kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985.

BEDNAŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0619-4.

BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada, 2011, Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

BERGAN, R. *Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]*. V Praze: Sloart, 2008, Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-136-2.

BERNARD, J. a P. FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1988.

BORDWELL, D. a K. THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil: němý film 1896-1930: vzrušující výlet do počátků české kinematografie*. Praha: XYZ, 2012. ISBN 978-80-7388-651-6.

CIBULKA, A. *Černobílé idoly i jiní*. 1. vyd. Praha: Česká televize, 2011. sv. Edice České televize. ISBN 978-80-7404-067-2.

CIBULKA, A. *Černobílé idoly i jiní 2*. 1. vyd. Praha: Česká televize, 2012. ISBN 978-80-7404-091-7.

CIBULKA, A. *Nataša Gollová: Život tropí hlouposti*. 3. dopl. vyd. Praha: Sláfk, 2011, s. 34-35. ISBN 978-80-86631-98-1.

ČASTULÍK, R. *Filmové žánry*. Valašské Klobouky: Radim Častulík, 2003. ISBN 80-239-1594-0.

ČVANČARA, M. a J. ČVANČARA. *Zaniklý svět stříbrných pláten: po stopách pražských biografií*. 1 vyd. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1969-1.

DANIEL, F., M. V. KRATOCHVÍL a F. DVOŘÁK. *ABC scenáristiky: základy filmové dramaturgie: žánry ve filmu: určeno pro posl. Denního i dálkového studia Filmové AMU*. 1. vyd. Praha: SPN, 1964.

DUBSKÁ, M. *Edvard Beneš a mnichovská krize*. Praha, 2012, s. 30. Bakalářská práce. Univerzita Jana Amose Komenského Praha. Katedra mediálních studií. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Lukáš Novotný, Dr.

FTOREK, J. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-3376-0.

GRONEMEYER, A. *Film: Malá encyklopedie filmu od jeho prvopočátků po současnost*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0209-2.

HERFURT, I. *Zlatý fond světové kinematografie: 100 filmů vybraných anketou UNESCO*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1986.

HEYDUK, M. a M. FIALA. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. 1. vyd. Mnichovice: BVD, 2007. ISBN 978-80-87090-08-4.

HROMKOVÁ, D. a kol. *Jak vypracovat bakalářskou a diplomovou práci*. 4., přeprac. a rozš. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2012. ISBN 978-80-7452-024-2.

JIRAS, P. *Barrandov I, Vzestup k výšinám*. 2. rozš. vyd., V Ottově nakladatelství 1. Praha: Ottovo nakladatelství, 2012. ISBN 978-80-7451-173-8.

JIRAS, P. *Barrandov. II, Zlatý věk*. [Praha]: Gallery, 2005. ISBN 80-86010-96-1.

JIRAS, P. *Barrandov. III, Oáza uprostřed běsů*. 1. vyd. Praha: Beta, 2006. ISBN 80-7306-267-4.

JIRÁK, J. a B. KÖPPLOVÁ. *Masová média*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3.

KAŠPAR, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-347.

LONGERICH, P. *Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše*. 1. vyd. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-3900-7.

- MCQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4. rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.
- MOTL, S. *Mraky nad Barrandovem*. 1. vyd. V Praze: Rybka, 2006. SBN 80-86182-51-7.
- MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6.
- NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd., (1. v nakl. AMU). Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta v Nakladatelství AMU, 2002. ISBN 80-7331-909-8.
- PLAŽEWSKI, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967.
- PLAŽEWSKI, J. a K. TABERY. *Dějiny filmu: 1895-2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.
- PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
- PURŠ, J. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie: (1945 - 1980)*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1985.
- ROHÁL, R. *Osudy nehasnoucích hvězd*. V Řitce: Daranus, 2008. ISBN 978-80-86983-44-8.
- SADOUL, G. *Dějiny filmu: Od Lumière až do doby současné*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958.
- SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. Praha: Charon media, 2013. ISBN 978-80-904975-1-1.
- URBANOVÁ, E. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995. ISBN 80-7004-082-3.
- VERNER, P. *Propaganda a manipulace*. 1. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. ISBN 978-80-7452-015-0.

Seznam použitých internetových zdrojů

Citace [online]. © 2004-2014 [cit. 2014-02-26]. Dostupné z: <http://generator.citace.com/dokument/TiLtqfpCkbMrnEoL>

ČESKÁ TELEVIZE. *Bratři Lumièrové - první archiváři pohybu*. [online]. © 2010 [cit. 2014-01-28]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/111056-bratri-lumierove-prvni-archivari-pohybu/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Poprvé se v českém kině promítal zvukový film*. [online]. © 2009 [cit. 2014-01-30]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/52788-poprve-se-v-ceskem-kine-promital-zvukovy-film/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Eva tropí hlouposti*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/19180-eva-tropi-hlouposti/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Filmaři před kamerou*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/873537-hledani-ztraceneho-casu/29532424288-filmari-pred-kamerou/>

ČESKÉ NOVINY. *C. a k. polní maršálek*. [online]. © [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/index_img.php?id=68204

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Barbora Hlavsová*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/3085-barbora-hlavsova/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Buster Keaton*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/823-buster-keaton/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Charles Chaplin*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/375-charles-chaplin/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Jan Stanislav Kolár*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/22506-jan-stanislav-kolar/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Karel Lamač*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3222-karel-lamac/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Pro kamaráda*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/1577-pro-kamarada/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Velká přehrada*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/43132-velka-prehrada/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Vladimír Slavinský*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3286-vladimir-slavinsky/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Žid Süss*. [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/109547-zid-suss/>

Dějiny české kinematografie: Počátky systematické filmové výroby na českém území. Němý film [online]. © 2011 [cit. 2014-01-30]. Dostupné z: http://nemy-film.sweb.cz/Dejiny_ceske_kinematografie/Filmova_vyroba.html

Erotikon. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://www.kinopodbaranami.pl/film.php?film_id=6315

FIALA, K. *Scorsese točí 3D film o mágovi z počátků kinematografie*. In: Aktualne.cz [online]. © 2010 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663491>

Filmové ateliéry Barrandov. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.slavnestavby.cz/stavby/stavby-prahy-5/filmove-ateliery-barrandov>

HARTMANN, D. 16. 3. 1939: *Vyhlášen Protektorát Čechy a Morava*. Český rozhlas [online]. © 2000 - 2014 [cit. 2014-02-10]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/devitky/1939/_zprava/553715

Hitlerův výnos o zřízení protektorátu Čechy a Morava. Fronta.cz [online]. © 1999-2014 [cit. 2014-02-17]. Dostupné z: <http://www.fronta.cz/dokument/hitleruv-vynos-o-zrizeni-protektoratu-cechy-a-morava>

HONSOVÁ, K. *Moderní dějiny: Vzdělávací portál pro učitele, studenty a žáky Propaganda - představení fenoménu*. [online]. © 2013 [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/propaganda-predstaveni-fenomenu/>

Hotel Modrá hvězda. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://vsekolemfilmu-galerie.galerie.cz/5370783-hotel-modra-hvezda#>

Oldřich Nový. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/galerie/bijak-filmove-hvezdy/245944/?foto=0>

Pankrácká věznice: příklad toho, jak se střetávají minulost, přítomnost i budoucnost. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/pankracka-veznice-priklad-toho-jak-se-stretavaji-minulost-pritomnost-i-budoucnost-geu>

[/zpr_archiv.aspx?c=A100915_121623_kavarna_chu](http://zpr_archiv.aspx?c=A100915_121623_kavarna_chu)

První hanbatá scéna českého filmu: Pobouřila Hitlera i Vatikán a její hvězda skončila v Hollywoodu. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.super.cz/189721-prvni-hanbata-scena-ceskeho-filmu-pobourila-hitlera-i-vatikan-a-jeji-hvezda-skoncila-v-hollywoodu.html>

Předpis č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu (dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945). In: *Zákony pro lidi*. Dostupné z: <http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-50>

Presvědčivý elegán Oldřich Nový: Strojil se kvůli ženě!. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/galerie/bijak-filmove-hvezdy/245946/?foto=0>

PTÁČKOVÁ, P. *Georges Méliès: Objevitel mnoha kouzel filmu.* [online]. © 2010 [cit. 2014-01-28]. Dostupné z: <http://www.topzine.cz/georges-melies-objevitel-mnoha-kouzel-filmu>

PTÁČKOVÁ, P. *Kinematograf bratří Lumièreů.* [online]. © 2010 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.topzine.cz/kinematograf-bratri-lumieru>

Slavné filmové trháky s Adinou: Noční motýl Kristián v Hotelu Modrá hvězda. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/clanek/bijak-filmove-hvezdy/171215/slavne-filmove-trhaky-s-adinou-nocni-motyl-kristian-v-hotelu-modra-hvezda.html>

SPÁČILOVÁ, M. *Po invazi si režisér Martin Frič nalil koňak a zemřel.* [online]. © 2008 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/po-invazi-si-reziser-martin-fric-nalil-konak-a-zemrel-pcr-/filmvideo.aspx?c=A080825_174330_filmvideo_jaz

TAUSSIG, P. *Dostaveníčko ve mlýnici.* [online]. © 2010 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://instinkt.tyden.cz/rubriky/ostatni/serial/dostavenicko-ve-mlynici_25105.html

Tragické konce prvorepublikových hvězd: Mandlová, Burian, Gollová a další. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/clanek/bijak-filmove->

hvezdy/175180/tragicke-konce-prvorepublikovych-hvezd-mandlova-burian-gollova-a-dalsi.html

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AKADEMIE VĚD ČR. *Internetová jazyková příručka*. [online]. © 2008-2014 [cit. 2014-02-26]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

Seznam ostatních zdrojů

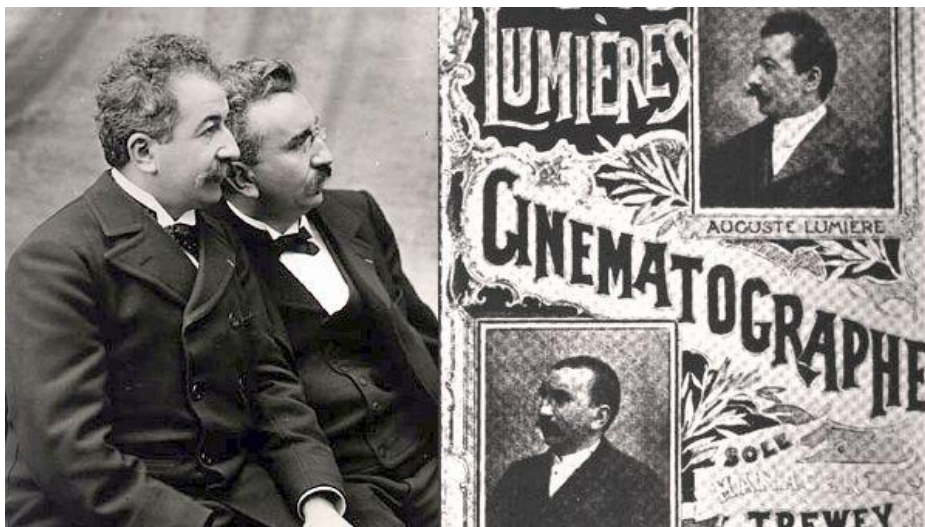
MNICHOV. *Mnichov 1938 a česká společnost: Sborník z mezinárodního sympozia k 70. výročí mnichovské dohody*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008, s. 81-83. ISBN 978-80-87211-06-9.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Seznam obrázků

Obrázek 1: Kinematograf bratří Lumièreů	92
Obrázek 2: Georges Méliès.....	92
Obrázek 3: Jan Kříženecký	93
Obrázek 4: Anny Ondráková a Karel Lamač.....	94
Obrázek 5: Film Erotikon Gustava Machatého	94
Obrázek 6: Film C. a k. polní maršálek	95
Obrázek 7: Film Extase	95
Obrázek 8: Filmové ateliéry Barrandov	96
Obrázek 9: Režisér Martin Frič.....	96
Obrázek 10: Oldřich Nový s Adinou Mandlovou ve filmu Kristián.....	97
Obrázek 11: Film Eva tropí hlouposti	97
Obrázek 12: Herečka Nataša Gollová	98
Obrázek 13: Film Hotel Modrá hvězda	98
Obrázek 14: Film Kristián	99
Obrázek 15: Herec Oldřich Nový	100
Obrázek 16: Herečka Lída Baarová	100

Obrázek 1: Kinematograf bratří Lumièreů



Zdroj: PTÁČKOVÁ, P. *Kinematograf bratří Lumièreů*. [online]. © 2010 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.topzine.cz/kinematograf-bratri-lumieru>

Obrázek 2: Georges Méliès



Zdroj: FIALA, K. *Scorsese točí 3D film o mágovi z počátků kinematografie*. In: Aktualne.cz [online]. © 2010 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663491>

Obrázek 3: Jan Kříženecký



Zdroj: TAUSSIG, P. *Dostaveníčko ve mlýnici*. [online]. © 2010 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://instinkt.tyden.cz/rubriky/ostatni/serial/dostavenicko-ve-mlynici_25105.html

Obrázek 4: Anny Ondráková a Karel Lamač



Zdroj: ČESKÁ TELEVIZE. *Filmaři před kamerou*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/873537-hledani-ztraceneho-casu/29532424288-filmari-pred-kamerou/>¹⁹⁵

Obrázek 5: Film Erotikon Gustava Machatého



Zdroj: *Erotikon*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://www.kinopodbaranami.pl/film.php?film_id=6315

¹⁹⁵ Herečka Anny Ondráková a režisér Karel Lamač byli v dobách němého filmu populární milovnickou dvojicí.

Obrázek 6: Film C. a k. polní maršálek



Zdroj: ČESKÉ NOVINY. *C. a k. polní maršálek*. [online]. © [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/index_img.php?id=68204¹⁹⁶

Obrázek 7: Film Extase



Zdroj: *První hanbatá scéna českého filmu: Pobouřila Hitlera i Vatikán a její hvězda skončila v Hollywoodu*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.super.cz/189721-prvni-hanbata-scena-ceskeho-filmu-pobourila-hitlera-i-vatikan-a-jeji-hvezda-skoncila-v-hollywoodu.html>¹⁹⁷

¹⁹⁶ Vlasta Burian a Čeněk Šlégl ve scéně z filmu *C. a k. polní maršálek* z roku 1930.

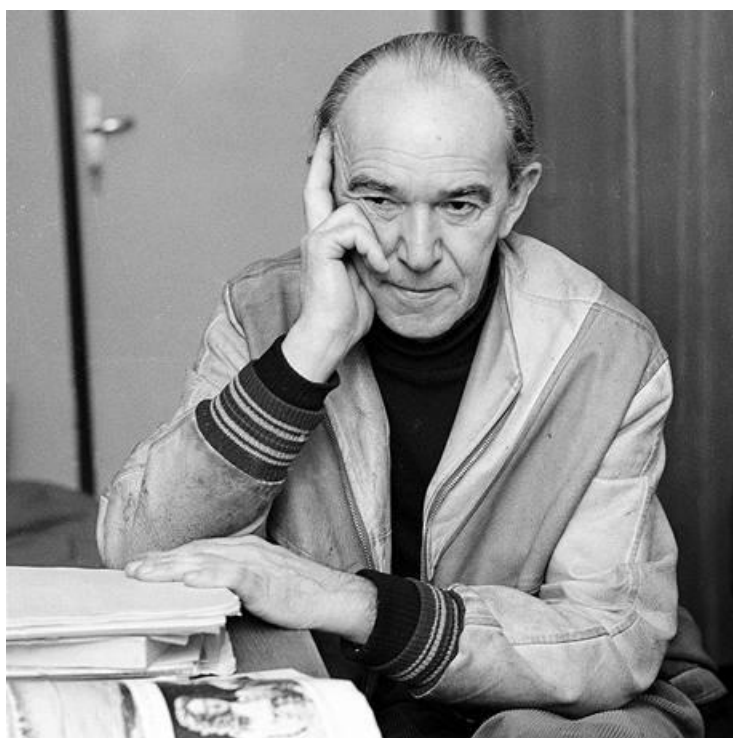
¹⁹⁷ Slavná koupací scéna dostala tuto dámu rakouského původu až do Hollywoodu.

Obrázek 8: Filmové ateliéry Barrandov



Zdroj: *Filmové ateliéry Barrandov*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.slavnstavby.cz/stavby/stavby-prahy-5/filmove-ateliery-barrandov>

Obrázek 9: Režisér Martin Frič



Zdroj: SPÁČILOVÁ, M. *Po invazi si režisér Martin Frič nalil koňak a zemřel*. [online]. © 2008 [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/po-invazi-si-reziser-martin-fric-nalil-konak-a-zemrel-pcr-/filmvideo.aspx?c=A080825_174330_filmvideo_jaz

Obrázek 10: Oldřich Nový s Adinou Mandlovou ve filmu Kristián



Zdroj: *Oldřich Nový*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/galerie/bijak-filmove-hvezdy/245944/?foto=0>

Obrázek 11: Film *Eva tropí hlouposti*



Zdroj: ČESKÁ TELEVIZE. *Eva tropí hlouposti*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/19180-eva-tropi-hlouposti/>¹⁹⁸

¹⁹⁸ Díky filmu *Eva tropí hlouposti* se Nataša Golová stala filmovou ikonou a idolem dívek.

Obrázek 12: Herečka Nataša Gollová



Zdroj: *Tragické konce prvorepublikových hvězd: Mandlová, Burian, Gollová a další.* [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/clanek/bijak-filmove-hvezdy/175180/tragicke-konce-prvorepublikovych-hvezd-mandlova-burian-gollova-a-dalsi.html>

Obrázek 13: Film Hotel Modrá hvězda



Zdroj: *Hotel Modrá hvězda.* [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://vsekolemfilmu-galerie.galerie.cz/5370783-hotel-modra-hvezda#¹⁹⁹>

¹⁹⁹ Adina Mandlová v komedii *Hotel Modrá hvězda*.

Obrázek 14: Film Kristián



Zdroj: *Oldřich Nový*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijk.blesk.cz/galerie/bijk-filmove-hvezdy/245944/?foto=11>²⁰⁰

²⁰⁰ Oldřich Nový s Adinou Mandlovou

Obrázek 15: Herec Oldřich Nový



Zdroj: *Přesvědčivý elegán Oldřich Nový: Strojil se kvůli ženě!*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://bijak.blesk.cz/galerie/bijak-filmove-hvezdy/245946/?foto=0>²⁰¹

Obrázek 16: Herečka Lída Baarová



Zdroj: *Pankrácká věznice: příklad toho, jak se střetávají minulost, přítomnost i budoucnost*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/pankracka-veznice-priklad-toho-jak-se-stretavaji-minulost-pritomnost-i-budoucnost-geu/zpr_archiv.aspx?c=A100915_121623_kavarna_chu

²⁰¹ S buřinkou a v obleku. Oldřich Nový byl pravý gentleman.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Text mnichovské dohody	I
Příloha B – Hitlerův výnos o zřízení protektorátu Čechy a Morava (č. 75/1939 Sb.)	III
Příloha C – Nová úřední filmová opatření (Kinorevue, 30. srpen 1939)	VII
Příloha D – Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu (č. 50/1945 Sb.)	VIII

PŘÍLOHY

Příloha A – Text mnichovské dohody

Německo, Spojené království, Francie a Itálie se dohodly se zřetelem k ujednání, jehož bylo ve věci odstoupení sudetoněmeckých území v podstatě již dosaženo, o těchto člancích a podmínkách tohoto odstoupení a o opatřeních, jež je podle toho učiniti – a prohlašují se tímto ujednáním každý jednotlivě odpovědný za kroky, kterých je zapotřebí, aby jeho provedení bylo zajištěno:

- (1) Vyklizování započne dne 1. října t. r.
- (2) Spojené království, Francie a Itálie se shodují v tom, že vyklizení území bude provedeno do 10. října 1938, a to bez zničení jakýchkoliv nynějších zařízení, a že československá vláda bude činěna odpovědnou za to, že vyklizení bez poškození uvedených zařízení bude provedeno.
- (3) Podmínky vyklizení stanoví v podrobnostech mezinárodní výbor, složený ze zástupců Německa, Spojeného království, Francie, Itálie a Československa.
- (4) Obsazení převážně německého území německými vojsky po etapách počne 1. října 1938. Čtyři, na přiložené mapě vyznačené územními úseky, obsadí se německými vojsky v tomto pořadí.

Římskou I. označený územní úsek 1. a 2. října t. r.

Římskou II. označený územní úsek 2. a 3. října t. r.

Římskou III označený územní úsek 3., 4. a 5. října t. r.

Římskou IV. Označený územní úsek 6. a 7. října t. r.

Ostatní území převážně německého charakteru bude bez průtahu výše uvedeným mezinárodním výborem vytyčeno a do 10. října německými vojsky obsazeno.

- (5) V par. 3 uvedený mezinárodní výbor určí území, v němž se má provést lidové hlasování. Tato území budou, až do skončení lidového hlasování, obsazena mezinárodními formacemi. Tým výbor určí podmínky, jimiž se bude řídit lidové hlasování, při čemž jest užití za základ podmínky hlasování v Saarsku. Výbor stanoví také den, kdy se lidové hlasování bude konati. Tento den nesmí však býti pozdější než konec listopadu.

- (6) Konečné vytýčení hranic provede mezinárodní výbor. Tento výbor jest oprávněn doporučiti čtyřem mocnostem: Německu, Spojenému království, Francii a Itálii v některých výjimečných případech menší odchylky od přísně etnografického stanovení pásem, jež lze postoupiti bez lidového hlasování.
- (7) Zavede se opční právo pro přestup do odstoupených oblastí a pro vystoupení z nich. Opce musí býti provedena v období 6 měsíců ode dne uzavření této dohody. Německo-československý výbor určí jednotlivci opce, uváží způsob, jak ulehčiti výměnu obyvatelstva, a vyjasní zásadní otázky, které z této výměny vzejdou.
- (8) Československá armáda propustí do čtyř měsíců ode dne uzavření této dohody všechny sudetské Němce, kteří si toho propuštění přejí, ze svých vojenských a policejních svazků. V téže lhůtě propustí československá vláda sudetoněmecké vězně, kteří si odpýkávají tresty na svobodě pro politické přečiny.

Mnichov, dne 29. září 1938

Podepsání:

Adolf Hitler

Neville Chamberlain

Benito Mussolini

Édouard Daladier

Zdroj: *Mnichov 1938 a česká společnost: Sborník z mezinárodního sympozia k 70. výročí mnichovské dohody*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008, s. 81-83. ISBN 978-80-87211-06-9.

Příloha B – Hitlerův výnos o zřízení protektorátu Čechy a Morava (č. 75/1939 Sb.)

Po tisíc let náležely k životnímu prostoru německého národa česko-moravské země. Násilí a nerozum vytrhly je svévolně z jejich starého historického okolí a posléze jejich zapojením do umělého útvaru Česko-Slovenska vytvořily ohnisko stálého neklidu. Od roku k roku zvětšovalo se nebezpečí, že z tohoto prostoru – jako již jednou v minulosti – vyjde nové nesmírné ohrožení evropského míru. Neboť československému státu a jeho držitelům moci se nepodařilo organisovati rozumně soužití národních skupin, v něm svémocně spojených, a tím probuditi a zachovati zájem všech zúčastněných na udržení jejich společného státu. Tím však dokázal svou vnitřní neschopnost k životu a propadl proto nyní také skutečnému rozkladu.

Německá říše však nemůže v těchto pro její vlastní klid a bezpečnost stejně jako pro obecné blaho a obecný mír tak rozhodně důležitých oblastech trpěti žádné trvalé poruchy. Dříve nebo později musela by nésti nejtěžší důsledky jako mocnost dějinami a zeměpisnou polohou nejsilnější interesovaná a spolu postižená. Odpovídá tudíž příkazu sebezáchovy, jestliže Německá říše jest rozhodnuta zasáhnouti rozhodně k zajištění základů rozumného středoevropského řádu a vydati nařízení, která z toho vyplývají. Neboť dokázala už ve své tisícileté dějinné minulosti, že díky jak velikosti, tak i vlastnostem německého národa jediná jest povolána řešiti tyto úkoly.

Naplněn vážným přáním sloužiti opravdovým zájmům národů sídlících v tomto životním prostoru, zajistit národní svébytnost německého a českého národa, prospěti míru a sociálnímu blahu všech, nařizují tudíž jménem Německé říše jako základnu pro budoucí soužití obyvatelů těchto oblastí toto:

Článek 1.

- (1)** Části bývalé Česko-Slovenské republiky, obsazené v březnu 1939 německými oddíly, náleží od nynějška k území Velkoněmecké říše a vstupují jako „Protektorát Čechy a Morava“ pod její ochranu.
- (2)** Pokud obrana Říše toho vyžaduje, učiní Vůdce a říšský kancléř pro jednotlivé části těchto území úpravu od toho odchylnou.

Článek 2.

- (1) Obyvatelé protektorátu, kteří jsou příslušníky německého národa, stávají se německými státními příslušníky a podle předpisů zákona o říšských občanech z 15. září 1935 (Říš. Zák. I., str. 1146) říšskými občany. Pro ně platí tudíž také ustanovení na ochranu německé krve a německé cti. Podléhají německé soudní pravomoci.
- (2) Ostatní obyvatelé Čech a Moravy stávají se státními příslušníky Protektorátu Čechy a Morava.

Článek 3.

- (1) Protektorát Čechy a Morava jest autonomní a spravuje se sám.
- (2) Vykonává svoje výsostná práva, náležející mu v rámci protektorátu, ve shodě s politickými, vojenskými a hospodářskými potřebami Říše.
- (3) Tato výsostná práva jsou vykonávána vlastními orgány a vlastními úřady s vlastními úředníky.

Článek 4.

Hlava autonomní správy Protektorátu Čechy a Morava požívá ochrany a čestných práv hlavy státu. Hlava protektorátu potřebuje pro výkon svého úřadu důvěry Vůdce a říšského kancléře.

Článek 5.

- (1) Jako zástupce říšských zájmů jmenuje Vůdce a říšský kancléř „*Říšského protektora v Čechách a na Moravě*“. Jeho úřední sídlo jest Praha.
- (2) Říšský protektor jako zástupce Vůdce a říšského kancléře a jako zmocněnec říšské vlády má úkol pečovati, aby bylo dbáno politických směrnic Vůdce a říšského kancléře.
- (3) Členové vlády protektorátu jsou potvrzováni říšským protektorem. Potvrzení může býti odvoláno.

- (4) Říšský protektor jest oprávněn dáti se informovati o všech opatřeních vlády protektorátu a udíleti ji rady. Může podati námitky proti opatřením, která by byla s to poškoditi Říši a je-li nebezpečí v prodlení, vydati nařízení nutné ve společném zájmu.
- (5) Od vyhlášení zákonů, nařízení a jiných právních předpisů, jakož i od výkonu správních opatření a právoplatných soudních rozsudků jest upustiti, podá-li říšský protektor námitky.

Článek 6.

- (1) Zahraniční věci protektorátu, obzvláště ochranu jeho státních příslušníků v cizině, zastává Říše. Říše povede zahraniční věci tak, jak to odpovídá společným zájmům.
- (2) Protektorát obdrží zástupce u říšské vlády s úředním označením „*vyslanec*“.

Článek 7.

- (1) Říše poskytuje protektorátu vojenskou ochranu.
- (2) Vykonávajíc tuto ochranu, udržuje Říše v protektorátu posádky a vojenské zařízení.
- (3) Pro udržení vnitřní bezpečnosti a pořádku může protektorát zříditi vlastní sbory. Organizaci, početní sílu a výzbroj určí říšská vláda.

Článek 8.

Říše vykonává bezprostřední dohled na dopravnictví, jakož i na pošty a telekomunikace.

Článek 9.

Protektorát náleží k celnímu území Německé říše a podléhá její celní výsosti.

Článek 10.

- (1) Zákonitým platidlem jest vedle říšské marky až na další koruna.
- (2) Poměr obou měn navzájem určí říšská vláda.

Článek 11.

- (1)** Říše může vydávati právní předpisy s platností pro protektorát, pokud toho vyžaduje společný zájem.
- (2)** Pokud je dána společná potřeba, může Říše převzít do vlastní správy správní obory a zřídit k tomu potřebné vlastní říšské úřady.
- (3)** Říšská vláda může učiniti opatření potřebná k udržení bezpečnosti a pořádku.

Článek 12.

Právo platné nyní v Čechách a na Moravě zůstává v účinnosti, pokud nepodporuje smyslu převzetí ochrany Německou říší.

Článek 13.

Říšský ministr vnitra vydá v dohodě se zúčastněnými říšskými ministry právní a správní předpisy potřebné k provedení a doplnění tohoto výnosu.

V Praze dne 16. března 1939.

Vůdce a říšský kancléř:

Adolf Hitler

Říšský ministr vnitra:

Dr. Frick

Říšský ministr zahraničí:

Ribbentrop

Říšský ministr a přednosta říšské kanceláře:

Dr. Lammers

Zdroj: *Hitlerův výnos o zřízení protektorátu Čechy a Morava*. Fronta.cz [online]. © 1999-2014 [cit. 2014-02-17]. Dostupné z: <http://www.fronta.cz/dokument/hitleruv-vynos-o-zrizeni-protektoratu-cechy-a-morava>

Příloha C – Nová úřední filmová opatření (Kinorevue, 30. srpen 1939)

Ve schůzi filmového poradního sboru, konané 17. srpna 1939, byly přijaty tyto nové zásady, jimiž se v budoucnu musí řídit česká filmová výroba:

Aby nebyly připuštěny k promítání v českých biographech ony filmy, v nichž hlavní role hrají židovští herci. Přitom budiž postupováno analogicky podle zásad, platných v tomto směru v Říši.

Aby nebyly vzaty na vědomí výrobní programy oněch filmů, na jejichž výrobě jsou jakýmkoliv způsobem účastni neáriji. Na tyto filmy tak nebudou udělovány podpory z veřejných prostředků.

Totéž platí o filmech, na jejichž výrobě jsou účastni prokázaní členové zednářských loží, o nichž je to v době rozhodování o vzetí na vědomí známo. Pokud jde o scénáře, koupené po 1. září 1939, budiž předem vyžádáno dobré zdání v tomto směru u VIII. Sekce kulturní rady Národního souručenství.

Tato usnesení se nebude vztahovat na filmy, jejichž výrobní program byl vzat na vědomí, i když bude dodatečně zjištěna účast svobodného zednáře. Výrobní program filmu, který nebyl vzat na vědomí pro účast svobodného zednáře ve výrobě filmu, bude při výměně dotčené osoby osobou nezávadnou považován za nový výrobní program.

Filmové ústředí v Čechách a na Moravě vydalo s vědomím pověřence pro filmové věci v Čechách a na Moravě u p. říšského protektora usnesení, podle kterého je židům návštěva kin v Čechách a na Moravě zakázána. Židem jest, kdo podle par. 6 nařízení p. říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku ze dne 21. března 1939 za žida byl prohlášen.

Zdroj: CIBULKA, A. *Nataša Gollová: život tropí hlouposti*. 3. dopl. vyd. Praha: Sláčka, 2011, s. 34-35. ISBN 978-80-86631-98-1.

Příloha D – Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu (č. 50/1945 Sb.)

50.

Dekret presidenta republiky

ze dne 11. srpna 1945

o opatřeních v oblasti filmu

Aby byly odborně zajištěny a zachovány všechny prostředky a zařízení pro výrobu, rozšiřování a veřejné promítání světelných kinematografických filmů a aby jich mohlo býti plně využito k prospěchu lidu a státu, aby v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání takových filmů byla řádně zabezpečena, udržena a dále rovnoměrně a plánovitě rozvíjena zaměstnanost, aby tato kulturní a hospodářská práce byla trvale zbavena všech rušivých cizích a všech škodlivých neodborných a z hlediska zájmu lidu a státu nespolehlivých vlivů a činitelů, a aby byly umožněny řádné přípravy a včasné provedení trvalé úpravy v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání osvětlených kinematografických filmů podle potřeb a zájmů lidu a státu, k návrhu vlády a po dohodě se Slovenskou národní radou ustanovují:

§ 1

- (1)** K provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalším jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát.
- (2)** K dovozu a vývozu filmů pro celé území Československé republiky jest rovněž oprávněn výhradně stát.
- (3)** Organizace a správa podnikání uvedených v § 1 odst. 1 a 2 bude upravena vládním nařízením, přičemž provoz veřejného promítání v zemích České a Moravskoslezské bude svěřen zpravidla národním výborům.
- (4)** Ustavení v § 1 odst. 1 se nevztahuje na filmovou činnost v rámci ministerstva národní obrany a na film amatérský.

§ 2

- (1) Dosavadní provozovatelé podniků, uvedení v § 1. odst. 1 a 2 jsou povinni odevzdati ministerstvu informací všechny předměty provozu, provozní prostředky, zásoby surovin a jiného materiálu, jakož i všechna provozní zařízení podniků, včetně provozoven, které mají ve vlastnictví, v nájmu nebo v užívání kdekoli v zemi České a Moravskoslezské nebo v celní cizině, kteréžto ministerstvo vstupuje tím do práv a závazků dosavadních provozovatelů (§ 2 odst. 3).
- (2) Veškerý majetek podniků uvedených v § 1, odst. 1 a 2 přichází dnem odevzdání do vlastnictví státu, který jej může přenést v celku v částech na právní subjekty jím zřízené.
- (3) Za majetek převzatý podle odst. 1 bude poskytnuta náhrada podle směrnic, které vydá ministr informací v dohodě s ministry financí, průmyslu, vnitřního obchodu a nejvyšším úřadem cenovým. Spolkům a veřejnoprávním korporacím bude poskytnuta náhrada ve výši obecné ceny. Československý stát ručí za závazky podniků, převzatých podle tohoto dekretu až do Výše hodnoty převzatého jmění.
- (4) Náhrada se neposkytuje za majetek osob, které jest považovali za státně nespolehlivé podle ustanovení dekretu presidenta republiky ze dne 19. května 1945, č. 5 Sb., o neplatnosti některých majetkově-právních jednání z doby nesvobody a o národní správě majetkových hodnot Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů a některých organizací a ústavů, nebo osob odsouzených podle ustanovení dekretu presidenta republiky ze dne 19. června 1945, č. 16 Sb., o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů a o mimořádných lidových soudech, pokud v rozsudku bylo vysloveno propadnutí jmění. V pochybnostech rozhodně ministerstvo informací v dohodě s ministerstvem vnitra.

§ 3

- (1) Výtěžků, získaných z podnikání podle tohoto dekretu, použije ministr informací především k provozu, k výstavbě a k dalšímu rozvoji československého

filmovnictví ve všech jeho odvětvích. Ve všech hospodářských a finančních zásadního významu rozhoduje ministr informací v dohodě s ministrem financí.

(2) Předpisy o obecní dávce ze zábav, z předvádění filmů zůstávají nedotčeny.

§ 4

Ministr financí se zmocňuje, aby do doby, než budou vydány předpisy o provedení tohoto dekretu, činil přechodná opatření k zajištění jeho provedení nezbytná.

§ 5

Tento dekret nabývá účinnosti dnem vyhlášení; provede jej ministr informací v dohodě se zúčastněnými ministry.

Dr. Beneš v. r.

Fierlinger v. r.

Kopecký v. r.

Zdroj: Předpis č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu (dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945). In: *Zákony pro lidi*. Dostupné z: <http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-50>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Monika Dubská

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: kombinované studium

Název práce: Počátky české kinematografie do roku 1945

Rok: 2014

Počet stran textu bez příloh: 76

Celkový počet stran příloh: 10

Počet titulů českých použitých zdrojů: 38

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 36

Počet ostatních zdrojů: 1

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová