

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav českých dějin

Bakalářská práce

Cyril Poliačik

Obraz amerického filmu v 50. letech v Československu

The view of american film in the Fifties in Czechoslovakia

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Michal Kopeček, Ph. D.

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucímu mé práce panu PhDr. Michalu Kopečkovi, Ph.D. a kolegům ze semináře za ochotu, kritické komentáře a podněty, které posouvaly mou práci ke kýženému cíli.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 1. srpna 2014

.....
Podpis

Abstrakt

Tato práce se věnuje obrazu amerického filmu vytvářeného novináři v československých filmových periodikách v období po 2. světové válce a v 50. letech v Československu. Kladu si za cíl ukázat nakolik se pohled československých filmových novinářů na americkou kinematografii ve vytyčeném období měnil, jaká témata zahrnoval a nakolik se shodoval s ideologickou linií KSČ. V práci jsem vycházel z dobových filmových periodik, především časopisů *Kino*, *Filmová práce*, *Filmové noviny* a komunistického kulturního časopisu *Tvorba*. První kapitola práce pojednává o kulturní a politické situaci, především v období třetí republiky, se zaměřením na filmová periodika a filmové novináře. Druhá kapitola je samotný pohled na americký film prezentovaný v československých filmových periodikách. Tato kapitola sestává z pěti částí, přičemž první část je obecné uvedení a definování konkrétních jevů a zbylé čtyři ukazují obraz amerického filmu na konkrétních tématech.

Klíčová slova: Propaganda, americký film, filmová periodika, 50. léta, filmoví novináři

Abstract

This thesis deals with the view of American film formed by the journalists in Czechoslovakian film periodicals in the period after the second world war and in the fifties. My goal was to show how much the point of view of Czechoslovakian film journalists on American film changed during this period, which topics were discussed and to what extent was the view identical to the ideology of CPC. In the thesis I worked with the the film periodicals, mostly with periodicals *Kino*, *Filmová práce*, *Filmové noviny* and communist cultural magazine *Tvorba*. The first chapter deals with the cultural and political situation, mostly in the third republic, it particularly focuses on film periodicals and film journalists. The second chapter presents the image of American film presented in Czechoslovakian film periodicals. This chapter consists of five parts, where first part is introductional and gives definitions of specific phenomenons and the other four parts explain the image of American film on concrete themes. First chapter is about cultural and political situation, mostly in third republic, with focus on film periodicals and film journalists. Second chapter is the view of american film present in Czechoslovakian film periodicals. This chapter consist of five parts, where first part is general introduction and defined specific phenomenons and the rest four displays the the view of american film with concrete themes.

Key words: Propaganda, American film, film periodicals, The fifties, film journalists

Obsah

1	Úvod	6
2	Filmová periodika a filmoví novináři	9
2.1	Úvod do znárodněné kinematografie	9
2.2	Filmová periodika	13
2.3	Filmoví novináři	14
2.4	Dostupnost a dovoz amerických filmů do Československa	18
3	Obraz amerického filmu v 50. letech v Československu	22
3.1	Úvod	22
3.2	Dovoz hollywoodských filmů do Československa	30
3.3	Export amerických filmů do ostatních zemí	38
3.4	Hollywood a komunisté	47
3.5	Charlie Chaplin	54
4	Závěr	62
5	Seznam literatury	64
5.1	Seznam periodik	64
5.2	Primární a sekundární literatura	64

1 Úvod

V období třetí československé republiky a částečně i v období po komunistickém převratu v únoru v roce 1948 soupeřily o přízeň československých filmových diváků především dvě velké filmové průmyslové velmoci - sovětská a americká. Přirozeně byl filmům a filmovému průmyslu z těchto dvou zemí věnován značný prostor na stránkách filmové periodické literatury. Má práce si klade za cíl ukázat, jak se vyvíjel a měnil (případně neměnil) pohled československých filmových novinářů na americkou kinematografii od konce 2. světové války, to znamená od začátku poválečného vydávání filmového tisku, do konce 50. let, respektive pokusit se určit nakolik byl pohled československých filmových novinářů na americký film pod vlivem ideologické linie KSČ a nakolik to byla samostatná tendence československé filmové kritiky. Prostor jsem věnoval tématům, kterým se československá filmová kritika v souvislosti s americkým filmem zabývala. Původní záměr začít až po únorovém převratu v roce 1948 jsem záhy opustil, jelikož se ukázalo, že americké kinematografii je věnováno nejvíce prostoru v československých filmových periodikách právě v období třetí republiky a na první pohled se zdálo, že únor 1948 nebyl v pohledu československých filmových novinářů na americkou kinematografii výrazným předělem. Největší prostor v této práci jsem věnoval období od začátku třetí republiky do začátku padesátých let, protože už od roku 1948 počet článků věnujících se americkému filmu klesal.

V první části své práce jsem se věnoval kulturně politické situaci především v období třetí republiky, vydávání filmového periodického tisku a situaci filmových novinářů ve spojitosti s Československou filmovou společností a posléze Československým státním filmem. Dále jsem se věnoval distribuci amerických filmů do Československa.

Druhá a hlavní část této práce má pět částí, přičemž první je věnována obecněji pohledu československých filmových novinářů na americký film a definování jistých zákonitostí s tím souvisejících. Následující čtyři části se pak věnují konkrétním tématům, které dle mého názoru vystihují jednotlivé aspekty či zákonitosti pohledu československých filmových novinářů na americkou kinematografii a je na nich také dobře patrný vývoj tohoto pohledu po celé mnou vytyčené období.

Hlavním zdrojem této práce byla filmová periodika vycházející v daném období, především časopisy *Kino*, *Filmové noviny*, *Filmová práce*, *Film a doba*, *Filmová okénka*, *Filmový přehled*, *Filmová kartotéka* a časopis *Tvorba*, jako oficiální kulturní

periodikum KSČ. Dosavadnímu bádání k tomuto tématu se nejvíce věnovala Jindřiška Bláhová ve dvou studiích. První studie se zabývala rolí, jakou měla osoba Charlieho Chaplina v komunistické propagandě na přelomu 40. a 50. let 20. století. Vycházela z československých, především kulturních periodik a archivních dokumentů. Československá propaganda, podle autorky, interpretovala dílo a život Chaplina tak, aby vyhovoval jejím cílům, tedy prezentování Hollywoodu, jako hnízda válečných štváčů, kterým jde pouze o zisk.¹ Druhá studie se zaměřila na způsob, kterým bylo vykresleno vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost na stránkách filmového i nefilmového komunistického a levicového tisku. To vše dala autorka do souvislosti s dovozní politikou Československé filmové společnosti a širšími kulturně-politickými souvislostmi. Kauza byla podle autorky využívána k obraně československého filmového monopolu jako lepšího ekonomického modelu, než byl překonaný model v Hollywoodu. Ohledně komunistické propagandy došla autorka v podstatě ke stejným závěrům, jako v předchozí studii.² Obě dvě studie ukázaly pouze dílčí část obrazu amerického filmu a většina ostatních témat, kterým se filmová kritika věnovala v souvislosti s americkým filmem, zmínila letmo či vůbec. Ve své práci jsem se proto věnoval širšímu okruhu témat, kterými se československá filmová kritika zabývala v souvislosti s americkým filmem. Snažil jsem se obsáhnout větší časové období a částečně se také zaměřit na novináře píšících do filmových periodik, vydávaných Československou filmovou společností a posléze Československým státním filmem. Daného tématu se dotkly čtyři studie věnované primárně poválečnému dovozu amerických filmů do Československa, které vyšly v časopise *Illuminace*.³ Tyto studie se ale filmového tisku týkaly minimálně. Ohledně dovozu amerických filmů do Československa a informací o filmových novinářích jsem mimo jiné čerpal z četných prací filmového historika Jiřího Havelky, který se také v podstatě jako jediný věnuje filmovým novinářům. Situaci filmových novinářů, respektive jejich situaci

¹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Zde není místa pro podněcovatele míru.“ *Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) a československá komunistická propaganda.* *Illuminace* 24, 2012, č. 1, str. 69 – 86.

² BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947 – 1948) a filmová politika KSČ.* In: *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus.* Praha 2012. str. 347 - 372

³ MAREŠ, Petr, „Politika a „pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz Amerických filmů do Československa po druhé světové válce,“ *Illuminace* 6, č. 1, str. 77 – 96., ZEMAN, Pavel, „Americké filmy a znárodněná kinematografie,“ *Illuminace* 6, 1991, č. 1, str. 109 – 113., BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946 – 1951),“ *Illuminace* 20, č. 4, str. 16 – 62., BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Praha není žádný Minsk. Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce,“ *Illuminace* 2009, roč. 21, č. 3, s.

v kontextu kulturní politiky kolem únorového převratu v roce 1948, zmiňuje také Jiří Knapík ve svých dvou studiích věnovaných kulturní politice KSČ.⁴

⁴ KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948 – 1950.*, Praha 2004., KNAPÍK, Jiří, *V zajetí moci*, Praha 2006.

2 Filmová periodika a filmoví novináři

2.1 Úvod do znárodněné kinematografie

Po skončení 2. světové války byla obnovena Československá republika. Zdála se být svobodným demokratickým státem se státoprávní kontinuitou k první Československé republice, ale z dnešního pohledu se jevila jako jakési intermezzo mezi dvěma nedemokratickými státními zřízeními. Intermezzo, které ale směřovalo k lidové demokracii s vládou komunistické strany. Třetí Československá republika sice navazovala na první Československou republiku, ale snažila se vymezit od jejího liberálně-demokratického systému jako „lidová“ nebo „socializující“ demokracie.⁵ Vlivem hospodářských a na ně navazujících sociálních problémů ve 30. letech a vlivem zkušeností se světovou válkou bylo po druhé světové válce smýšlení velké části československé inteligence levicové. Tato inklinace k levicovým myšlenkám se projevila v podstatě napříč celou tehdejší společností. Posun společnosti doleva se netýkal jen Československa, ale byl celoevropským fenoménem a ve většině zemí dominovaly socialistické, nebo sociálnědemokratické strany.⁶ V prvních poválečných měsících existoval mezi československou politickou reprezentací a očekáváním obyvatelstva týkajícího se základních národnostních a sociálních otázek revoluce v podstatě konsenzus. Naznačovalo tomu i přijetí kompromisního Košického vládního programu, výrazně se lišícího od radikálních postojů komunistického odboje.⁷ Květnové volby roku 1946 vyhrála na českém území KSČ, ale na Slovensku, kde vyhrála Demokratická strana, byla Komunistická strana poměrně neúspěšná. Předseda vlády Klement Gottwald se proto rozhodl omezit vliv Demokratické strany na Slovensku a získat tak dominantní postavení na československé politické scéně. V červnu 1946 s podporou českých nekomunistických stran definitivně zrušil jakoukoli autonomii Slovenska.⁸ V této době už byla také znárodněna většina průmyslu a KSČ v podstatě ovládala hlavní oblasti hospodářského a společenského života. Nálady ve společnosti se už od konce války značně změnily a Komunistická strana začala více prosazovat svoji

⁵ DRÁPALA, Milan, *Na Ztracené vartě Západu*. Praha 2000, str. 18.

⁶ Tamtéž, str. 24.

⁷ KALINOVÁ, Lenka, *Společenské proměny v čase socialistického experimentu. K sociálním dějinám v letech 1945 – 1969*, Praha 2007, str. 26.

⁸ RUPNIK, Jacques, *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků po převzetí moci*. Praha 2002, str. 203.

vůli v Národní frontě. Pod těmito vlivy se společnost v roce 1947 výrazně politicky a sociálně polarizovala.⁹

Československý filmový průmysl byl v létě roku 1945 zestátněn a stal se tak prvním znárodněným průmyslem v Československu. Hlavním impulsem úvah o zestátněném filmu byla nedostačující umělecká a produkční situace československého filmu za první republiky. Malá a nejednotná československá kinematografie těžko konkurovala velkým zahraničním produkcím a nemohla poskytnout prostředí pro dlouhodobější umělecký růst. Model centralizovaného a státem vlastněného filmového průmyslu, jako byl v Sovětském svazu či Německu, se jevil jako vhodná a potencionálně úspěšná alternativa k hollywoodskému systému, která by byla zaměřená na umělecký charakter filmu a ne pouze na komerční využití filmu.¹⁰ Osobnosti spjaté s počátečními úvahami o zestátněné kinematografii nepojilo komunistické přesvědčení, ani příslušnost k jiné politické straně a byli mezi nimi jak filmoví publicisté a filmoví pracovníci, tak majitelé kin a produkčních společností. Na radikalizaci názorů a jejich posun více doleva ohledně budoucího zestátněného filmu měla vliv především politická situace za protektorátu.¹¹ Protektorátní organizace filmu umožňovala mnohem snáze naplánovat a následně provést zestátnění kinematografie po válce, protože za okupace Němci kvůli cenzuře i ideologickému dohledu centralizovali kontrolu nad výrobou a distribucí filmů.¹²

Úvahy o zestátnění filmu na území Československa započaly v podstatě už na sklonku 1. republiky. Do této doby lze datovat počátek kontaktů zlínské skupiny filmařů z Bapozu – Baťových pomocných závodů, vedené Elmarem Klosem, filmovým režisérem a scenáristou, známým především z tvůrčí spolupráce s Jánem Kadárem, s levicově-intelektuální Československou (a později Českou) filmovou společností vedenou Vladislavem Vančurou.¹³ V této skupině vznikl na počátku okupace koncept reorganizace československé kinematografie, jehož hlavním redaktorem byl Jindřich Elbl, který se stal po válce zmocněncem ministra informací pro dovoz a vývoz filmů do Československa. Koncept byl za války propašován do Moskvy a později do Londýna. Stal se v podstatě v nezměněné podobě základem pozdějšího prezidentského dekretu o znárodnění filmu. Následoval rozpad České filmové společnosti. Na něj mělo vliv

⁹ KALINOVÁ, Lenka. *Společenské proměny*, str. 105.

¹⁰ LUKEŠ, Jan (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha 2011, str. 52.

¹¹ Tamtéž.

¹² DANIELS, Alex, *Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie*. Iluminace, 2010, roč. 22, str. 31.

¹³ LUKEŠ, Jan (ed.), *Černobílý snář*, str. 51.

především zatčení členů, kteří mimo práci na zestátnění také pracovali pro ilegální Národně revoluční výbor inteligence (mimo jiné to byli Vladislav Vančura a Jindřich Elbl) a přechod Lubomíra Linharta, později v roce 1948 ústředního ředitele Československé filmové společnosti a následně Československého státního filmu, do ilegality. Linhart poté uprchl do Beskyd a potom na Slovensko.¹⁴ V roce 1943 práce na zestátnění kinematografie opět zintenzivněla. Ilegální filmová skupina, jejímiž členy byli mimo jiné Elmar Klos, František Pilát, Emil Sirotek, František Papoušek, Jaroslav Bouček, z vězení propuštěný Jindřich Elbl a později také Jiří Havelka, se pravidelně scházela v pražských bytech až do konce války.¹⁵ Skupina se soustředila na praktickou přípravu zestátnění kinematografie, tedy na podrobné naplánování konkrétních kroků, jak bude třeba postupovat při budoucím organizování zestátněného filmu. Například Lubomír Linhart vedl znárodnování kin na osvobozeném území na Slovensku už během Slovenského národního povstání.¹⁶ Elmar Klos a Jaroslav Bouček sice v době květnového povstání ztratili kontakt s pražskou skupinou, ale postupovali podle plánu a už 9. května oznámili zaměstnancům zlínského filmového studia, že jménem Revolučního výboru filmových pracovníků přebírají movitý a nemovitý majetek filmového provozu.¹⁷ Obdobně věc probíhala i v dalších filmových ateliérech a byla převzata i správa všech kin v německém držení na území Čech a Moravy.¹⁸

11. srpna 1945 byl dekretem prezidenta republiky zestátněn československý filmový průmysl¹⁹ a vznikla Československá filmová společnost (Čefis). Dekretem bylo vyhrazeno výhradní právo státu vlastnit filmové ateliéry, vyrábět filmy, laboratorně je zpracovávat, distribuovat, promítat, dovážet a vyvážet.²⁰ Znárodněný film mělo na starosti ministerstvo informací v čele s komunistou Václavem Kopeckým. Záhy byl při ministerstvu informací zřízen, v čele s Vítězslavem Nezvalem, filmový odbor, který řídil státní filmovou politiku a Václavem Kopeckým byli jmenováni zmocněnci pro jednotlivé úseky filmového podnikání.²¹ Ředitelem Krátkého filmu Praha a tajemníkem správního výboru Čefisu se stal Elmar Klos. Byl také od roku 1948 uměleckým šéfem výroby dlouhých hraných filmů. Vliv KSČ na zestátněný film se prosazoval jak shora,

¹⁴ Tamtéž, str. 53.

¹⁵ HAVELKA, Jiří, *Čs. Filmové hospodářství V. Filmový tisk a filmová literatura*, Praha 1962, str. 13.

¹⁶ KAŠPAR, Lukáš, *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*, Praha 2007, str. 338.

¹⁷ LUKEŠ, Jan (ed.), *Černobílý snář*, str. 55.

¹⁸ KAŠPAR, Lukáš, *Český hraný film* str. 344.

¹⁹ ŠMÍDA, Bohumil, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, Praha 1966, str. 142.

²⁰ PURŠ, Jiří, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*, Praha 1985, str. 17.

²¹ PTÁČEK, Luboš, *Panorama českého filmu*, Praha 2000, str. 89.

tedy skrze ministra informací a filmovou komisi sekretariátu ÚV KSČ, v níž byl ústřední ředitel Čefisu Lubomír Linhart, tak zdola, tedy formou závodních organizací, sdružených roku 1946 do podnikového výboru Čefisu. Tyto organizace byly kontrolovány krajskými, obvodními a posléze i městským výborem KSČ v Praze.²² Komunistická strana Československa tedy měla filmový průmysl pod svojí kontrolou. Jelikož KSČ měla film organizačně ovládnutý, čistky po únoru 1948 v něm proběhly dost rychle. Mezi uměleckou filmovou elitou v podstatě žádné personální změny nenastaly, čistka se převážně týkala neuměleckých povolání v kinematografii, technického a administrativního personálu.²³ V roce 1948 došlo k reorganizaci zestátněného filmu a v dubnu vznikl Československý státní film (ČSF), který nahrazoval dosavadní Čefis a Slovenskou filmovou společnost.²⁴ Prvním ředitelem ČSF se stal ředitel zaniklé Čefis Lubomír Linhart, kterého ale pro neshody s Václavem Kopeckým nahradil poměrně záhy Oldřich Macháček.²⁵

Komunistická strana si byla plně vědoma propagandistického potenciálu, který skýtalo filmové umění. Jako jeden z kořenů zájmu komunistů o film je označovaná věta V. I. Lenina „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film,“ kterou prý pronesl na počátku 20. let v rozhovoru s A. V. Lunačarským. Z této, pro komunisty památné a vizionářské věty, se stal v podstatě hlavní slogan filmové politiky v Sovětském svazu a následně i v sovětských satelitech.²⁶ Představitelé Komunistické strany věděli, jak je důležité mít pod kontrolou tak důležitý propagandistický nástroj jako byl film. Proto se už v době příprav Košického vládního programu snažili zajistit si vliv na budoucí znárodněnou kinematografii, což se jim také povedlo, když byla budoucí agenda Československé filmové společnosti přidělena Ministerstvu informací, které získali Komunisté. Komunisté spatřovali výhodu filmu jako propagandistického nástroje především v jeho atraktivitě (přece jenom obraz dokáže zasáhnout emoce nejlépe) spojené s možnostmi masového šíření, s potenciálem efektivněji zasáhnout mnohem větší počet recipientů než ostatní média. Film byl komunistickou propagandou prezentován jako „nejlidovější“ druh umění, který má „pomáhat a upevňovat vládu dělníků a rolníků a posilovat charakter lidově demokratického zřízení.“²⁷ Propaganda nebyla pro komunisty

²² SZCZEPANIK, Petr, „Machři a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: *Naplánovaná kinematografie*, Praha 2012, str. 39.

²³ KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura*, str. 33.

²⁴ Tamtéž, str. 47.

²⁵ Tamtéž, str. 48.

²⁶ LUKES, Jan, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*, Praha 2013, str. 33.

²⁷ *15 let Československého filmu*, Praha 1961, str. 5.

negativním pojmem, měla pozitivní konotace, pokud byla jimi samotnými prováděna. Na druhou stranu komunisté osočovali Západ z šíření propagandy, většinou s dalšími přídomky, jako „lživá“, „imperialistická“, či „fašistická.“ Stejně jako každá politická skupina věřili, že jejich oponent je zkušenější a sofistikovanější propagandista, než oni sami.²⁸

2.2 *Filmová periodika*

Po zestátnění československé kinematografie v srpnu 1945 bylo vydávání a tvorba československého filmového periodického i neperiodického tisku, a to jak časopisecká tak i ediční činnost, zahrnuto pod záštitu znárodněného filmu.²⁹ Čefis již od května 1945 v podstatě ovládala filmový tisk.³⁰ Prvním vzniklým filmovým časopisem po druhé světové válce byla *Filmová Práce*, vedená Jaroslavem Brožem. Na konci roku 1946 byla zrušena a od roku 1947 vycházely na *Filmovou práci* navazující *Filmové noviny*.³¹ Nejprve bylo organizační základnou filmového tisku Československé filmové nakladatelství, které bylo součástí Československého filmového ústavu.³² Zde byly vydávány časopisy *Kino*, *Filmová kartotéka*, *Filmové noviny* a *Filmová okénka*. Dále vzniklo Ústředí filmového tisku a propagace, jehož jádrem byla redakce časopisu *Filmové noviny* a kde také vycházelo *Filmové zpravodajství*.³³ Ústředí filmového tisku a propagace mělo na starost především kontakt denního tisku se zestátněným filmem a vzniklo jako snaha centralizovat tiskovou službu týkající se kinematografie do jednoho centra.³⁴ Nezávisle na Ústředí filmového tisku a propagace a Československého filmového nakladatelství byl ještě při Ústředním ředitelství Československé filmové společnosti vydáván informační vnitropodnikový bulletin *Informační zprávy státní výroby dlouhých filmů* a na Slovensku bulletin *Informační zprávy Slofis*.³⁵

V roce 1948 vznikl Československý státní film a stal se jediným nositelem veškeré činnosti v oboru filmu pro celé Československo.³⁶ Brzy po této reorganizaci zaniklo Ústředí filmového tisku a propagace a následně koncem roku 1948 i Československé

²⁸ KENEZ, Peter, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization*, New York, 1985 str. 11.

²⁹ *10 let čs. Státního filmu*. Praha 1955, str. 123.

³⁰ SZCZEPANIK, Petr, „*Machři a „diletanti“*“, str. 29.

³¹ *15 let Československého filmu*, str. 87.

³² Tamtéž str. 124.

³³ HAVELKA, Jiří, *Čs. Filmové hospodářství*, str. 11.

³⁴ *10 let čs. Státního filmu*, str. 125.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

filmové nakladatelství. Spolu s ukončením činnosti Českého filmového nakladatelství zanikly i časopisy *Filmové noviny* a *Filmová okénka*. Organizace filmového tisku byla v této fázi roztržena do několika center. *Filmová kartotéka* byla přejmenována na *Filmový přehled* vydávaný v nově vzniklém tiskovém centru při rozdělovně. Ten přebíral částečně úkoly rovněž zaniklého *Filmového zpravodajství*.³⁷ Periodickou činnost nadále vykazoval úsek Styky s cizinou a knihovna Filmového ústavu.³⁸

Další změna v organizaci periodického i neperiodického filmového tisku nastala ke konci roku 1950, kdy byla tisková činnost znovu soustředěna do nově zřízeného Tiskového a propagačního oddělení. Zde bylo současně vydáváno až osm periodik.³⁹ Tehdy byla poprvé veškerá organizace filmového tisku kompletně centralizována. V Tiskovém a propagačním oddělení mělo na starosti veškerou tiskovou činnost 10 – 12 redaktorů, 8 – 10 administrativních a pomocných sil a 1 architekt.⁴⁰ V této době byla také oživena ediční činnost.

Další změna přišla v průběhu roku 1954, kdy bylo novou decentralizací zrušeno Tiskové a propagační oddělení. Redakce časopisů *Kino* a *Film a doba* byly připojeny k ředitelství distribuce, ale fungovaly každá samostatně.⁴¹ Redaktoři *Filmového přehledu* a *Filmových informací* přešli do propagačního oddělení Státní rozdělovny filmů. *Filmový přehled* byl zrušen a navazoval na něj neperiodický časopis *Přehled nových filmů*.⁴² Tímto způsobem byla organizována filmová periodika až do počátku 60. let.

2.3 Filmoví novináři

Už od konce 20. let se projevovala snaha některých filmových novinářů vytvořit organizační základnu pro odbornou činnost. Ale teprve až v roce 1938 se začali filmoví novináři organizovat v širším měřítku, a to jako odbočka Syndikátu československých novinářů, pod názvem Sdružení filmových novinářů. Předsedal mu filmový teoretik, pedagog a spoluzakladatel FAMU A. M. Brousil.⁴³ Sdružení filmových novinářů provedlo tehdy revizi filmové publicistiky, ale za protektorátu byl A. M. Brousil nucen rezignovat. I přes to, že si ho předsednictvo demonstrativně zvolilo, byl znovu donucen

³⁷ HAVELKA, Jiří, *Kronika našeho filmu*, Praha 1967, str. 138.

³⁸ *10 let čs. Státního filmu*, str. 126.

³⁹ HAVELKA, Jiří, *Kronika*, str. 138.

⁴⁰ *10 let čs. Státního filmu*, str. 126.

⁴¹ Tamtéž, str. 127

⁴² Tamtéž.

⁴³ *60 let československé kinematografie*, Praha 1958, str. 15

opustit organizaci. V té době Sdružení filmových novinářů značně omezilo svoji činnost.⁴⁴

Po konci druhé světové války bylo Sdružení filmových novinářů znovu ustaveno a předsedou byl opět zvolen A. M. Brousil. Místopředsedou byl zvolen Jan Wenig a jednatelem se stal Jiří Havelka (který tuto funkci zastával už před suspendováním výboru v roce 1942). Současně byl také změněn název sdružení na Klub Filmových novinářů.⁴⁵ Ve své nové podobě začal Klub filmových novinářů úzce spolupracovat s Československou filmovou společností. Na krátkou dobu vznikaly podobné kluby i v jiných městech. V roce 1948 se personální čistky nevyhnuly ani publicistům a kritikům kulturních rubrik novin a časopisů. Filmoví novináři byli prověřováni Svazem českých novinářů a akčním výborem Československé filmové společnosti. Akční výbor tehdy vystavil pro Karla Vaňka, kritika Rudého práva, a A. M. Brousila pověřovací listiny k vypracování návrhu seznamu nepohodlných novinářů. Vaněk a Brousil spolupracovali s akčním výborem Klubu filmových novinářů, jehož členy byli například Oldřich Kautský, Emil Radok, či Jiří Voldán. Postiženi byli především ti, kteří v minulosti kritizovali znárodněný filmový průmysl.⁴⁶ Personální změny ale nebyly v tomto sektoru, s ohledem na vliv, který měla KSČ na Čefis, nijak dramatické.

V roce 1948 se na festivalu v Mariánských lázních Klub filmových novinářů ustavil jako celostátní organizace filmových novinářů. Předsedou byl stále A. M. Brousil, kterého později vystřídal Jaromír Dvořáček, ale klub v této době neprojevoval velkou aktivitu a až v roce 1957, za předsednictví Antonína Nováka (Jan Žalman), začal klub vyvíjet aktivitu a obnovil každoroční udělování cen československé filmové kritiky.⁴⁷

Ve filmových periodikách se americké kinematografii nejvíce věnoval Jaroslav Brož – filmový kritik a historik, který se narodil roku 1907 ve Vídni. V roce 1930 dokončil studia na ČVUT v Praze. Ve 30. letech byl vedoucím filmové rubriky deníku *Národní osvobození*. Přispíval mimo jiné také do kulturních periodik *Nová doba*, *Útok*, *Moravský přítel lidu* a *Práva lidu*. Byl jedním ze zakládajících členů Československé filmové společnosti, jejím členem byl v letech 1936 – 1940.⁴⁸ Po okupaci se Jaroslav Brož dobrovolně přihlásil německé filmové výrobě Tobis jako šéf propagace a po likvidaci společnosti Tobis přešel do společnosti Elektafilm, která uváděla na český trh

⁴⁴ HAVELKA, Jiří, *Kronika*, str. 139.

⁴⁵ HAVELKA, Jiří, *Čs. Filmové hospodářství*, str. 13.

⁴⁶ KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura*, str. 37.

⁴⁷ HAVELKA, Jiří, *Kronika*, str. 139.

⁴⁸ KNAPÍK, Jiří, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953.*, Praha 2002, str. 59

německé filmy Bavarie, Tobisu a Prag-Filmu.⁴⁹ Za protektorátu přispíval mimo jiné do *Českého slova*, *Filmového kurýra* a *Filmového zpravodaje*. Po válce bylo Jaroslavu Brožovi vytýkáno, že ve výše zmíněných filmových periodikách propagoval německý film a nacistické myšlenky a tím přispěl k větší návštěvnosti německých filmů, že vychvaloval a vydával německé filmy za umělecká veledíla a že propagoval účast českých filmařů v německém filmu. Rovněž mu bylo vyčítáno, že uveřejňoval články napadající americký a sovětský film. Psal pod pseudonymy propagační zprávy *Pressy* a *Zpráv Elektafilmu*, které se z povahy firem věnovaly hlavně německým filmům a které také přebíral denní tisk.⁵⁰ Po válce spoluzaložil první poválečný filmový časopis *Filmová práce*, po zániku *Filmové práce* a vzniku *Filmových novinek* se stal jejich redaktorem a přispíval do časopisu *Kino*. V 50. letech přispíval také do časopisu *Film a doba*. V letech 1949 – 1955 byl redaktorem zahraniční dokumentace a v letech 1955 – 1963 byl vedoucím dokumentace zahraničního tisku československého filmexportu. Od roku 1965 byl pedagogem FAMU.⁵¹ Zemřel v roce 1977 v Praze. Za svůj život vydal několik publikací věnovaných filmovým osobnostem a dílčí historii československého filmu. Do poválečných filmových časopisů přispíval také někdy pod pseudonymy bž., J. B., jab., -ro-.

Další filmový novinář píšící o americkém filmu byl Jan Wenig – publicista, kritik, spisovatel a rozhlasový pracovník, který se narodil roku 1905 v Praze. Vystudoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obor dějiny divadla a srovnávací literatura. Výrazněji začal publikovat od 30. let. V letech 1932 – 1936 působil jako redaktor v nakladatelství Orbis.⁵² V této době také začala jeho spolupráce s Československým rozhlasem (od roku 1934 působil v rubrice Týden ve světě) a napsal několik dívčích románků. Od roku 1937 byl interním pracovníkem rozhlasu. Po válce působil jako vedoucí redaktor pořadu Kulturní hlídka (měl na starosti především film). V této době přispíval mimo jiné i do časopisů *Filmová práce* a *Filmová okénka*. Pro jeho kritický tón v kulturní hlídce byla v roce 1950 rubrika zrušena a Jan Wenig byl uklizen do oddělení dokumentace. Postupně se v 50. letech vracel k tvůrčí rozhlasové práci a tvořil různé kulturní pořady Zemřel roku 1979 v Praze.⁵³

Americkému filmu se ve filmových periodikách věnoval také Vladimír Bor - filmový dramaturg a hudební a filmový kritik narozený roku 1915 v Praze. Nedokončil studium

⁴⁹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film*, str. 268.

⁵⁰ Tamtéž, str. 269.

⁵¹ KNAPÍK, Jiří, *Kdo byl kdo*, str. 59.

⁵² Tamtéž, str. 253.

⁵³ JEŠUTOVÁ, Eva. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. Praha 2013, str. 217 – 218.

na Právnické fakultě Univerzity Karlovy, protože na podzim roku 1939 byly uzavřeny vysoké školy. Za války působil jako kulturní referent v novinách, mimo jiné v periodiku *Praha v Týdnu*. V letech 1936 – 1951 působil také jako koncertní pěvec.⁵⁴ V letech 1945 – 1950 byl hudebním a filmovým redaktorem v časopise *Mladá fronta*, od roku 1950 pak tuto funkci zastával v časopisu *Práce*. Přispíval i do dalších kulturních a filmových časopisů např.: *Filmové noviny*, *Kino*, *Film a doba*, *Literární noviny* atd. Po válce se díky režisérovi Karlovi Steklému stal dramaturgem na Barrandově, od roku 1947 pak vedoucím dramaturgem a od roku 1959 vedoucím tvůrčí skupiny Šebor-Bor. Jako vedoucí dramaturg v 50. letech mimo jiné spolupracoval, a příležitostně se podílel i na scénářích, na filmech režiséra Antonína Kachlíka, Jiřího Krejčíka, Jaroslava Balíka, nebo Jiřího Sequense. V 60. letech se podílel na filmech tzv. Nové vlny, například na filmech Jiřího Menzela a na všech československých filmech Miloše Formana. Po roce 1968 byl zbaven vedoucí funkce a stal se řadovým dramaturgem. V této době spolupracoval na filmech s Jiřím Menzelem, Oldřichem Lipským a Karlem Kachyňou. Po revoluci spolupracoval s rozhlasem, začal vyučovat na FAMU a stal se porotcem ocenění Český lev. Zemřel v roce 2007 v Praze.⁵⁵

Jako filmový kritik a zaměstnanec státního filmu působil nejenom Vladimír Bor. V zestátněném filmovém průmyslu pracoval také Oldřich Kautský - filmový kritik, scenárista a překladatel narozený roku 1900 v Praze. Před válkou psal do různých filmových časopisů (např. *Kinorevue*). Po válce psal do periodik *Práce*, *Svobodné noviny* a do filmových periodik *Filmová okénka* a *Filmové noviny*. Zde působil i jako odpovědný redaktor. Oldřich Kautský se zabýval italskou kinematografií, o které psal často články a napsal o ní i knihu. Od roku 1950 byl scenáristou na Barrandově a začal působit v dabingu, kde překládal titulky do češtiny a psal dialogy pro dabování zahraničních filmů. Jako scenárista spolupracoval především s režisérem Bořivojem Zemanem, mimo jiné na filmech *Pyšná princezna* a *Byl jednou jeden král*. Vydal také několik odborných filmových knih. Zemřel roku 1980 v Praze.⁵⁶

O americké kinematografii psal také jeden z prvních československých filmových publicistů a historiků Karel Smrž, narozený roku 1887 v Sobotě. O filmu začal psát články už od roku 1917. Za 1. republiky se podílel na vzniku několika dokumentárních a hraných filmů, krátce také působil jako mistr zvuku a poté redaktor časopisů *Studio a*

⁵⁴ KNAPÍK, Jiří, *Kdo byl kdo*, str. 56.

⁵⁵ BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš, *Filmové profily*, Praha 1986, str. 44 – 47.

⁵⁶ Tamtéž, str. 190.

Amatérská fotografie. Ve 30. letech pak působil jako tajemník Filmového studia.⁵⁷ V roce 1933 vydal knihu *Dějiny filmu*, která byla první publikací tohoto druhu u nás a zůstala dlouho nepřekonaná. Od roku 1946 byl pedagogem na FAMU a později také dramaturgem státního filmu. Po válce přispíval do časopisů *Kino* a *Filmové noviny*. Zemřel roku 1953 v Praze.⁵⁸

Jedna z nejdůležitějších postav působící v československých filmových periodikách byl Jan Žalman - filmový kritik a teoretik, občanským jménem Antonín Novák narozený roku 1911 v Praze. Vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy, během války spolupracoval s časopisem *Kinorevue*. Po válce redigoval první dva ročníky časopisu *Kino* a přispíval také do *Filmových novinek*. V roce 1948 vedl časopis *Filmová okénka*, který ale byl na konci roku 1948 zrušen. V roce 1952 se vrátil na vedoucí post časopisu *Kino*, kde působil až do roku 1962, kdy se stal šéfredaktorem odborného měsíčníku *Film a doba*, který za jeho vedení nabyl na významu doma i v zahraničí.⁵⁹ V roce 1957 se stal předsedou Klubu filmových novinářů a později byl činný i v předsednictvu Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES). Zde zastával funkci předsedy sekce filmové teorie, kritiky a historie. V září roku 1970 byl donucen k odchodu z redakce *Filmu a doby*. V následujícím období psal Jan Žalman knihu o tzv. Nové vlně v československém filmu. Kniha, kterou původně připravoval pro nakladatelství Československý spisovatel, kompletně vyšla až 18 let po jeho smrti, v roce 2008.⁶⁰

2.4 Dostupnost a dovoz amerických filmů do Československa

Pravomoc nad veškerým filmovým importem a exportem státu byla znárodnovacím dekretem uložena ministerstvu informací, které už v této době řídil komunistický ministr Václav Kopecký. Zmocněncem pro import a export se stal Jindřich Elbl, který za tuto oblast zodpovídal už při květnové přípravě znárodnění československého filmu.⁶¹ Těsně potom, v červnu a červenci roku 1945 podepsal Jindřich Elbl smlouvy se sovětskou exportní společností Sojuzintorgkino,⁶² které mimo jiné garantovaly sovětským filmům v československých kinech 60 % promítacího času. V několika

⁵⁷ KNAPÍK, Jiří, *Kdo byl kdo*, str. 217.

⁵⁸ TABERY, Karel, *Filmová publicistika Karla Smrže. První část*, Olomouc 2003, str. 5.

⁵⁹ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*, Praha 2008, str. 5.

⁶⁰ Tamtéž str. 7 – 8.

⁶¹ MAREŠ, Petr, „Politika“, str. 77.

⁶² ZEMAN, Pavel, „Americké filmy“, str. 110.

následujících měsících po zestátnění filmu byla orientace na sovětský film poměrně jasná a ohledně promítání filmů z americké produkce se předpokládalo značné omezení. Exportní sovětská společnost Sojuzintorgkino však nebyla schopná dostát svým závazkům a nebyla schopná pokrýt ani minimální potřebu provozu československých kin.⁶³

Po neshodách, kdy bylo jasné, že vyjednávání mezi Asociací pro vývoz filmu (MPEA), která zaštiťovala 8 největších hollywoodských výrobců⁶⁴ a společností Čefis o distribuci amerických filmů v Československu se protáhne, uzavřel Jindřich Elbl smlouvu na dovoz 25 celovečerních filmů s americkými nezávislými filmovými společnostmi. Smlouva byla zprostředkována newyorským podnikatelem Milesem Sheroverem. Počet a kvalita filmů ale mohla stěží nahradit to, co bylo možno získat smlouvou s MPEA.⁶⁵

Smlouvu se společností MPEA se nakonec podařilo uzavřít 17. září 1946. V souladu se smlouvou Američané postoupili Československu 80 dlouhých a 80 krátkých filmů. Smlouva byla uzavřena na dobu jednoho roku a bylo v ní řečeno i jakým způsobem mají být filmy distribuovány.⁶⁶ Na filmy, které byly v rámci této smlouvy v Československu distribuovány, se vztahoval tříletý monopol od data jejich uvedení.⁶⁷ Tato smlouva byla první smlouvou společnosti MPEA se zemí, která spadala do sovětské sféry vlivu a MPEA si od ní slibovala, že jí pomůže uspět i v dalších zemích v daném regionu. 17. září se tehdy v Praze odehrála premiéra životopisného filmu Wilson (uvedení tohoto snímku jako vůbec prvního proběhlo na návrh velvyslance Steinhardta⁶⁸) a ještě do konce roku 1946 se dostalo do distribuce 14 amerických filmů. Těch výše zmíněných 80 filmů si měla Čefis vybrat ze seznamu 140 celovečerních filmů, který sestavila MPEA. MPEA považovala československý trh za vyspělý a československé diváky za sofistikované. Tento dojem se zformoval už v 30. letech a byl to jeden z hlavních rysů, který si Hollywood s Československem spojoval. Československý trh byl takto považován za výrazně vyspělejší, než ostatní trhy v sovětské sféře vlivu.⁶⁹ Toto povědomí o Československu mělo, kromě ekonomických důvodů, také vliv na sestavování výše zmíněného seznamu 140 filmů nabídnutých Čefisu. V něm byla dramata (38), kterých bylo nejvíc, následována komediami (34), válečnými filmy (21) a dobrodružnými filmy (17). Nejméně byly zastoupeny westerny (1), historické filmy (1)

⁶³ MAREŠ, Petr, „Politika,“ str. 83.

⁶⁴ Tamtéž, str. 85.

⁶⁵ Tamtéž, str. 86.

⁶⁶ Tamtéž, str. 94.

⁶⁷ Tamtéž, str. 112.

⁶⁸ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Hollywood,“ str. 29.

⁶⁹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Praha,“ str. 19.

a detektivky (4). Americká strana tak očekávala, že serióznost a kvalita bude hlavním ukazatelem pro výběr filmů z československé strany.⁷⁰

V prosinci 1947 začalo nové kolo jednání mezi Čefisem a MPEA. Poměrně záhy však ztroskotalo kvůli zvýšeným požadavkům ze strany Čefisu a porušení některých smluvních závazků z předchozí smlouvy (např.: zvýšení vstupného, ale odmítnutí zvýšení podílu ze vstupného, který náležel MPEA). Další pokusy o vyjednávání byly na čas přerušeny únorovým převratem v roce 1948, ale nedošlo k úplnému přerušení styku. Situace vypadala nadějněji v létě roku 1948, když prezident MPEA, Eric Johnston, navštívil Moskvu. Vyjednávání o dovozu amerických filmů do SSSR vypadalo příznivě, jednání ale nakonec ztroskotala. V návaznosti na to Československý státní film ve shodě s novými ideologickými kritérii nechal znovu projít cenzurou veškeré filmy schválené dovozní komisí do podzimu roku 1948. Většina dovezených filmů byla skartována (vyjma sovětských, z nichž byly skartovány pouze 4).⁷¹ Po neúspěšném vyjednávání o distribuci amerických filmů. V SSSR a také v ostatních zemích východního bloku (vyjma Jugoslávie) se uzavření smlouvy mezi ČSF a MPEA začalo jevit nereálně. V únoru roku 1949 se MPEA neúspěšně pokusila ještě jednou uzavřít smlouvu s ČSF. Následně byla v říjnu roku 1949 podepsána a v lednu roku 1950 schválena likvidační smlouva s MPEA. Smlouva prodlužovala o rok (tedy do roku 1952) distribuční práva na už dovezené hollywoodské filmy a do československé distribuce mělo být v následujících dvou letech distribuováno ještě šest nových amerických filmů.⁷² Realita ale pak byla jiná, protože když po vypuknutí války v Koreji začal ještě více sílit v Československu oficiální propagandou vyvolávaný antiamerikanismus, k dodržení likvidační smlouvy už nedošlo. Československý státní film se snažil zajistit si alespoň šanci koupit občas nějaký film za fixní cenu. Až na tři výjimky zmizely v 1. polovině padesátých let americké filmy z československých kin a do roku 1958 byly filmy od nezávislých amerických výrobců kupovány jen výjimečně.

V roce 1956 došlo k posledním pokusům o uzavření distribuční smlouvy mezi ČSF a MPEA, ale po jejich neúspěchu se hollywoodská studia rozhodla neprodloužit licenční smlouvu MPEA pro Československo a studia se rozhodla obchodovat s ČSF jednotlivě.⁷³ Možnost vidět v této době, kromě pár výjimek, americké filmy, byla na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech a na Americkém velvyslanectví.

⁷⁰ Tamtéž, str. 23.

⁷¹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Hollywood,“ str. 49.

⁷² Tamtéž, str. 54.

⁷³ Tamtéž, str. 58.

Tam se, přinejmenším od roku 1956, uskutečňovaly projekce každý týden.⁷⁴ Počet amerických filmů distribuovaných v Československu se pak zvýšil na počátku 60. let, kdy po 3 dovezených amerických filmech v roce 1958 a žádném v roce 1959 bylo v roce 1960 do ČSR dovezeno 8 filmů.⁷⁵

⁷⁴ SKOPAL, Pavel, „Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department (1945 – 1960),“ *Illuminace* 20, 2008, č. 3, str. 182.

⁷⁵ HAVELKA, Jiří, *Čs. Filmové hospodářství*, str. 20.

3 Obraz amerického filmu v 50. letech v Československu

3.1 Úvod

Články o amerických filmech a o americkém filmovém průmyslu se začaly v československých filmových periodikách objevovat záhy poté, co periodika po válce obnovila nebo zahájila svojí činnost. V prvních poválečných měsících jde především o časopis *Filmová práce*, aktivní už od konce května roku 1945. Největší zájem o americkou kinematografii, projevující se četností článků na stránkách filmových periodik, se stupňoval v průběhu roku 1946 a vyvrcholil v roce 1947 a počátkem roku 1948. V průběhu roku 1948 článků a zmínek o americké kinematografii ubývalo a v průběhu 50. let zůstalo těchto článků oproti roku 1947 pouhé minimum. Souvisí to především s dovozní politikou Československého státního filmu, tedy s dostupností filmových titulů hollywoodské provenience.

Pohled na americkou kinematografii byl ze strany filmových novinářů už od samého počátku velmi kritický, ale zprvu se objevovaly jen krátké články informující o dění v Hollywoodu. Byly spíše humorné a ironické, než nějak výrazně útočné. Pohled na americkou kinematografii, který byl pak charakteristický i pro celá 50. léta, se začal vytvářet již bezprostředně po válce. Tehdy se ještě nemohly v Československu plně rozvinout anti-americké a anti-hollywoodské výpady. Důvodem byla probíhající jednání o smlouvě o distribuci amerických filmů a Československá filmová společnost, aby se ekonomicky udržela, by se bez amerických filmů neobešla.⁷⁶ Už od počátku padaly na adresu amerického filmu výčitky, že „prostě ukazuje jednu tvář Ameriky: líbivou až do omrzení, oslňující až do zevšednění,“ „nikdy se nepokoušel svítit prostému diváku na cestu lepšího vkusu a hlubšího zaměření“⁷⁷ a trpí „prázdností, nenáročností a ideovou bídou obsahu.“⁷⁸ A tento názor byl už od počátku často konfrontován se sovětským filmem, který byl údajně oproti těm americkým „pravdivým a čistým uměním, prostředkem ideové a umělecké výchovy širokých lidových vrstev. Hlásá pravdu života, vybízí diváky vpřed k uskutečnění nejlepších lidských ideálů“ a především „není výtvozem komerčním.“⁷⁹ Právě na komerční zaměření hollywoodských filmů se soustředily další výtky ze strany československých filmových novinářů. Postoj

⁷⁶ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Charlie Chaplin,“ str. 73.

⁷⁷ MORAVEC, Jaroslav, „Sociální tvář amerického filmu,“ *Filmová práce* 1945, roč. 1, č. 21, str. 3.

⁷⁸ ČIRAUELI, M, „Dva filmové světy,“ *Kino* 1948, roč. 3, č. 17, sTR. 322.

⁷⁹ Tamtéž.

kritizující komerční zaměření filmů se promítl také do pohledu na americký filmový průmysl, tedy i na hollywoodské produkční společnosti a producenty, kteří „hledí na filmové podnikání také jen jako na zdroj rychlých výdělků.“⁸⁰ Právě tito producenti byli v područí „finančníků Wall Streetu“, potažmo „Washingtonu“ a měli „posilovat svými výrobky politiku washingtonské vlády a sloužit imperialistickým zájmům Wall Streetu.“⁸¹ Americké filmy měly podle novinářů „jeden hlavní úkol: předstírat, přesvědčovat, že špinavá imperialistická válka je ‚svatou křížáckou výpravou‘ za svobodu!“⁸² Ve stejném duchu se nesl i názor A. Alexandrova, otištěný v časopise *Tvorba*, tedy, že „Americké filmové umění, jež je prostředkem boje proti svobodě a demokracii, neodhaluje sociální protiklady kapitalistické společnosti.“⁸³ Téma politiky amerických filmových výrobců se tedy přirozeně začalo prolínat s politikou americké vlády, i když politické události nijak výrazně na stránkách československých filmových periodik rozebírány nebyly. Ve svém důsledku se společensko-politická situace ve Spojených státech samozřejmě dávala do souvislosti se situací ve filmovém průmyslu. Články někdy začínaly v podobném duchu: „V Trumanově Americe stojí socha svobody, ale není tam svoboda, jsou tam soudy, ale není tam spravedlnost, jsou tam divadelní budovy, ale není tam divadlo, jsou tam filmy, ale není tam filmové umění.“⁸⁴ Filmová periodika otiskovala často články, jejichž tématem byl úpadek a různé krize amerického filmového průmyslu, které se samozřejmě navzájem překrývaly. Články tak v podstatě vyvábily dojem o permanentní krizi amerického filmového průmyslu. K tématu bylo přeloženo ze zahraničních periodik množství článků. Filmoví kritici brali jako nejzásadnější krizi finanční a s ní spojenou nezaměstnanost v Hollywoodu, který se „pozvolna rozpadá na dva díly – na skupinu zaměstnaných a na skupinu těch, kdo byli hozeni přes palubu.“⁸⁵ Pozornost byla v této souvislosti věnována stávkám filmových odborů,⁸⁶ jejichž potlačení byl „útok finančních magnátů na samozřejmá a spravedlivá práva každého pracujícího.“⁸⁷ Další krizí byla krize amerických diváků, klesající návštěvnost amerických kin, která dosáhla svého maxima v roce 1946⁸⁸ a podle československých filmových novinářů to bylo způsobeno tím, že „americký průměrný

⁸⁰ „Americký film předmětem milionářských obchodních čachrů,“ *Kino* 1953, roč. 8, č. 8, str. 125.

⁸¹ BROŽ, Jaroslav (bž), „Zneužití vnálezu zvuku v kapitalistickém filmu,“ *Kino* 1950, roč. 5, č. 21, str. 493.

⁸² PLATT, D., „Zákulisí Hollywoodu,“ *Kino* 1951, roč. 6, č. 3, str. 66.

⁸³ ALEXANDROV, A., „Americký film ve službě monopolů,“ *Tvorba* 1947, roč. 16, č. 39, str. 764.

⁸⁴ AVARIN, G., „Filosofie Hollywoodu,“ *Kino* 1950, roč. 5, č. 21, str. 480.

⁸⁵ „Hollywood v kleštích krise,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 51, str. 2.

⁸⁶ „Vlna stávek v hollywood. atelierch,“ –bb, *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 47, str. 1.

⁸⁷ „O Hollywoodu bez sex appeal,“ F. H., *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 6, str. 5.

⁸⁸ PLAZEVSKI, Jerzy, *Dějiny filmu: 1895-2005*, Praha 2009, str. 230.

divák dnešní doby začíná být syt a mnohdy i znechucen těmito /hollywoodskými/ nereálnými banálnostmi,“ „tato měnící se mentalita, vyvolaná fantastickou prolhaností většiny hollywoodských filmových pohádek o americké superioritě, není samozřejmě k prospěchu kino-pokladen.“⁸⁹ Později v 50. letech filmová periodika také psala o vztahu filmového průmyslu a televize, která dle filmových novinářů způsobovala další úbytek návštěvníků kin, protože filmoví producenti věnovali „jen málo pozornosti rostoucími nebezpečí, jaké pro ně představuje rozvoj televise, podceňující její přitažlivost pro široké obecnstvo.“⁹⁰

Americkému filmu byla kromě výše zmíněného vyčítána také přemíra násilí a laciné erotiky, cenzura ze strany MPEA a také ze strany různých náboženských spolků, propaganda prováděná pomocí filmů a rasismus. Stejně jako novináři ve filmových periodikách to viděl i A. Alexandrov v časopise *Tvorba* z října roku 1947, podle nějž „téměř celá poválečná produkce Hollywoodu je směsí odporné rasové propagandy, otřepanosti, pochutnávání si na psychologických zvrácenostech, vraždách a sadismu, dekadenci a mysticismu.“⁹¹ Zobrazování násilí, zločinu, erotiky a sociálně ožehavých témat ve filmech bylo také považováno americkou stranou za nejškodlivější pro reputaci USA.⁹²

Podle československých filmových periodik bylo násilí v amerických filmech průvodním jevem sílící agrese v americké společnosti a důkazem agrese americké, především zahraniční, politiky. S násilím v americkém filmu se také pojí poukazování na stále větší počet „psychopatologických, zločineckých, banditských, detektivních“ a „gangsterských“⁹³ filmů, které se dříve přidržovaly „objektivistické posice ‚tak to je‘, nynější filmy dodávají ‚a tak tomu musí být!‘“⁹⁴ Násilí v amerických filmech bylo považováno za nebezpečné, protože mohlo mít špatný vliv na mládež. V podstatě stejné jako s násilím a jeho vlivem na mládež to bylo i s erotikou, která, stejně jako násilí, byla považována za projev nedostatku kvalitních scénářů a sloužila jako výplň a útok na nejnižší pudy, mající v divákovi vzbudit dojem, že jeho „sexuální zájmy jsou v životě hlavní věcí.“⁹⁵ Takže „západní film provokuje tedy svým standartním typem ženy-

⁸⁹ MACH, Josef, „Mentalita dnešního amerického návštěvníka kina,“ *Kino* 1948, roč. 3, č. 18, str. 344.

⁹⁰ FENIN, George N., „Spolupráce televise s filmem v USA v roce 1955,“ *Film a Doba* 1955, roč. 1, č. 11 – 12, str. 566.

⁹¹ ALEXANDROV, A., „Americký film ve službě monopolů,“ *Tvorba*, 1947, roč. 16, č. 39, str. 764.

⁹² BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Praha*, str. 17.

⁹³ AVARIN, G., „Filosofie,“ str. 480.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

svůdnice v ženách i mužích dělnické třídy pocitu méněcennosti.⁹⁶ Především v prvních poválečných letech byly některé články psané s ironií a nadhledem. V lednu roku 1947 vyšel článek, který s humorem rozebíral tzv. sex-appeal v amerických filmech. Autor článku zde upozornil, že „mnohdy se dokonce zdá, že některý revuální film byl natočen jen proto, aby určitá herečka mohla ukázat své nevšední herecké půvaby,“ k čemuž dále v článku s nadsázkou dodal, že „srovnáváme-li množství sex-appealu v některých amerických, francouzských a anglických filmech s filmy našimi, děsíme se své morálnosti. Zestátnění filmu je báječná věc. Zdá se však, že pro sex-appeal nemá dost pochopení. Zdá se, že od hereček požaduje herecké nadání a od tanečnic nadání taneční, leč mnohé herečky americké spojují obě disciplíny zároveň.“⁹⁷ Přes všechny články upozorňující na lacinost erotiky obsažené v amerických filmech se na stránkách filmových periodik především kolem roku 1947 začaly objevovat fotky tzv. girls a filmových hereček bez vztahu k nějakému filmu s krátkým popiskem typu: „Na písčitém kalifornském pobřeží v teplých paprscích slunečních cvičí americké Up-girls svoji pružnost.“⁹⁸

Cenzura v americkém filmu byla jako negativní jev uváděna většinou do souvislosti s problémy uvedení nebo vyrobení některých „pokrokových“ filmů, což nemuselo být vůbec v souvislosti se samotnými americkými cenzurními orgány, které samy o sobě nedostávaly příliš velký prostor. Cenzura, nebo obvinění z cenzury bylo někdy spojeno s propagandou v americkém filmu, který, z pohledu československých filmových novinářů, „není ničím jiným než technicky nejrafinovanějším prostředkem propagandy.“⁹⁹

Rasismus ve Spojených státech a americké kinematografii byl silným argumentem v rukou protiamerické propagandy na celém světě, především pak po druhé světové válce a uvědomovala si to i americká strana při jednáních o dovozu amerických filmů do Československa.¹⁰⁰ Československá filmová kritika často poukazovala na stereotypní zobrazení černochů v amerických filmech, kde černoch musí „zpívat primitivně, líně a rozvláčně, aby publikum bylo utvrzeno v přesvědčení, že černoch se ‚od přírody‘ vyhýbá práci, že je lenoch.“¹⁰¹ V Hollywoodu se „ročně vyrábějí filmy, jež šíří po celém

⁹⁶ SVOBODOVÁ, Jiřina, „Žena ve filmu,“ *Kino* 1949, roč. 4, č. 11, str. 148.

⁹⁷ „Sex-appeal má stále dobrý kurs,“ *EMEN*, Filmové noviny 1947, roč. 1, č. 3, str. 3.

⁹⁸ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 10, str. 3.

⁹⁹ SVOBODOVÁ, Jiřina, „Žena,“ str. 148.

¹⁰⁰ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Praha,“ str. 18.

¹⁰¹ PLATT, David, „Ve znamení rasismu,“ *Kino* 1949, roč. 4, č. 9, str. 125.

světě fantastické pověsti a lži o černošském národě.¹⁰² Předmětem kritiky byla také nemožnost zapojení černochů do tvorby filmů a jejich údajně nepoměrně nižší honoráře. S rasismem v americkém filmu se pojil antisemitismus v Americe. Byl mu věnován značný prostor například v článcích o filmech *Gentlemanská dohoda* a *Křížová palba*. Na rasismus a antisemitismus v americkém filmu postupně navazovalo osočování z fašismu a výjimečně i z nacismu.

Je zajímavé, jak československá filmová periodika informovala o nejprestižnějším ocenění v americkém filmu, tedy o ceně Oscar. Názory na americkou akademii filmových umění a věd byly po celou dobu mého bádání různé. Základní problém pro filmové novináře byl, jestli mají brát Akademii jako názorovou protiváhu hollywoodským producentům, která u hodnocení filmu nehledí pouze na finanční hledisko, nebo ne. V roce 1946 proběhly informace o udílení Oscarů pouze formou stručného výčtu ocenění.¹⁰³ V roce 1947 už byl ve *Filmových novinách*, spolu s výčtem držitelů Oscara, řečen názor, že „na rozdíl od jiných případů amerického hodnocení filmů podle úspěchu u obecnosti či podle tržby v kinech jsou ceny hollywoodské Akademie umění a vědy celkem spravedlivým výrazem pro posouzení uměleckých hodnot.“¹⁰⁴ V roce 1948 bylo ale v úvodu článku o udílení Oscarů uvedeno na jejich adresu, že „Nelze brát příliš vážně kritické zhodnocení hereckého výkonu a jiných uměleckých zásluh v americkém filmu, jak se jeví podle výročního obdarování touto cenou,“ ale přesto bylo na závěr řečeno, že tehdejší ročník nevyšel naprázdno, protože jeden z „uvědomělých pokrokových herců“ získal ocenění, sice pozdě, vzhledem k jeho věku, ale zaslouženě.¹⁰⁵ V roce 1956 se článek o udílení Oscarů věnoval spíše neshodám mezi Akademií a hollywoodskými producenty, zčásti proto, že „hollywoodští tvůrčí pracovníci, kteří o cenách Akademie rozhodují, mají velmi kritický poměr k oficiální filmové produkci, na níž sami spolupracují.“¹⁰⁶ Celý článek vyzněl ve prospěch Akademie. Na druhou stranu Jaroslav Brož v článku o Oscarech z roku 1959 už jasně hovořil o tom, že by bylo „nesprávné, kdybychom na tyto laureáty Americké filmové akademie chtěli brát měřítka umělecké kritiky. Při rozhodování o ‚Oscarech‘ jsou ve hře i jiné zájmy, především podnikatelské a filmové výrobci, právě tak jako distributoři, hlasování silně ovlivňují“ a proto se Akademie „sama postarala o to, že

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ BROŽ, Jaroslav (-ro-), „Výroční ceny Americké filmové akademie,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 13, str. 6.

¹⁰⁴ „Ceny hollywoodské filmové akademie,“ –Ž, *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 12, s. 1.

¹⁰⁵ „Oscar 1947,“ O. K., *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 16, str. 3.

¹⁰⁶ BROŽ, Jaroslav (bž), „Kdo dostal Oscara?“ *Kino* 1956, roč. 11, č. 8, str. 126.

ztratila u skutečných milovníků filmu všechnen kredit.“¹⁰⁷ Jak je patrné, názory na americkou Akademii filmového umění a věd, která vyhlášovala cenu Oscar, oscilovaly od jejího postavení instituce nezávislé na hollywoodských producentech na straně jedné až k názoru, že jsou jako loutky v jejich rukách na straně druhé.

Součástí zmínek o americkém filmu byly také různé humorné a ironické články. V obou ročnících *Filmových novinek* vycházela dokonce samostatná nepravidelná rubrika Hollywoodské perličky, ve které byly otiskovány krátké anekdoty z pracovního a soukromého života hollywoodských producentů a hvězd. Celou rubriku v podstatě vystihlo úvodní slovo z 1. rubriky Hollywoodské perličky otištěné v únorových *Filmových novinách* z roku 1947: „Celé spousty historek, anekdot a vtipů bez ustání kolují o velkém městě americké filmové mašinerie. A mnohá z těchto anekdot má v sobě jiskru autokritiky, dobře vystihující stinné stránky řemeslnosti, komerčního zaměření a kultu hvězd, které převládají v hollywoodských ateliérech i v soukromí.“¹⁰⁸ Pro ilustraci zde uvádím dva příklady anekdot z této rubriky:

Samuel Goldwyn uzavíral jednou smlouvu s filmovou veličinou a jejím právním zástupcem. Hvězda a její ochránce žádali – a dostávali – všechny možné pohádkové podmínky, až se konečně Mr. Goldwyn „dožral“. „Pánové, moje trpělivost je u konce,“ zvolal, „nemohu dělat víc než nemožnosti!“¹⁰⁹

Nedávno přišla k advokátovi filmová hvězda, proslulá svou prostoduchostí a žádala o provedení rozvodu. „Z jakých důvodů?“ ptal se advokát. Odvětila, že podle jejího názoru nedodrží manžel náležitou věrnost. „A proč myslíte, že je vám nevěrný?“ ptal se advokát. „Ach,“ odvětila herečka, „mám ho v podezření, že není otcem mého dítěte.“¹¹⁰

Ne všechny filmy americké provenience přijali novináři z filmových periodik negativně. Je nutné věnovat se i těmto filmům, i když ve srovnání s negativně přijatými filmy jich bylo mnohem méně. Na druhou stranu jim filmoví kritici věnovali více prostoru. V následujících řádcích uvádím příklad několika filmů, které mi připadají reprezentativní jako filmy kritikou kladně přijaté. Asi nepřekvapí, že tyto kladně

¹⁰⁷ BROŽ, Jaroslav, „Hollywoodští ‚Oscarři‘ už nikoho nezajímají,“ *Kino* 1959, roč 14, č. 9, str. 140.

¹⁰⁸ „Hollywoodské perličky,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 5, str. 8.

¹⁰⁹ „Hollywoodské perličky,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 19, str. 3.

¹¹⁰ „Hollywoodské perličky,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 6, str. 3.

hodnocené filmy byly většinou označovány jako filmy „pokrokové.“ Na filmech byla oceňována především autentičnost, potažmo snaha a schopnost tvůrců odhalit zkažené poměry v kapitalistické společnosti a také brojení proti falešné morálce. Byly to často příběhy lidí, kteří se museli postavit většinové společnosti, když chtěli vyřešit nějaké bezpráví, které pocházelo z hloubi americké společnosti.

Orson Welles, kontroverzní americký režisér, známý svým kritickým postojem k americkému filmovému průmyslu, byl u československé filmové kritiky, po Charliem Chaplinovi, nejpobulárnějším americkým filmovým tvůrcem. Z jeho tvorby měl nepřekvapivě nejvíce ohlasu film *Občan Kane*, film, který byl alegorií na propojení vlivu médií, moci a peněz v Americe, ale který se v době uvedení, v roce 1941, setkal spíše s kritikou a nepochopením. Jeho význam byl doceněn až postupem času, především v Evropě po 2. světové válce. Snímek byl také přelomový vizuálním zpracováním.¹¹¹ Prakticky každý článek věnovaný Orsonu Wellesovi se o tomto filmu zmiňoval s obdivem. V článcích o Orsonu Wellesovi bylo často rozebíráno jeho kontroverzní postavení v Americe. Na film *Občan Kane* nahlíželi kritici pozitivně jak pro technické provedení filmu, tak pro celou ideu filmu,¹¹² ale výjimečně se objevily i názory ne úplně souhlasné, protože třeba podle Vladimíra Bora *Občan Kane* vyznívá jako „pokus o kritiku kapitalistické kariéry. Neboť ‚Občan Kane‘ není kritikou, jak se někteří snažili přesvědčit, ‚Občan Kane‘ zůstal jen pokusem o kritiku.“¹¹³

Velice kladně přijali kritici také dva filmy, jejichž ústředním tématem byl antisemitismus v Americe. Jednalo se o filmy *Džentlmenská dohoda* a *Křížová palba*. Film *Džentlmenská dohoda*, režírováný Eliou Kazanem, pojednával o novináři, který se rozhodne vydávat se za žida, aby ukázal, že je v americké společnosti antisemitismus stále přítomen. Mimo jeho pokrokovost filmu českoslovenští novináři také oceňovali odvahu tvůrců věnovat se takovému tématu. Téma je oceňováno i u filmu *Křížová palba*, režírováného Edwardem Dmytrykem, o němž Josef Štrych napsal, že si „vzal do křížové palby jeden z nejožehavějších problémů amerického společenského života: Nenávist. Zuřivou, slepou, bigotní nenávist. Nenávist z nejistoty a strachu. Strachu z nevyřešitelných hospodářských a sociálních poměrů. Strachu ze všeho, co je neznámé, co je jiné, co je cizí, co by nás mohlo existenčně ohrozit. Nenávist proti rasovým, náboženským a národnostním menšinám.“¹¹⁴ Právě v případě filmů s tak ožehavou

¹¹¹ D'AGOSTINI, Paolo, *Legendární filmy*, Praha 2008, str. 88.

¹¹² BRDEČKA, Jiří, „Přemýšlejte s námi o Občanu Kaneovi,“ *Kino* 1947, roč. 2, č. 14, str. 263.

¹¹³ BOR, Vladimír, „Orson Welles: Občan Kane,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 1, str. 8.

¹¹⁴ ŠTRYCH, Josef, „Nenávist, která zabíjí,“ *Kino* 1947, roč. 2, č. 38, str. 749.

tematikou jako je rasismus, byl na úkor rozboru filmu věnován stěžejní prostor rasismu v Americe. Dobře kritika přijala i filmy, kriticky se zabývající americkým politickým systémem. Jedním z nich byl film *Pan Smith přichází*, který podle československé filmové kritiky „nešetrně líčí korupčnictví amerických politiků a ukazuje v divném světle svobodu amerického tisku“¹¹⁵ a „dává diváku, jak už řečeno, ne pouze zábavu, ale i zamyšlení nad stíny amerického života.“¹¹⁶ Podle časopisu *Tvorba* měl dokonce film *Pan Smith přichází* „v Praze právem ohromný úspěch.“¹¹⁷ Stejně na tom byl v očích československé kritiky film *Bumerang* režiséra Elii Kazana, pojednávající o vraždě kněze, na jehož vyšetřování si chtěli vylepšit svoji pověst politici i soudci. Ve filmových periodikách byl *Bumerang* vykreslen jako film, který „dává nahlédnout do veřejného života v kapitalistickém státě, kde se vše přepočítává na dolary, kde lidé politicky činní, využívají své informovanosti o tom, co se chystá, ke svému obohacení.“¹¹⁸ Dále zde autoři uváděli, že je tento film „jedno z nemnohých hodnotných děl americké kinematografie.“¹¹⁹ Podle A. Alexandrova v časopise *Tvorba* „ve filmu ukázali jeho tvůrci skutečný řád své země, bezprávnost a utlačení pracujícího člověka.“¹²⁰ Podobného přijetí se také dostalo filmům na motivy knih Johna Steinbecka *O myších a lidech* a *Hrozny hněvu*.

Zvláštní postavení mezi pozitivně hodnocenými americkými filmy měl nepochybně film *Severní hvězda*. Byl to totiž jeden z mála hollywoodských filmů o Rusku, který ukazoval Rusy v dobrém světle. Film se do Československa dostal dost opožděně, protože byl natočený už za války. Popisoval nacistickou okupaci jedné ruské vesnice za 2. Světové války. Tento film podle časopisu *Kino* „nevznikl jen ze samozřejmé snahy přiblížit spojence v boji proti společnému nepříteli, ale byl přímo vyvolán spontánním přáním širokých vrstev amerického národa poznat Sovětský svaz v boji proti nacistickému vpádu“ a autor dodal, že film slouží i „jako výborný prostředek k porovnání dvou myšlenkových světů a ke zjišťování, do jaké míry se jednomu z nich podařilo vniknout do oblasti druhého.“¹²¹ A. Alexandrov v časopise *Tvorba* označil film *Severní hvězda* za „pravdivý, byť i poněkud naivní.“¹²²

¹¹⁵ „O filmu „Pan Smith přichází,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 34, str. 7.

¹¹⁶ „Americký film až překvapivě upřímný,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 28, str. 7.

¹¹⁷ „Filmová propagace levou rukou,“ *Kl., Tvorba* 1947, roč. 16, č. 43, str. 845.

¹¹⁸ *Boomerang: Filmová kartotéka* 1949, roč. 1, č. 21, str. 4.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 3.

¹²⁰ ALEXANDROV, A., „Americký,“ str. 764.

¹²¹ „Sovětský boj americkými očima,“ *oa, Kino* 1948, roč. 3, č. 9, str. 173.

¹²² ALEXANDROV, A., „Americký,“ str. 764.

3.2 Dovoz hollywoodských filmů do Československa

Zprávy o dovozu amerických filmů do nově obnoveného Československa se začaly objevovat ve filmových periodikách poměrně záhy po jejich vzniku nebo znovuoobnovení. Zpočátku se zprávy zmiňovaly o dovozu hollywoodských filmů všeobecně v souvislosti s dovozem zahraničních filmů do poválečného Československa. Ale záhy potom, co se do československých kin dostaly filmy sovětské provenience, se tisk a především filmoví diváci začali ptát, proč se už nepromítají také filmy americké výroby, které se těšily za 1. Československé republiky a především těsně před 2. světovou válkou velké divácké přízni.¹²³

Jedním z prvních článků ve filmových periodikách týkající se dovozu amerických filmů byl článek Jaroslava Brože ve *Filmové práci* ze září roku 1945. Jaroslav Brož se v něm zmiňoval především o plánovaném vyjednávání zplnomocněnce ministerstva informací pro dovoz a vývoz, Jindřicha Elbla. Vyjednávání se týkalo dovozu anglických a francouzských filmů, Elbl kvůli tomu odcestoval do Londýna a Paříže. A právě zde už bylo zmíněno, že Jindřich Elbl nebude na své cestě do zahraničí vyjednávat o dovozu amerických filmů do Československa, protože „mluvčí Hollywoodu zaujímají i nadále, zklamání ve svých nadějích na obnovení statusu quo předválečného, vyčkávací stanovisko.“¹²⁴ Z celkového vyznění článku bylo patrné, že filmoví novináři budou vinit za většinu komplikací při sjednávání distribučních smluv do Československa především americkou stranu.

Už nedlouho po válce podepsal Jindřich Elbl smlouvy se sovětskou exportní společností Sojuzintorgkino.¹²⁵ Reakce na smlouvu se sovětskou společností, o které nebyla veřejnost oficiálně informovaná, na sebe nenechala dlouho čekat. Smlouvu kritizoval především nekomunistický tisk - poukazoval hlavně na absenci amerických filmů v československých kinech. Známá byla především kritika ze strany katolického týdeníku *Obzory*.¹²⁶ Na počátku září totiž informoval týdeník *Obzory* čtenáře o smlouvě se Sojuzintorgkinem a také o postoji amerických společností ke znárodněné kinematografii. Autor článku žádal funkcionáře Čefisu o vysvětlení. Článek spustil rozsáhlou polemiku v kulturních denících.¹²⁷

¹²³ BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Praha*, str. 19.

¹²⁴ BROŽ, Jaroslav (bž.), „Cesta za dohodou se západními mocnostmi,“ *Filmová práce* 1945, roč. 1, č. 15, str. 1.

¹²⁵ ZEMAN, Pavel, „Americké filmy a znárodněná kinematografie,“ *Iluminace* 6, 1991, č. 1, str. 110.

¹²⁶ ZEMAN, Pavel, „Americké filmy,“ str. 111.

¹²⁷ MAREŠ, Petr, „Politika,“ str. 87.

Do polemiky se samozřejmě zapojila i filmová periodika. Jaroslav Brož napsal obsáhlý (v porovnání s běžným článkem ve *Filmové práci*) článek s titulkem „Proč nejsou americké filmy v našich kinech?“ Článek byl podle Jaroslava Brože koncipován jako chronologický výklad příčin a následků a důvod vzniku článku vysvětloval Brož uvedením na pravou míru „nejasnosti, která je vodou na mlýn nespokojenců doma“ a která vedla k „neodůvodněným útokům na náš stát v tisku zahraničním.“¹²⁸ Článek opravdu shrnoval události, které se dosud odehrály ve sporech o dovoz amerických filmů do Československa. Zároveň vyzníval charakteristicky pro dobový filmový tisk - souhlasil s tehdejší politikou státního filmu a bylo jasně patrné, na které straně sporu pisatel stojí. Ještě před tím, než se Jaroslav Brož dostal k samotnému problému dovozu hollywoodských filmů, vysvětlil proč byly hollywoodské filmy tolik populární před válkou, a tedy proč byly tolik očekávané po válce. Podle Jaroslava Brože dosáhly americké filmy před válkou vysoké popularity, protože československá veřejnost v nich viděla „účinnou protiváhu při potírání hojně k nám pronikajícího nacistického filmového moru“¹²⁹ Pro československou společnost měl americký film v té době výsadní postavení. Po vzniku Protektorátu Čechy a Morava přestaly být americké filmy v českých kinech promítány a tím více se na ně prý po válce většina československých diváků těšila. Díky tomu byla údajně československá strana ochotná přistoupit na podmínky výhodné pro Američany. Ti měli snad dokonce poskytnout Jindřichu Elblovi kurýrní letadlo, kterým měl odletět na vyjednávání. Pak ale autor dodává, že „na toto zvláštní letadlo však stále čeká dodnes, aniž by kdo věc vysvětlil, či omluvil.“¹³⁰ Dále Jaroslav Brož připomíná aféru kolem filmu *Věčná Eva*, který byl po šesti letech prvním americkým filmem promítaným v československých kinech. Film *Věčná Eva* musel být bohužel z distribuce předčasně stažen, protože byl podle sdělení výrobce darován omylem.¹³¹ Byl ohlášen jako dar americké vlády československé kinematografii. Podle Brože se očekávalo, že úspěch tohoto filmu u obecnostva „přispěje k urychlenému sjednání oboustranně uspokojivé dohody.“¹³² Ve třetím vysílacím týdnu ale americké velvyslanectví sdělilo Jindřichu Elblovi, že při darování filmu *Věčná Eva* (a dalšího zatím neuvedeného) došlo k nedorozumění a „na nátlak hollywoodských výroben obou těchto filmů je americké velvyslanectví nuceno žádat jejich sněti z programu a vrácení

¹²⁸ BROŽ, Jaroslav (Ing. J. B.), „Proč nejsou americké filmy v našich kinech,“ *Filmová práce*, 1945, roč. 1, č. 21, str. 2.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ MAREŠ, Petr, „Politika,“ str. 80.

¹³² BROŽ, Jaroslav, „Proč,“ str. 2.

kopii.¹³³ Po uvedení aféry o odejmutém daru na pravou míru bránil Jaroslav Brož československé úřední činitele, kteří i po tomto incidentu projevovali krajní trpělivost a mlčenlivost „protože nechtěli zveřejněním věci stavět diplomatické zastoupení Spojených států do nepříznivého světla.“¹³⁴ Bránil jej především před nařknutím ze strany zahraničního tisku prohlašujícího, že stáhnutí filmu z programu je zákrokem „zdejších zástupců Sovětského svazu“ a že je Československo „ve filmu pouhou kolonií Sovětského svazu.“¹³⁵ Těchto nařčení se údajně ochotně chopila část československého tisku. V poslední části autor shrnul současnou situaci dovozu amerických filmů, kdy se zástupci amerických výrobců stáhli a momentálně s československou stranou nejednají, ale že tu je zároveň naděje, protože Jindřich Elbl sdělil organizaci MPEA, že je nadále ochoten s ní jednat. Jaroslav Brož ale na závěr článku dodal, že československý zájem o „americké filmy nemůže jít tak daleko, abychom se například vzdali výhod zestátněného filmového podnikání“ a že „více dobré vůle však už nemůže být s naší strany projevono.“¹³⁶

Na obranu Čefisu vyšel v říjnu roku 1945 ve *Filmové práci* článek pro toto periodikum poměrně netypický. Netypický jak rozsahem (celé 3 strany, přičemž celý časopis jich měl 8), tak osobou pisatele. Článek napsal zmocněnec Ministra informací pro dovoz a vývoz Jindřich Elbl a evidentně reagoval na vlnu kritiky, která se na něj a potažmo na celou Čefis kvůli problémům při vyjednávání smlouvy s americkými distributory snesla. Byl koncipován jako otevřený dopis filmovému referentu týdeníku *Obzory*, který několikrát Jindřicha Elbla kritizoval.¹³⁷ Téměř celá první strana dopisu se věnovala distribuční smlouvě se Sovětským svazem, zbytek článku pak problematice distribuce amerických filmů v Československu. Protože byl článek napsán Jindřichem Elblem, lze ho brát jako oficiální stanovisko ministerstva informací. Jindřich Elbl popisoval první poválečná jednání, vedená v té době s majorem Dolanem, jako úspěšná, kdy vše nasvědčovalo tomu, že bude podepsána pro Československo výhodná smlouva. Toto se mu zdálo i ve chvíli, kdy „pan major Dolan odjížděl z Prahy zcela spokojen s výsledky svého poslání.“¹³⁸ Jako první vážný problém uvedl Jindřich Elbl výše zmíněnou aféru s vrácením kopií filmu *Věčná Eva* a třech dalších filmů. V této věci se bránil nařčení časopisu *Obzory*, že to byla chyba československé strany. Hájil se tím, že nemohl

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ MAREŠ, Petr, „Politika,“ str. 87.

¹³⁸ ELBL, Jindřich, „Pravda o našich filmových smlouvách,“ *Filmová práce* 1945, roč. 1, č. 23, str. 6.

informovat veřejnost, protože o této věci nemohl z příkazu ministerstva informací mluvit, ale že by mlčel i nadále „nebýti všetečných dotazů, podobných oněm, které se objevily v *Obzorech*.“¹³⁹ Následně se Jindřich Elbl vyjádřil i k pozvání ze strany samotných Američanů. Z podnětu majora Dolana se měl odebrat americkým vojenským letadlem, které mu mělo být přistaveno, do Paříže a Londýna, kde se mělo s americkými zástupci jednat. Letadlo přistaveno nebylo a Jindřich Elbl dodává, že „na ono americké letadlo čeká dodnes,“ a že „nikdo mi z americké strany dodnes nevysvětlil, co se vlastně tehdy v červenci stalo.“¹⁴⁰ Dále napsal, že po peripetiích s americkou stranou musel zajistit distribuci filmů do Československa, a proto podepsal smlouvu s Sojuzintorgkinem, kterou mu novinář v *Obzorech* vyčetl. V další části popsal autor článku výhody zestátněného filmu i v případě dovozu zahraničních filmů a své zkušenosti z jednání o dovozu hollywoodských filmů ještě před válkou. Tím se snažil dokázat novináři z týdeníku *Obzory*, že je člověkem v tomto oboru zkušeným a tudíž ví, co činí. Celý článek Jindřich Elbl zakončil výzvou, aby kritici dali šanci zestátněnému filmu ukázat, že je to dobrá instituce.

V době (přibližně od podzimu 1945 do podepsání smlouvy v září 1946), kdy se situace ohledně vyjednávání smluv o dovozu amerických filmů nikam výrazněji neposunula a žádné významné kontakty mezi československou a americkou stranou neprobíhaly, se filmová periodika pochopitelně těmito záležitostem ve velké míře nevěnovala. Když už proběhla nějaká zmínka o dovozu hollywoodských filmů, tak jen jako pouhé konstatování tehdejšího stavu vyjednávání. Většinou byla věc zmíněna na okraj nějakého článku zabývajícího se americkým filmem v jiných souvislostech. Výjimku více méně tvořilo několik článků pojednávajících o zestátněném filmu. Převážně se jednalo o články bránící Československou filmovou společnost před různými kritiky, kde potom novináři (evidentně již značně blazeovaně) vysvětlovali, proč se v Československu americké filmy nepromítají. Jako příklad může sloužit článek od Elmara Klose, který odpovídal na jakési často kladené otázky Čefisu. Na otázku „Proč se u nás zatím nehrají americké filmy?“¹⁴¹ odpověděl konstatováním, že se o tom jedná a že to není tak jednoduché a že nejde o otázku politickou, jak si někteří myslí. Následně si neodpustil jízlivou poznámku, že „je zajímavé, že neslyšíme odnikud stejně nedůtklivou stížnost, proč zde ještě nejsou americké ledničky, americké automobily

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ KLOS, Elmar, „Proč a proto,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 3, str. 2.

nebo americké konzervy.“¹⁴² Podobně naladěný byl i Jaroslav Brož, který odpovídal v podstatě na stejnou otázku. V článku o divácích (především pražských) prohlásil, že se však „převedli nově se objevivších hodnotných filmů sovětských“ a nejde jim „tak o prosazování neuspokojených potřeb kulturních či uměleckých, jako spíše o požitky rozmarné a senzační.“¹⁴³ Zájem o téma dovozu se zvedl s blížícím se podepsáním smlouvy a s odletem československé delegace do New Yorku. Články byly v tomto smyslu ohledně budoucích jednání poměrně pozitivní, ale často připomínaly, jako např. Jaroslav Brož, že zástupci Čefisu mají před sebou „velmi nesnadný úkol přesvědčit Američany, pro něž je film jen předmětem směnného obchodu, o tom, jak hledíme my, kteří jsme filmové podnikání znárodnili, na posláni filmu v lidovědemokratickém státním zřízení.“¹⁴⁴

Smlouvu o dovozu 80 hraných a 80 krátkých amerických filmů do Československa se nakonec podařilo uzavřít mezi Čefisem a MPEA V září 1946.¹⁴⁵ Filmová periodika otiskla samozřejmě mnoho článků týkajících se tohoto tématu. Většina článků byla více méně informativní a bylo zde stručně řečeno, kolik filmů bude dovezeno, v jakém poměru se budou dělit zisky, od jakých filmových výrobců budou pocházet apod. Filmoví novináři považovali uzavření smlouvy za úspěch z československé strany a z článků bylo cítit jisté uvolnění a také radost, že se do Československa americké filmy dostanou a že už skončí výpady proti politice Čefisu, a toto bylo v nějakém článku letmo zmíněno. Výjimkou byl článek Jana Žalmana v listopadovém Kině, kde autor zmiňoval (v poměrně smířlivém tónu) ještě nedávné napadání představitelů Čefisu za jejich údajný protiamerický úmysl a dokazoval, jak se dřívější kritici politiky Čefisu mýlili. Článek charakterizovala jedna z prvních vět, která zní: „Uvedení amerických filmů do našich kin přestalo být předmětem debat a sporů.“¹⁴⁶ Oslavováni byli ti, kteří podmínky dovozu amerických filmů vyjednávali, tedy Jindřich Elbl a Lubomír Linhart. A právě Lubomír Linhart napsal několik článků o své cestě do Spojených států a popsal v nich stav tehdejšího amerického filmu, prohlídku amerických studií a svá setkání s hollywoodskými hvězdami. Nejčastěji a nejdůrazněji zmiňoval své setkání s Charlie Chaplinem a údajně pětihodinovou debatu s ním.¹⁴⁷ Samozřejmě už v prvních člancích

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ BROŽ, Jaroslav (bž), „Dovážet filmy znamená vyvážet peníze,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 30, str. 1.

¹⁴⁴ BROŽ, Jaroslav (bž), „Cesta zástupců čs. filmu do Ameriky,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 35, str. 1.

¹⁴⁵ MAREŠ, Petr, „Politika,“ str. 94.

¹⁴⁶ ŽALMAN, Jan, „Přemýšlejte s námi o otázce důvěry,“ *Kino* 1946, roč. 1, str. 403.

¹⁴⁷ LINHART, Lubomír. Praha – Hollywood – Praha. *Kino* 1946, roč. 1, č. 24, str. 391 a BROŽ, Jaroslav (bž.), „O Americe – zvláště o americkém filmu,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 42, str. 2.

o dovozu amerických filmů se zmiňovali filmoví kritici o obavách, aby do Československa byly dováženy filmy kvalitní, a ne jenom filmy propagující americký styl života. Jak to vyjádřil novinář s přezdívkou bob Hollywood ve *Filmové práci*: „Bylo by prostě proti zájmům Spojených států, kdyby hollywoodský průmysl chtěl do Československa vyvážet zásadně jen filmy, jež vytvářejí legendární a neskutečný obraz Ameriky.“¹⁴⁸ V jednom svém článku to vyjádřil i Lubomír Linhart, který napsal, že „chceme prostě v amerických filmech vidět a poznávat celou Ameriku, obě její tváře.“¹⁴⁹

Podobné obavy se objevovaly pak ve většině následujících článků věnujících se tématu dovozu amerických filmů do Československa. V tomto smyslu vyvolal vlnu článků zákaz promítání filmu *Občan Kane* režiséra Orsona Wellese, neboť film neprošel aprobační komisí. Téma dobře vystihuje článek Oldřicha Kautského „Braziliana contra Občan Kane.“¹⁵⁰ Oldřich Kautský upozornil na špatný výběr filmů, který prováděla aprobační komise. Svůj názor demonstroval právě na příkladu filmů *Braziliana* a *Občan Kane*. *Braziliana* je americký komediální muzikál o spisovatelce, která přijíždí do Brazílie hledat inspiraci na novou knihu a při tom se zamiluje do Brazílského zpěváka. Film se dostal do Československa právě díky smlouvě s nezávislými americkými výrobci zprostředkované Milesem Sherowerem. Tuto smlouvu považoval Oldřich Kautský za chybu, protože zatím byly díky ní dováženy pouze filmy nevalné kvality. *Brazilianu* zde označil za filmovou břečku, která neměla být v Československu vůbec promítána a za „výraz filmové stupidity nejnižšího stupně, dokládající naše nedávno stanovené heslo, že žádný Sherowerův film nemůže být tak idiotský, aby další nebyl ještě horší.“¹⁵¹ Na druhou stranu právě Oldřich Kautský upozornil, že aprobační komise zakázala film, který byl odbornou kritikou považovaný za milník ve vývoji filmového umění. Aprobační komise kromě estetických a filmových kvalit „nepoznala, že je to film vysloveně protikapitalistické myšlenky.“¹⁵² Článek byl jedním z mála, které obsahovaly kritiku alespoň části Československého státního filmu, tedy kritiku aprobační komise, která by podle Oldřicha Kautského měla odejít do ústraní. Na konci článku ještě autor letmo zmínil dilema, které mají filmoví novináři, protože ti by měli být loajální ke státním podnikům, ale nakonec „mají kritikou čestnou a nesmlouvavou hodnotit filmy přicházející na náš trh. Ale jak mají vykreslit celkový

¹⁴⁸ HOLLYWOOD, Bob, „Dohoda s Amerikou jen počátkem,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 41, str. 2.

¹⁴⁹ LINHART, Lubomír, „Američané a Československo,“ *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 42, str. 1.

¹⁵⁰ KAUTSKÝ, Oldřich, „Braziliana contra Občan Kane,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 4, str. 1.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

obraz vývoje světového umění, když vrcholná díla se socialistickým zaměřením zůstávají za dveřmi?“¹⁵³ Ostatní články věnující se neuvedení *Občana Kanea* mají víceméně podobnou náplň, jenom nejsou tak kritické k aprobační komisi.

Ke konci roku 1947 začala nová jednání mezi Čefisem a MPEA o další smlouvě na dovoz amerických filmů do Československa. Většina filmových novinářů se samozřejmě v této době věnovala nově vyjednávané smlouvě a dění kolem ní. Jedním z prvních článků věnujícím se budoucím jednáním vlastně nebyl klasický článek, ale bylo to otištění dopisu zasláního Václavu Kopeckému od viceprezidenta MPEA Irvinga Maase. v něm Maas shrnul dosavadní úspěchy spolupráce mezi MPEA a Čefisem a ocenil kvalitní spolupráci. Na závěr dopisu vyslovil ujištění, že doufá, že vzájemná spolupráce a respekt přetrvají.¹⁵⁴ Ještě nějakou dobu po otištění dopisu byl z článků týkajících se dovozu cítit jistý optimismus, že se uzavření smlouvy podaří. Zároveň ale už články zmiňují nové požadavky, které by měla česká delegace vyžadovat po Američanech. Zásadní změnou by měl být požadavek reciprocity, tedy že má být zároveň podepsána i vývozní smlouva pro československé filmy, u nichž údajně „značně stoupla také jejich umělecká úroveň, jak o tom svědčí dosažené významné mezinárodní úspěchy.“¹⁵⁵ V prosincovém čísle *Filmových novin* Jaroslav Brož napsal, „že vůdčí zásadou naší obchodní filmové politiky má být napříště zásada reciprocity.“¹⁵⁶ Zároveň psali filmoví novináři o dalších požadavcích, které má československá strana požadovat. Mezi nimi byly především požadavky finanční, a to, že by filmy neměly být kupovány tak draho a dělení zisku by mělo být pro Československo výhodnější. Jasně to specifikoval Jaroslav Brož v článku *Filmových novin* z 29. Listopadu roku 1947, kde bylo přímo řečeno, že „otázka dovozu amerických filmů je také u nás především otázkou peněz,“ i když Jaroslav Brož psal, že i kdyby peníze byly, tak by to neznamenal, že by se měly dovážet hollywoodské filmy bez jakéhokoli výběru.¹⁵⁷ V podstatě ve stejném duchu a tematicky obdobně jako články o nových jednáních ve filmových periodikách, se nesl i článek Karla Vaňka v časopise *Tvorba*, kde autor shrnul dosavadní dovoz a uvedl příklady kvalitních filmů z „pokrokové americké produkce.“ Jako příklad uvedl film *O myších a lidech*, *Pan Smith přichází*, nebo *Občan Kane*, kterých ale podle autora byla menšina.¹⁵⁸ Karel Vaněk se

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ „Americké uznání,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 43, str. 1.

¹⁵⁵ „O dovoz filmů z USA,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 50, str. 1.

¹⁵⁶ BROŽ, Jaroslav (bž.), „Nejde jen o filmy americké,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 51, str. 1.

¹⁵⁷ BROŽ, Jaroslav (bž.), „Otázka dovozu amerických filmů,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 48, str. 1.

¹⁵⁸ VANĚK, Karel, „Znovu o dovoz amerických filmů,“ *Tvorba* 1947, roč. 16, č. 46, str. 897.

zde, podobně jako filmoví novináři, snažil čtenářům vysvětlit, že vedení Čefis rozhodně nebránilo dovozu amerických filmů, ale šlo pouze o to, „abychom nedovázeli za každou cenu a cokoliv.“¹⁵⁹ Někteří filmoví novináři také neopomněli připomenout minulá obvinění směřovaná k politice Čefisu ze strany jiných novinářů, kteří psali, že jsou zde hollywoodské filmy na indexu, že Čefis ani uzavřít smlouvu nechce atd., ale jejich články se už spíše zaměřovaly na kritiku filmové politiky Spojených států. Kritika americké filmové politiky ještě zesílila ve chvíli, kdy jednání o dovozu filmů skončila na konci roku 1947 neúspěšně.

Ještě smířlivější byl článek ve *Filmových novinách* z 10. ledna 1948, rekapitulující dosavadní vztahy mezi Čefisem a MPEA z finanční stránky (nevýhodné pro Československo) a zároveň popisující změněné požadavky, na které už reprezentanti MPEA nebyli ochotni přistoupit. Z článku jasně vyplynulo, že hollywoodské filmy jen tak do Československa dovezeny nebudou.¹⁶⁰

Spíše útočný byl naopak Josef Schneider v článku z 9. ledna roku 1948 v časopise *Kino* s názvem „Chléb, nebo americké filmy?“¹⁶¹ Evidentně reagoval na kritické hlasy směrem k Čefisu poté, co jednání skončila neúspěchem. „To mnohým našim občanům úplně stačí k tomu, aby vztekle bouchli pěstí do stolu a soptivě zaláli Československé filmové společnosti, ministerstvu informací, vládě a div ne i panu prezidentovi, že k nám nechtějí pustit americké filmy“¹⁶². Dále v textu Josef Schneider znovu vysvětloval, na jaké požadavky Američané nepřistoupili a jaké další nepřijatelné požadavky si vymíňovali. Na závěr uvedl, že „jednání s MPEA bude patrně brzy obnoveno. Kdyby však tomu nedošlo, nebo kdyby zase nemělo úspěch – posuďte sami kdo za to může!“¹⁶³

Tyto dva posledně zmíněné články byly v podstatě také poslední, které se v československých filmových periodikách přímo dovozu amerických filmů věnovaly, protože další smlouvu mezi ČSF a MPEA se uzavřít nepodařilo a americké filmy už v podstatě přestaly být v československých kinech promítány.

¹⁵⁹ Tamtéž.

¹⁶⁰ „Čs. filmová společnost a cizí filmy,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 2, str. 1.

¹⁶¹ SCHNEIDER, Josef, „Chléb nebo americké filmy?“ *Kino* 1948, roč. 3, str. 23.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Tamtéž.

3.3 Export amerických filmů do ostatních zemí

Stejně jako tématu dovozu amerických filmů do Československa, byla ve filmových periodikách věnována pozornost i tématu exportu amerických filmů do ostatních zemí. První články se začaly objevovat už na konci roku 1945 v souvislosti s dovozem hollywoodských filmů do Velké Británie a v souvislosti s vyjednáváním smlouvy o dovozu amerických filmů do Československa. Postupně, jak se začaly upravovat exportní podmínky amerických filmů do dalších (převážně západních) zemí, se samozřejmě pozornost československých novinářů ohledně daného tématu přesunula i k jiným zemím, převážně Francii. Na počátku 50. let, kdy článků o americkém filmu ubývalo, se články s tematikou exportu stávaly obecnějšími.

Nejvíce pozornosti v souvislosti s vývozem hollywoodských filmů do zahraničí bylo věnováno Velké Británii, která byla také jednou z prvních zemí, kam se po válce znovu začaly americké filmy dovážet. Vůbec první samostatný článek o distribučním vztahu mezi Velkou Británií a USA měl název „Film v britské sněmovně“ s podtitulem „Anglie v područí Hollywoodu – ‚Panem‘ dnes důležitější než ‚circenses‘.“¹⁶⁴ Podtitul naznačoval, jakým směrem se kritika exportu amerických filmů do zahraničí ubírala. Článek fungoval jako krátký úvod do situace britského filmu, popisoval jednání sněmovny ve Velké Británii, kde proběhla „debata o problémech britského filmového hospodářství,“ která „obeznámila nyní domácí i světovou veřejnost podrobně se současnou situací anglické kinematografie, která ve válečných letech opět upadla do hospodářského područí Hollywoodu.“¹⁶⁵ Toto tvrzení bylo podloženo statistickými údaji, např.: „85 % výnosu anglických kin plyne dnes do kapes amerických filmových výrobců, kterým je odváděno ročně na půjčovném a jiných platech z titulu filmového obchodu zhruba 20 milionů liber šterlinků.“¹⁶⁶ Citace nebo zmiňování projevů některých poslanců v článku se týkaly pouze příspěvků kritických k tehdejšímu stavu britské kinematografie a zapadaly názorově do kontextu článku. Příkladem je citace ironického výroku tehdejšího poslance Boothbyho, že by bylo „výhodnější požádat o přijetí do svazku Spojených států jako 49. stát a získat tak výhody z toho vyplývající, nesetrvávat dále při zachování samostatnosti v úplném hospodářském područí USA.“¹⁶⁷ Ohledně vývozu amerických filmů do Velké Británie (a později i do jiných, převážně

¹⁶⁴ BROŽ, Jaroslav (bžt), „Film v britské sněmovně,“ *Filmová práce* 1945, roč. 1, č. 24, str. 2.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž.

západních zemí) byly sympatie československých filmových periodik jednoznačně na protiamerické straně. Filmoví novináři podporovali opatření zavedená Britskou vládou, která obnášela „75% daň na výnos zahraničních filmů promítaných v Anglii,“ jenž „byla prakticky namířena výhradně proti Hollywoodu.“¹⁶⁸ Většina článků se proto věnovala snaze hollywoodských distributorů o vypořádání se s těmito opatřeními. Také se ale články hodně věnovaly požadavkům britské strany na reciprocitu ohledně distribučních smluv, tedy snaze, aby měly britské filmy stejné exploatační podmínky v Americe, jako mají americké filmy ve Velké Británii. Toto téma bylo pochopitelně dáváno do souvislosti s jednáními o dovozu hollywoodských filmů do Československa, která v té době probíhala. Jako příklad sloužil závěr článku Jaroslava Brože z listopadového *Filmové práce* z roku 1945 s podtitulem „Situace Anglie poučná i pro nás,“¹⁶⁹ který obsahoval srovnání informací v článku se situací ohledně dovozu amerických filmů v Československu a ve kterém autor připomněl, že výsledek jednání „bude poučný i pro nás, tak jako je poučná i neústupnost odpovědných britských vládních činitelů v otázce zachování sedmdesátipětiprocentního zdanění výnosu filmů dovážených.“¹⁷⁰

Typický článek o sporu Velké Británie s USA o distribuci hollywoodských filmů v Británii napsal Jaroslav Brož v lednových *Filmových novinách* z roku 1947 s názvem „Anglie proti USA“¹⁷¹. Článek citoval a parafrázoval výroky a prohlášení britského ministra obchodu Sira Stafforda Crippse, který mimo jiné uvedl, že „je jistě žádoucí, aby docházelo k co nejčilejší výměně filmů mezi jednotlivými státy,“ a také „že kdyby britským filmům byly zajištěny na území Spojených států stejné exploatační podmínky, jako výrobkům hollywoodským, mohly by při své současné vysoké úrovni bilanční schodek britsko-amerických obchodních filmových styků do značné míry vyrovnat.“¹⁷²

A byla tu zde také citovaná protistrana v podobě Erica Johnstona a Samuela Goldwyna, který popíral, že by anglické filmy neměly v Americe stejné podmínky jako v Británii. Na to už ale reagoval autor článku slovy, že Samuel Goldwyn zamlčel, že „velká kina jsou zde vlastnictvím koncernů, které podléhají přímé kontrole hollywoodských výrobců, jež proto přirozeně mají větší zájem na distribuci filmů vlastní produkce, než

¹⁶⁸ „Hollywood poráží V. Británii,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 12, str. 1.

¹⁶⁹ BROŽ, Jaroslav (bž), „Britská kina i nadále bez nových amerických filmů,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 46, str. 9.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ BROŽ, Jaroslav (-ro-), „Anglie proti USA,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 4, str. 3.

¹⁷² Tamtéž.

na filmech dovezených.¹⁷³ Právě články o distribuci amerických filmů do Británie byly často koncipovány jako výroky jedné strany a následné reakce druhé.

Články věnující se distribuci amerických filmů do Velké Británie se ve stejném duchu zabývaly tehdejší situací britského filmu, ale především hodnotily a rozebíraly výše zmíněný konflikt mezi hollywoodskými produkčními společnostmi s britskou vládou, která zavedla kvóty na promítání a vyšší zdanění pro zahraniční filmy. Změnu v této problematice zaznamenali filmoví novináři v době vyhlášení Marshallova plánu, který dávali do souvislosti s filmovou politikou USA. V článku „Marshallův plán, pařížská a ženevská konference – a film“¹⁷⁴ byla popisována snaha Erica Johnstona, prezidenta MPEA o usnadnění distribuce amerických filmů v Evropě pomocí Marshallova plánu (především zde bylo zmiňováno Německo). Na závěr bylo uvedeno, že ženevská konference skončila neúspěchem, „ale zdá se, že to nebyl neúspěch amerického filmového průmyslu. Marshallův plán totiž, který je hlavním předmětem jednání pařížské konference, je koncipován tak, že prakticky neslibuje nic, ale zemím, které by jej přijaly, by mohl v rámci dolarové pomoci uložit podmínku volného a neomezeného dovozu amerických filmů. Je nesporné, že Eric Johnson a MPEA se vynasnaží, aby do podmínek dolarové pomoci poskytnuté kterémukoliv evropskému státu byly tyto doložky vsunuty.“¹⁷⁵ Dále je zde uvedeno, že „tam, kde se jim to do obchodních smluv uzavřených v souvislosti s dolarovou půjčkou podle Marshallova plánu podaří, to bude znamenat konec domácí produkce, nebo alespoň její živoření.“¹⁷⁶ Nakonec pisatel upozornil na skutečnost, že z výše uvedených důvodů může být Československo rádo, že vláda na Marshallův plán nepřistoupí.¹⁷⁷ Výše zmíněné obavy se potvrdily v březnovém vydání časopisu *Kino* v článku „Hollywood poráží V. Británii.“¹⁷⁸ Článek nejdříve shrnul snahu britské vlády ubránit se tlaku ze strany amerických distributorů, ale pak už bylo uvedeno, že „Velké Británii bylo naznačeno, že chce li se podílet na výhodách Marshallova plánu, musí spolu s jinými produkty odebírat i produkty hollywoodské. Takto vlastně přes noc získal Hollywood díky Marshallovi ztracené posice ve Velké Británii,“ tedy, že „Britové podlehlí nátlaku, který je charakteristický pro hollywoodský imperialismus a že jsou nuceni nakupovat se zbožím nezbytným i zboží zbytečné a za daného stavu mnohdy i zbytečné,“ a „jde přinejmenším o

¹⁷³ Tamtéž.

¹⁷⁴ „Marshallův plán, pařížská a ženevská konference – a film,“ bb, *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 30, str. 4.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ „Hollywood poráží V. Británii,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 12, str. 1.

nemravnou metodu věřitele, který využije nouze, zapůjčí mu peníze a kromě věcí potřebných mu vnutí i nežádané zboží.“¹⁷⁹

Následující články se nesly převážně v podobném duchu a zájem o problém exportu amerických filmů v Británii začal klesat. Výjimku tvořily dva články v rozmezí dvou let, které napsal Ralph Bond a jeden článek napsaný Ralphem Parkerem. Ralph Bond byl britský levicově orientovaný dokumentarista a politický aktivista, jehož příspěvek k vývoji britského dokumentárního filmu byl spíše ve spojení politického aktivismu a organizačních schopností, než v jeho režijní práci. Ve svých dokumentech se zabýval sociálními a politickými problémy ve Velké Británii. Těžiště jeho režisérské práce spadalo do 30. let a 2. světové války, kdy natáčel filmy pro Ministerstvo informací. Po válce byl aktivní především jako producent levicově orientovaných dokumentárních filmů a od 70. let do své smrti v roce 1989 vyučoval na Londýnské filmové škole.¹⁸⁰

Ralph Bond byl v časopise *Kino* představen jako „Pokrokový anglický filmový pracovník a funkcionář odborové organizace britských filmařů,“ který „napsal pro *KINO* článek, který pravdivě osvětluje současné poměry v britské kinematografii a v britském filmovém životě ovládaném stále se zvětšujícím útlakem amerických filmových monopolů.“¹⁸¹ První článek Ralpha Bonda z 24. listopadu roku 1949 se jmenoval „Krise britského filmu, američtí kapitalisté kolonizují britskou kinematografii“¹⁸² a pojednával spíše o technické stránce problémů britského filmu způsobených americkou stranou. První část článku se věnovala poklesu britské filmové produkce, ukončení provozu více jak 50 % filmových ateliérů a s tím spojenému zvýšení nezaměstnanosti filmových pracovníků. V návaznosti na toto Ralph Bond upozornil, že „britská filmová produkce pozvolna klesá, zatím co se americká výrobnost v Británii stále zvyšuje. Tím se samozřejmě upevňuje mocenské postavení Hollywoodu a britský filmový průmysl je stále závislejší na ‚blahovůli‘ hollywoodských producentů.“¹⁸³ Následoval lehce ironický popis problémů distribuce filmu nezávislého filmového producenta. Jádrem problému Ralph Bond viděl v tom, že britská kina vydělávají především promítáním amerických filmů, ale „většina amerických filmů vynáší dostatečný zisk již v samotných USA. Proto se do Británie mohou prodávat velmi levně, průměrný majitel kina dbá tedy hlavně o dostatečnou

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ AITKEN, Ian (ed), *Encyclopedia of the documentary film. Volume 1*, New York 2006, str. 128 – 129.

¹⁸¹ BOND, Ralph, „Britský film ve stínu amerických monopolů,“ *Kino* 1951, roč. 6, č. 18, str. 435.

¹⁸² BOND, Ralph. „Krise britského filmu,“ *Kino* 1949, roč. 4, č. 24, str 373.

¹⁸³ Tamtéž.

zásobu levných amerických filmů a pokud přísun těchto filmů je plynulý, cítí se dokonale šťastný.“¹⁸⁴

Druhý článek Ralpa Bonda, z roku 1951, s názvem „Britský film ve stínu amerických monopolů,“ se věnoval problému s dovozem amerických filmů obecněji. Na úvod článku připomněl autor londýnskou konferenci, kde proběhla diskuze o americkém ohrožování britské kultury a kde byly jednotlivými řečníky údajně podávány „nezvratné důkazy o tom, jak každá fáze našeho kulturního života – literatura, žurnalistika, divadlo, film – je vzrůstající měrou pronikána a ohrožována nemilosrdným komercialismem amerického imperialismu.“¹⁸⁵ Pak následovaly příklady amerických kulturních děl dovážených do Velké Británie, ale na závěr Ralph Bond podotkl, že, ale „v žádném oboru kulturní činnosti nejsou americká nadvláda a vliv tak patrný, jako je tomu u filmu. Nejméně 70 % všech filmů předváděných ve Velké Británii se dováží z Hollywoodu.“¹⁸⁶ Následoval stručný popis distribuce amerických filmů v podstatě totožný jako v předchozím článku a zachycení změny ve vkusu filmových diváků v Británii: „Na rozdíl od dřívější doby, kdy většina lidí přijímala dominantní postavení amerických filmů jako samozřejmý hospodářský zákon, jako příkázání dané Mojžíšem, nastává nyní znatelná změna veřejného mínění. Více a více lidí si stěžuje na druh amerických filmů, vnucovaných na plátna kin, což se obráží ve snížení návštěvnosti a ve sklonu k rozlišování u obecnstva při výběru filmů.“¹⁸⁷ Následovala kritika amerických filmů dovážených do Velké Británie jako např.: „Většina amerických filmů je věnována gangsterismu, brutalitě, sadismu a válečné propagandě,“ „miliony lidí“ jsou vystavovány „nekonečnému poučování o amerických myšlenkách a hodnotách a americké propagandě zamířené proti Sovětskému svazu, proti komunismu a pro válku,“ „nejhorší druh amerických filmů není určen dospělému obecnstvu. Gangsterské filmy tvoří velkou část filmů uváděných na zvláštních sobotních dopoledních představeních pro děti.“¹⁸⁸ Na závěr Ralph Bond prohlásil, „že pokrokové filmové pracovníci Británie nebudou nikdy souhlasit s neustálým americkým smrtelným nebezpečím pro náš filmový průmysl. Budeme pokračovat v boji za zdravý a prospívající britský filmový průmysl, oproštěný od amerického vlivu a zajistíme, aby lid měl možnost zhlédnout nejlepší filmy z těch zemí, kde film je uměním a nástrojem pokroku a míru.“¹⁸⁹

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ BOND, Ralph, „Britský film,“ str. 435.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Tamtéž.

¹⁸⁹ Tamtéž.

V podobném duchu se nesl i článek Ralpha Parkera, moskevského dopisovatele novin *The Times* v období 2. světové války. Parker měl v červenci 1945 v Praze přednášku o svých zážitcích ze Sovětského svazu za války, která ještě téhož roku vyšla knižně. Článek vyšel v časopise *Kino* v roce 1952 s názvem „Prostý Angličan chce vidět pokrokové filmy.“¹⁹⁰ Jak už napovídá název článku, Ralph Parker se snažil dokázat, že se vkus britského filmového diváka mění a že již nestojí o americké filmy. Úvodní část článku byla o protestech jednotlivců proti americkým filmům, se zdůrazněním, že „téměř každý den můžeme čísti v pokrokovém tisku o tom, jak v různých končinách země veřejně vystoupili lidé proti nějaké nové hanebnosti, vypuštěné Američany na filmové plátno“ a také o přirovnávání hollywoodského filmu k nacistickému filmu: „To co se nepodařilo Goebbelsovi, chtějí uskutečnit američtí filmaři. Pomocí dolarů se snaží přilákat do Hollywoodu talentované anglické herce a režiséry.“¹⁹¹ Poté se autor věnoval konkrétním americkým filmům promítaným ve Velké Británii, které údajně „propagují válečné plány imperialistů USA,“ které se také „otevřeně orientují podle amerického Ku-Klux-Klanu a podobných organizací, které jsou oporou reakce“ a „ukazují Evropu zničenou a zdegenerovanou“ a mají „ospravedlnit v očích amerického lidu vykořisťovatelskou politiku jeho vládců.“¹⁹² Na závěr autor optimisticky podotkl, že „boj proti propagandě amerických filmů se šíří po celém světě. Oposice proti hollywoodským filmovým škvárům roste i v Anglii.“¹⁹³

Druhou zemí, o které se nejvíce psalo ve spojení s distribucí amerických filmů v zahraničí, byla Francie. Stejně jako v případě exportu amerických filmů do Velké Británie, kdy byla pro československé filmové novináře ústředním tématem přítomným prakticky ve všech člancích úprava distribučních podmínek pro zahraniční filmy, byla v případě Francie ústředním tématem Blum-Byrnesova dohoda. V poválečné době byla produkční činnost ve Francii značně roztržštěná (v roce 1947 bylo registrováno na 200 filmových společností¹⁹⁴) a tím pádem trpěla nedostatkem financí. Francouzské filmy proto těžko konkurovaly zahraničním, především americkým filmům. V květnu roku 1946 podepsal předseda francouzské vlády Léon Blum s americkým ministrem zahraničí Jamesem Byrnesem smlouvu, která eliminovala předválečné kvóty na americké filmy. Smlouva byla prezentována jako právní dokument ochraňující

¹⁹⁰ PARKER, Ralph, „Prostý Angličan chce vidět pokrokové filmy,“ *Kino* 1952, roč. 7, č. 5, str. 112.

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha 2011, str. 382.

francouzský film a zaručovala, že 16 týdnů v roce budou provozovatelé kin promítat pouze francouzské filmy a ostatní týdny bude volná soutěž. Setkala se s kritikou a protesty ze strany filmových pracovníků, podle nichž americké filmy budou v kinech ještě více dominovat. Rok po podepsání Blum-Byrnesovy smlouvy vzrostl počet dovezených amerických filmů desetinásobně a poklesla výroba filmů francouzské produkce.¹⁹⁵

Blum-Byrnesova smlouva umožňovala i podle československých filmových novinářů velmi výhodné podmínky pro promítání amerických filmů ve Francii. Článek zvláštního dopisovatele časopisu *Filmová práce* z Paříže „Přátelské styky mezi Paříží a Hollywoodem“ popisuje náladu ve Francii nějaký čas po podepsání Blum-Byrnesovy dohody: „Vzrušení, které před prázdninami vyvolalo podepsání Blum-Byrnesovy obchodní dohody o dovozu amerických filmů do Francie, se zvolna uklidňuje, i když s neblahými následky náhlé záplavy francouzských kin americkými filmy se pařížští filmoví výrobci stále ještě nevyrovnali.“¹⁹⁶ Autor byl ale ohledně budoucnosti francouzského filmu optimistický a v dalších částech článku se věnoval dávání francouzských čestných řádů americkým filmařům a neúspěchu amerických filmů na festivalu v Cannes.¹⁹⁷

Velký ohlas u československých filmových novinářů měly i protesty francouzských filmařů proti Blum-Byrnesově dohodě a vznik Výboru pro obranu francouzské kinematografie. Reportáž s názvem „Protestní pochod filmových herců pařížskými bulváry proti americkým filmům“ od Františka Listopada uvádí, že „Filmoví pracovníci vyšli první lednovou nedělí do ulic protestovat proti filmové smlouvě, kterou uzavřel se Spojenými Státy v roce 1946 Blum s Byrnesem, a která byla „vlastně příčinou toho, že francouzský trh je zaplaven filmy /americkými/ a francouzské ateliéry se prázdní jeden po druhém a je nebezpečí, že se přestane brzy filmovat docela.“¹⁹⁸ Následoval popis průběhu pochodu s výčtem známých herců a na konci přání dlouhého života francouzské kinematografii. Před ním byla uvedena ironická poznámka: „aby nebyla veliká policejní asistence docela zbytečná, zakročila na náměstí Republiky celkem z neznámých příčin proti divákům, podle úřední zprávy na ochranu pochodujících filmařů, což je přinejmenším podivné, ale nepatří ani trochu do našeho článku. Několik

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 382.

¹⁹⁶ „Přátelské styky mezi Paříží a Hollywoodem,“ J. – A. B., *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 45, str. 4.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ LISTOPAD, F., „Protestní pochod filmových herců pařížskými bulváry,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 3, str. 3.

zraněných, zavřených, tedy nic nového pod sluncem. Mír byl prý zachráněn.“¹⁹⁹ I v dalších článcích byly protesty interpretovány jednoznačně. Pro československé filmové novináře byly „jasným důkazem, že v řadách francouzské inteligence sílí národní uvědomění a, že přední řady francouzské inteligence jdou s pracujícím lidem v jedné frontě bojovat za demokracii, svobodu a nezávislost francouzského lidu. Reprezentanti francouzského filmového umění se tím jasně staví do stále rostoucích řad bojovníků proti reakci a válečným štváčkům s tábora amerického imperialismu,“ což byla odpověď na otázku „v čem tkví příčiny, které přiměly nedávno francouzské filmaře k demonstraci v pařížských ulicích proti americkému násilí a proti francouzské reakční klice, která mu přisluhuje?“²⁰⁰ I v článku Jaroslava Brože „Francie hledá cestu z krize,“ který se jinak zabýval vlivem Blum-Byrnesovy smlouvy na francouzskou kinematografii, bylo řečeno, že i filmoví pracovníci podporují Výbor na obranu francouzského filmu, který chce revidovat výše zmiňovanou smlouvu, „což prokázali i na masové demonstraci na pařížských boulevardech, která měla charakter odborově manifestační.“²⁰¹

Jedním z posledních článků o exportu amerických filmů do Francie byl článek s názvem „Robert Schuman ‚zlepšil‘ Blum-Byrnesovu dohodu“ a podtitulem „Amerika bude natáčet filmy ve Francii,“²⁰² který pojednával o Schumanově dohodě, která upravovala výsledky Blum-Byrnesovy dohody. Autor článku mínil, že Schumanova dohoda ještě zhorší stav francouzské kinematografie. Pohled na situaci ve francouzském filmu byl velmi podobný tomu, jak viděli situaci českoslovenští novináři ohledně Britského filmu. Šlo o vizi, kterou sdíleli i autoři ostatních článků týkajících se Francie, tedy o neustále se zvyšující podíl promítaných amerických filmů v kinech na úkor francouzských, protože dabing amerického filmu vyjde 60x levněji než natočit francouzský film, tudíž se podle pisatelů bude točit stále méně francouzských filmů a nakonec se budou i ve Francii točit převážně americké filmy.²⁰³

V časopise *Kino* vyšel v roce 1950 poslední větší článek týkající se amerických filmů ve Francii a v podstatě ukončil z pohledu československého filmového novináře toto téma poměrně pozitivně. „Filmoví pracovníci spolu s diváky zatím úspěšně bojují jak s invazí amerických filmů, tak se snahami zredukovat na bezvýznamnou záležitost výrobu čistě

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ ALEKSANDROV, Grigorij, „Americké monopoly a francouzský film,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 10, str. 4

²⁰¹ BROŽ, Jaroslav (bž), „Francie hledá cestu z krise.“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 7, str. 4.

²⁰² „ROBERT SCHUMAN ‚zlepšil‘ BLUM – BYRNESOVU DOHODU,“ J. D., *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 41, str. 2.

²⁰³ Tamtéž.

francouzských filmů. Vědí, že ‚zmezinárodnění‘ francouzského filmu by znamenalo jeho uměleckou smrt a likvidaci samostatné domácí výroby.²⁰⁴

Článků týkajících se exportu amerických filmů do zemí kromě Velké Británie a Francie nevyšlo mnoho. Většinou byly o dané zemi napsány jeden až dva články, a to pouze v případě, že se zde objevil nějaký konflikt ohledně distribuce amerických filmů. Jako příklad může posloužit jediný článek věnující se distribuci amerických filmů do Austrálie, kde byla situace z pohledu československých filmových novinářů podobná situaci ve Francii nebo Velké Británii. Jaroslav Brož zde, stejně jako tomu bylo u článků v případě dvou výše zmíněných zemí, uvedl, že, „i tento vzdálený pátý světadíl začíná nyní po válce nelibě nésti dominantní postavení Američanů v obchodě. Zvláště nadměrný dovoz amerických filmů je trnem v oku těm, kteří se snaží vymanit hospodářství země z područí vlády dolaru.“²⁰⁵

V případě západního Německa byli Američané obviňováni především z toho, že se snaží vydělávat na promítání zabavených nacistických filmů: „Místo tvorby protinacistických filmů uvedli Američané jako první pravděpodobně nejlepší z vybraných německých filmů - barevný film ‚Munchhausen‘ s H. Albersenem, natáčený pod patronací Josefa Goebbelse.“²⁰⁶

Na závěr této kapitoly je třeba zmínit článek Olega Mošenského otištěný v časopise *Kino* v roce 1951 s názvem „Vývozci jedu“ a s podtitulem „Současná hollywoodská produkce slouží imperialistickým a militaristickým cílům Wall Streetu.“²⁰⁷ Oleg Mošenský v něm v podstatě shrnul ideologický pohled, na problematiku distribuce amerických filmů v zahraničí, patrný z československých filmových periodik. Článek neobsahoval ekonomickou či estetickou kritiku amerického filmu. Nesl se v duchu úvodní věty: „Výrobky hollywoodské kinematografie zaplavují jako špinavé vlny mnohé země světa.“²⁰⁸ Po tomto textu následoval odstavec, potvrzující úvodní větu pomocí statistických údajů. Následovala kritika filmové politiky USA, signifikantní pro československou filmovou žurnalistiku doby. Lze ji shrnout větami: „Držitelé moci v USA se nespolehají na ‚uměleckou hodnotu‘ hollywoodské produkce a používají nejrůznějších způsobů, by ji vnutili zahraničním divákům. Tak vznikla celá série známých otrockých dohod mezi Washingtonem a vládami jiných států, mezi

²⁰⁴ „Galský kohout a coca-cola,“ *Kino* 1950, roč. 5, č. 11, str. 251.

²⁰⁵ BROŽ, Jaroslav (-ro-), „Také Austrálie šetří dolary,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 35, str. 7.

²⁰⁶ „Záznamy ze světa. Americká filmová sympatie k Německu,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 46, str.

6.

²⁰⁷ MOŠENSKIJ, Oleg, „Vývozci jedu,“ *Kino* 1951, roč. 6, č. 12, str. 274.

²⁰⁸ Tamtéž.

Hollywoodem a největšími cizími filmovými společnostmi,“ „američtí filmoví monopolisté se snaží zničit kinematografii v zemích, závislých na USA a zcela se zbavit jakékoliv konkurence,“ „Vůdcové USA nijak neskrývají, že potřebují uchvátit cizozemské biografy především pro ideologickou expanzi,“ či „převážná většina amerických filmů ukazuje až do nejhroznějších podrobností scény mučení, vražd a násilí.“²⁰⁹ Celý článek se nesl v tomto duchu a ke konci byl ještě zmíněn úbytek návštěvníků amerických filmů všude po světě a byl na závěr komentován takto: „Hollywoodští výrobci gangsterismu jsou poráženi dokonce i v těch zemích, jejichž vlády, závislé na USA, jim všemožně pomáhají. Národům je hluboce cizí americká filmová propaganda – nechtějí totiž bojovat za zájmy Wall Streetu.“²¹⁰

3.4 Hollywood a komunisté

Téma Hollywood a komunisté, a k tomu přidružené téma politiky a politického přesvědčení filmových a přidružených pracovníků v Hollywoodu, mělo své největší zastoupení v článcích pojednávajících o vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost. Proto má tato kapitola dva největší tematické okruhy, které mi připadají pro dané téma dostatečně reprezentativní. Jedná se o již výše zmíněný Výbor pro neamerickou činnost a americký propagandistický film *Železná opona*, o kterém bylo ze všech amerických filmů, označených za propagandu, otištěno nejvíce článků. Mediální reflexi Výboru pro neamerickou činnost v Československu v letech 1947 – 1948 se už věnovala Jindřiška Bláhová ve sborníku *Film a dějiny 3*.²¹¹ V daném tématu ale nelze Vyšetřování výboru vynechat, na rozdíl od výše zmíněné studie bude mediální reflexe Výboru soustředěna výhradně na filmová periodika.

Dané téma se začalo objevovat v československých filmových periodikách poměrně nenápadně, a to občasným oznámením, na které straně politického spektra stojí některá filmová hvězda. Jako jeden z prvních článků se tomuto tématu věnoval „Hollywood a politika.“ Přinesl v podstatě obrys základního vidění tématu z pohledu československého filmového novináře, jasně preferujícího levicově orientované tvůrce.²¹² Jako příklad posloužila charakteristika hraného projevu dvou herců, údajných příznivců „radikální pravice,“ nebo také „organizačních schopností nacismu,“ kteří

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, Stalinovy klony.

²¹² „Hollywood a politika,“ Ba, *Filmová práce* 1945, roč. 1, č. 15, str. 3.

„patří do kategorie pudových herců, v jejichž výkonu se podivujeme spíše nádherným instinktům, než dokonalému intelektu.“²¹³ Opačně vyzněla zmínka o herci a údajném členovi americké komunistické strany, u kterého by prý byla „opravdu škoda, kdyby naše obecenstvo nemohlo shlédnout tohoto nanejvýš inteligentního umělce, jehož osobitý výkon nemá nic společného s mašinerií hollywoodské rutiny.“²¹⁴ Podobné rozdělení hollywoodských herců na dva tábory: „reakční“ (nebo také „fašistický“) a „pokrokový“ obsahuje například i reportáž z přednášky pořádané ÚSČM,²¹⁵ nebo krátký článek Harolda J. Salemsona, amerického filmového a divadelního kritika, „Hollywoodská levice a pravice“, věnující se podpoře filmových tvůrců kandidátům nadcházejících voleb Losangeleského starosty, který rozlišuje mezi „nejkrajnější pravici“, tedy příznivci Republikánské strany a „levicí“, popřípadě „antifašisty“, kteří jsou „většinou organizováni v Demokratické straně - Ne proto, že by její politika byla dnes, za Trumanova vedení, zvláště pokroková, ale proto, že ostatní levicové strany (socialistická a komunistická) nemohou zasáhnout do voleb.“²¹⁶

Politické přesvědčení hollywoodských herců bylo také často zmiňováno ve spojitosti se stávkami amerických filmových scenáristů, jejichž situaci v hollywoodském filmovém průmyslu věnovaly československé časopisy v době stávek zvýšenou pozornost. Scenáristé v Hollywoodu protestovali podle československého filmového tisku proti nespravedlivému finančnímu ohodnocení jejich práce a neměli „existenční zajištění“, protože „na pracovním trhu vládne ve všech oborech divoká volná soutěž.“²¹⁷ Velkou podporu od československých filmových novinářů si získalo především zapojení odborových organizací do stávek s odůvodněním, že „američtí autoři se právem sjednocují ve společných zájmových organizacích na ochranu svých autorských práv, poněvadž snad v žádné jiné zemi není duševní práce tak bezohledně vykořisťována, jako ve spojených státech.“²¹⁸ Velkou část dvou výše citovaných článků tvořil popis pracovní situace amerických scenáristů, včetně výše honorářů a konkrétních případů jejich „vykořisťování.“ Za zmínku jistě stojí i článek „O amerických stávkách-se smyslem pro humor“, který byl, kromě úvodu popisujícího „krvavý průběh stávek v Hollywoodu“, o letáku vyrobeném stávkujícími, který „břitkou satirou odhaluje reakční, nacistickému a fašistickému duchu blízké metody největších filmových

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ „Adolf Hoffmeister o americkém filmu“, M. N., *Filmová práce* 1946, roč. 2, č. 10, str. 2.

²¹⁶ SALEMSON, Harold J, „Hollywoodská levice a pravice“, *Kino* 1947, roč. 2, č. 46, str. 916.

²¹⁷ „Ochráně sdružení autorů a hollywoodští scenáristé“, –KO-, *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 15, str. 4.

²¹⁸ BROŽ, Jaroslav, „Nesnáze amerických filmových autorů“, *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 31, str. 4.

amerických producentů“ a který byl v druhé části článku přeložen, ale pro lepší pochopení v něm byla ponechána původní německá slova a slovní hříčky byly vysvětleny.²¹⁹ Odbory byly vnímány pozitivně i z důvodu jejich levicovosti a jejich „čelní funkcionáři jsou proto obviňováni z protistátní komunistické činnosti, neboť nařčení z komunismu, který je důsledně ztotožňován s tzv. „protiamerickým smýšlením,“ je obvyklým obviněním toho, kdo hájí důsledně a neústupně práva pracujících.“²²⁰

Informace o útlaku komunistických, ať už údajných, či opravdových sympatizantů v Americe byla samozřejmě zmíněna alespoň ve formě krátké informace ve značném počtu článků věnujících se i jiným tématům než články, zařazené do tématu Hollywood a komunisté.

Několik článků bylo proto věnováno snaze prokázat, že Hollywood a hollywoodská tvorba rozhodně komunistická není, protože „každý, kdo zná americké filmy z posledních let, se vysměje nařčení, že obsahují komunistickou propagandu. Náměty a tendence všech amerických filmů jsou vzdáleny komunismu na hony.“²²¹ Jinak ale obrana Hollywoodu před komunistickým nařčením nijak častým jevem na stránkách československých filmových periodik nebyla. Jednu z výjimek, vystihující postoj československých filmových novinářů, tvořil přetisk z českého časopisu v USA *New-Yorkské listy*, ve kterém bylo přímo napsáno, že „Každý, kdo zná americké filmy z posledních let, se vysměje nařčení, že obsahují komunistickou propagandu. Náměty a tendence všech amerických filmů jsou vzdáleny komunismu na hony.“²²²

Politické rozdělení hollywoodských herců na „pokrokové“ a „reakční,“ nebo případně další výše zmíněné pojmenování, bylo přítomno i v člancích pojednávajících o vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost. Zde ale přibýlo ještě jedno rozdělení, a to v podstatě na ty, co byli předvoláni a vyslýcháni Výborem pro neamerickou činnost a ty, kteří byli předvoláni jako svědci obžaloby, přičemž prvně zmíněná skupina se v podstatě překrývala se skupinou „pokrokoví“ a druhá se skupinou „reakční“. Neplatilo to ale ve všech případech, jelikož se pozice některých aktérů průběhem času měnila, jako v případě Edwarda Dmytryka. Ten byl ještě v květnu roku 1950 počítán mezi „svobodné,“ mezi „oněch ‚Deset,‘“ kteří Výboru „odpověděli, že americká ústava zaručuje každému tajemství smýšlení jak po stránce filosofické, tak politické i

²¹⁹ „O amerických stávkách – se smyslem pro humor,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 11, str. 3.

²²⁰ „Ochráně sdružení“

²²¹ „To je Amerika,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 33, str. 5.

²²² Tamtéž.

náboženské a poněvadž mají odpovědět slůvkem ‚ano‘ nebo ‚ne‘, neodpovídají proto vůbec.²²³ Poté, co strávil Edward Dmytryk několik měsíců za mřížemi, byl roku 1951 znovu vyslýchán Výborem pro neamerickou činnost, ale tentokrát už vypovídal, přiznal své členství v americké komunistické straně a udal několik dalších jmen. Emilie Vinařová o něm napsala, že „se po svém propuštění z vězení rozešel s hollywoodskými devíti – sám byl desátý – a stal se udavačem neamerického výboru. Jeho zbabělost a zrada byla oslavena americkým tiskem jako vlastenecký čin.“²²⁴

První skupina, tedy ti, co byli předvoláni Výborem pro neamerickou činnost a odmítli spolupracovat nebo udat nějakého svého kolegu, byli označeni jako „pronásledovaní“, ti, kteří „se nebáli vystoupit velmi rezolutně proti znásilňování ústavních práv amerického občana,²²⁵ ti, kteří se „odvážili veřejně prohlásit, že americká ústava zaručuje každému občanu svobodu mínění, myšlení a projevu,²²⁶ nebo „věřili, že jako Američané mohou být svobodně členy kterékoliv demokratické strany a že nejsou povinni své vztahy k ní veřejně oznamovat.“²²⁷ Filmoví pracovníci, kteří byli ve filmových periodikách řazeni do druhé skupiny, byli označováni jako lidé „s osobní záští, kteří ochotně obvinili své kolegy, že přijímali rozkazy z Moskvy.“²²⁸ Také to byli údajně „většinou lidé bezvýznamní a herci, jejichž sláva značně vyprchala, rutiněři a uvádající krásy,²²⁹ kterým „nebylo líto jejich lidské důstojnosti a za ‚třicet stříbrných‘ zradili své názory i kamarády,²³⁰ ti kteří „ulehčili svému svědomí a patřičně promluvili a denunciovali své kolegy pokrokového smýšlení.“ Jejich výpovědi „byly právem poznány a odsouzeny jako bezohledný pokus o osobní reklamu“²³¹ a podle Jaroslava Brože „leckdy nepostrádají na grotesknosti tam, kde se svědci snaží všemi dovolenými i nedovolenými prostředky nepohodlné kolegy a konkurenty osočit a demaskovat.“²³²

Výbor pro neamerickou činnost začal kolem roku 1947 vyšetřovat komunistické aktivity v USA a postupně zaměřil svoji činnost na filmový průmysl, který údajně

²²³ POZNER, Vladimír, „Deset proti teroru,“ *Kino* 1950, roč. 5, č. 11, str. 237.

²²⁴ VINAŘOVÁ, Emilie, „O americkém filmu a filmařích v roce 1951,“ *Kino* 1952, roč. 7, č. 8, str. 190.

²²⁵ BROŽ, Jaroslav (bž), „Konec komedie s washingtonským vyšetřujícím výborem?“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 45, str. 4.

²²⁶ POZNER, Vladimír, „Deset.“

²²⁷ DAVIS, Stephen, „Hollywoodská čistka,“ *Kino* 1948, roč. 3, č. 12, str. 224.

²²⁸ Tamtéž.

²²⁹ WARLOCK, A., „Rej čarodějnic,“ *Kino* 1948, roč. 3, č. 30, str. 572.

²³⁰ VINAŘOVÁ, Emilie, „O americkém filmu.“

²³¹ „To je Amerika,“ *Filmové noviny* 1947.

²³² BROŽ, Jaroslav (bž), „Vlna protestů proti vyšetřování ‚neamerického‘ smýšlení,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 44, str. 2.

propagoval komunistické myšlenky. Deset svědků, kteří odmítali odpovídat na otázky Výboru, bylo dáno na tzv. černou listinu a někteří šli také krátce do vězení.²³³

Názory československých filmových novinářů na vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost byly shodné. Například Jaroslav Brož prohlásil o vyšetřování Výboru, že je to „štvance na hollywoodské ‚komunisty‘, kteří s komunismem jako světovým názorem či politickým hnutím mají většinou jen málo společného“²³⁴ a Emilie Vinařová činnost výboru označila za „pronásledování všech pokrokových filmových producentů, režisérů, spisovatelů a herců.“²³⁵ Vyšetřování bylo často přirovnáváno k inkvizici – „Srovnáme-li tuto smečku soudců s inkvizitory, kteří odsoudili Koperníka a Galilea, upálili Jean d’Arc a G. Bruna, připadají nám dokonce i tito mnohem lidštější a snášenlivější, než dnešní vyšetřovací americká komise.“²³⁶ Republikánský předseda slyšení Výboru, které mělo dokázat, že Sdružení hollywoodských scenáristů je ovládáno komunisty, John Parnell Thomas,²³⁷ byl někdy nazýván „velký inkvizitor.“ Vyšetřování výboru bylo také přirovnáváno k fašistickým praktikám. Cílem vyšetřování byla podle československých filmových periodik snaha „vymýt z filmového umění všechno, co by i jen zdaleka obsahovalo pokrokové prvky“²³⁸ a „získání kontroly myšlení v Hollywoodu.“²³⁹ Československá filmová periodika se také věnovala různým protestům proti vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost, jak z Evropy, tak i z Ameriky. Například ve Velké Británii někteří tvůrci poslali do Ameriky přípis, kde vyjadřují sympatie těm, „kteří odmítli podrobit se tomuto vyšetřování svých názorů a svého osobního smýšlení.“²⁴⁰ V samotné Americe američtí pokrovní filmoví pracovníci vydali prohlášení k veřejnosti, jehož závěr byl v časopise *Filmové noviny* otisknut.²⁴¹ Na vyšetřování Výboru zareagoval také nově vzniklý státní film, který stáhl z oběhu některé filmy, v nichž hráli herci, kteří spolupracovali s komisí.²⁴² Z distribuce tehdy zmizely filmy s Clarkem Gablem, Ginger Rogersovou či Gary Cooperem.²⁴³ Českoslovenští filmoví novináři záhy informovali i o tom, že Ministerstvo informací

²³³ THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David, *Dějiny filmu*, str. 33.

²³⁴ BROŽ, Jaroslav (bž), „Konec komedie.“

²³⁵ VINAŘOVÁ, Emilie, „O americkém filmu.“

²³⁶ POZNER, Vladimír, „Deset.“

²³⁷ THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David, *Dějiny filmu*, str. 334.

²³⁸ VINAŘOVÁ, Emilie, „O americkém filmu.“

²³⁹ KANE, Anthony, „Hollywood na ústupu,“ *Kino* 1949, roč. 4, č. 3, str. 34.

²⁴⁰ Britští filmaři hollywoodským kolegům. *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 2, str. 3.

²⁴¹ b. Kdo je neamerického smýšlení? *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 47, str. 11.

²⁴² BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Stalinovy klony str. 368.

²⁴³ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Hollywood, „ str. 33.

vydalo příkaz, aby byly staženy filmy s herci, „kteří se exponovali v nedávné kampani proti pokrokově smýšlejícím osobám a jejich činnosti.“²⁴⁴

Jeden z posledních článků o vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost byl otištěn v časopise *Film a doba* a šlo o přeložený text amerického dramatika a od 30. let hollywoodského filmového scenáristy ²⁴⁵ Johna Howarda Lawsona s názvem „Hollywood – Iluze a skutečnost.“²⁴⁶ První část článku pojednávala o hollywoodském filmu a americké politice. Lawson zde rozebíral, jakou úlohu má hollywoodský film v americké propagandě. Mimo jiné podotkl, že „ideologie hollywoodských filmů je v podstatě určována hlavními cíli amerického imperialismu“ a „americká vláda je vyloženě odsouzena k programu udržování světové nadvlády ozbrojenou mocí, ale specialisté na propagandu musí tento program jaksi zahalit do hávu ‚demokracie‘ a ‚míru‘.“²⁴⁷ Následující část článku se věnovala Výboru pro neamerickou činnost a působila, ač jistě neúmyslně, jako jakési shrnutí pohledu československých filmových novinářů na dané téma, ačkoli byl popisovaný článek překladem z angličtiny. Cílem vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost bylo podle Lawsona nastolení cenzury filmu a „přímému potlačení svobody projevu, tisku a shromažďování“ a „tyto záměry znásilňují základní zákony Spojených států a útočí proti všemu, co je nejlepšího v dějinách a tradici Spojených států.“ Výbor „systematicky usiluje o zviklání a zničení Charty práv amerického občana a o nastolení zásady, že kultura musí být naprosto podřízena vládní politice.“²⁴⁸ Lawson zdůrazňoval, že „fašistické cíle Výboru zahrnují též popularizaci filmů vysloveně protidemokratického, fašistického a válečného charakteru“²⁴⁹ a upozornil, že není správné se domnívat, že by byl jakýsi konflikt mezi Výborem pro neamerickou činnost a americkým filmovým průmyslem, jak se údajně někdy tvrdí, ale že cestu „k fašismu organizuje a vede finanční kapitál, bylo by opravdu podivné, kdyby filmové společnosti, jež přece patří Wall-Streetu, v zásadě oponovaly členům kongresu, kteří se tak nezakrytě podřizují diktátu svých pánů z Wall-Streetu.“²⁵⁰ Z výše uvedeného článku podle autora v podstatě vyplynulo, že Hollywood je „reakční“ síla, která „odedávna slouží třídním zájmům vykořisťovatelů a utlačovatelů a že

²⁴⁴ „Zakázané americké filmy,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 10, str. 1.

²⁴⁵ WILMETH, Don B., *The Cambridge History of American Theatre. Volume 2*. Cambridge 1999, str. 166.

²⁴⁶ LAWSON, John Howard, „Hollywood – Iluze a skutečnost,“ *Film a doba* 1952, roč. 1, č. 4, str. 207.

²⁴⁷ Tamtéž.

²⁴⁸ LAWSON, John Howard, „Hollywood,“ str. 207.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž.

systematicky hlásá ideologii rasismu a bílé nadřazenosti.“²⁵¹ Lawson se částečně věnoval tomu, co považoval Výbor za „komunistické ideje“ ve filmu, což bylo podle něj „znázornění boháče jako padoucha,“ „kritizování člena kongresu,“ „líčení, jak je demobilisovaný voják nespokojen se svými životními vyhlídkami,“²⁵² nebo když „někdo píše na obranu míru, pokroku a demokracie.“²⁵³

Další část článku nazvaná „Zbraň imperialismu,“ ve které autor rozebral funkci kultury pomocí „marxisticko-leninské analýzy hospodářské základny společnosti a nadstavby“ a pomocí citací z děl Marxe a Stalina (v případě funkce jazyka) a došel k závěru, že účelem Výboru pro neamerickou činnost je „zesílit třídní ovládnutí celé nadstavby se značným zřetelem na její kulturní aspekty. Každá forma sdělovacích prostředků, každá kategorie umění, vědy a myšlení je zařazena do ‚aktivní ochrany‘ zájmů buržoasie“ a podle Lawsona je film jednou z „nejpodstatnějších součástí kulturní nadstavby.“²⁵⁴ Závěrečná část článku pak pojednávala o knize věnující se černošům v hollywoodských filmech.

Poslední část této kapitoly věnuje filmu *Železná opona*, kterému byla ze všech filmů, označovaných československými filmovými novináři za propagandu, věnována největší pozornost. Film *Železná opona* z roku 1948, je o šifrovacím úředníkovi na sovětském velvyslanectví v Kanadě. Postupem času hlavní hrdina zjistil, že nechce svého čerstvě narozeného syna vychovávat v Sovětském svazu, kam má být zpátky odvelen a když z tajných materiálů, které mu procházejí rukama, zjistil, že se sovětská špionáž snaží získat plány atomové bomby, rozhodl se propašovat tajné dokumenty a předat je kanadské vládě. Film *Železná opona* byl už od počátku, když se o něm začalo psát, nahlížen veskrze negativně, i když informace o něm nebyly založeny na znalosti samotného filmu, ale byly zprostředkovány skrze popis filmu produkční společností, nebo prostřednictvím argumentů organizací, které protestovaly proti uvedení snímku v Americe. Proto byl snímek zpočátku kritizován za něco, co ani neobsahoval, kupříkladu za „partii, která se pokouší snížit v očích diváků hrdinství obránců Stalingradu.“²⁵⁵ *Železná opona* byla popisována jako film, jehož obsahem „je válečné štvání“ a který jasně říká, že „Sovětský svaz je naším nepřítelem, který se pokusí o odcizení atomového tajemství za účelem provádění atomové války a má ve svých službách politické fanatiky, kteří byli vycvičeni, organizováni a placeni z Moskvy“ a

²⁵¹ Tamtéž, str. 212.

²⁵² Tamtéž, str. 210.

²⁵³ Tamtéž, str. 211.

²⁵⁴ Tamtéž, str. 214 – 215.

²⁵⁵ „Železná opona“ ve filmu,“ Sj, *Kino* 1947, roč. 2, č. 29, str. 576.

který „pod maskou zábavy skrývá válečnou propagandu nejhoršího rázu.“²⁵⁶ V článku „Železná opona“ byl tento film autorovi článku prostředkem k zamyšlení nad posláním umění a otázkou umělecké svobody, protože „Železná opona jakožto film by sám o sobě nestál za tyto řádky. Je hloupý a prostoduchý.“²⁵⁷ Podle autora musí filmová tvorba „bojovat za uskutečnění politických a sociálních ideí,“ aby vůbec „měla své společenské oprávnění,“ což ale nelze, pokud v tom filmu brání zjištění filmových producentů a pochybná státní politika. Proto je znárodnění kinematografie na místě tam, „kde si lid vládne sám.“²⁵⁸ Ohledně umělecké svobody prohlásil autor článku, že „tu by mohl ve znárodněném filmu postrádat pouze ten, kdo za potlačení tvůrčí svobody považuje přirozenou mravní nutnost tvořit v souladu s lidem, tvořit pro lid.“²⁵⁹ Výše uvedené důvody považoval autor článku za důvod, proč by film typu *Železná opona* nemohl ve výše popsaných podmínkách vzniknout, tedy „nikoliv proto, že by to bylo zakázáno, nýbrž prostě proto, že dobrá, živná půda plody toho druhu nerodí.“²⁶⁰ Československá filmová kritika se snažila poukázat na skutečnost, že film *Železná opona* byl finančně a především divácky neúspěšný, což bylo častou náplní krátkých zpráv v pravidelných rubrikách, které měly sloužit pouze pro krátké informování o filmu. Například v rubrice „Záznamy ze světa,“ byla uvedena krátká zpráva, že „propagandistický a protisovětský film ‚Železná opona‘, který vzbudil tolik reklamního poprasku, odstěhoval se v Americe do kin druhého řádu.“²⁶¹

3.5 Charlie Chaplin

Ze všech osobností spojovaných s americkým filmem byl u československé filmové kritiky nejoblíbenější Charlie Chaplin. Jemu věnovali kritici ze všech tvůrců nejvíce prostoru a velice pozitivní názor na jeho osobu byl patrný ze všech dostupných pramenů po celou dobu mého výzkumu. Charliemu Chaplinovi v československé poválečné propagandě byla už věnována studie Jindřišky Bláhové otištěná v 1. čísle časopisu *Illuminace* z roku 2012.²⁶² Její závěry ohledně postavení Charlieho Chaplina v dobové propagandě byly prakticky totožné s těmi, které jsou patrné z mé kapitoly. Studie ale

²⁵⁶ „Resoluce Wallaceova výboru proti filmu ‚Železná opona,‘“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 23, str. 2.

²⁵⁷ „Železná opona,“ *Ir, Kino* 1948, roč. 3, č. 26, str. 508.

²⁵⁸ Tamtéž.

²⁵⁹ Tamtéž.

²⁶⁰ Tamtéž.

²⁶¹ „Záznamy ze světa. ‚Železná opona‘ nemá úspěch,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 30, str. 6.

²⁶² BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Charlie Chaplin.“

dala využívání postavy Charlieho Chaplina československou propagandou do širších mezinárodně-politických souvislostí, přičemž nejvíce prostoru dostalo období okolo uvedení filmu *Monsieur Verdoux* a přelom 40. a 50. let. Proto jsem zahrnul do této kapitoly více i z období předcházejících a následných. Samozřejmě kvůli zachování kontinuity jsem se věnoval i výše zmíněným obdobím zahrnutým ve studii, ale přirozeně, v důsledku zaměření mé práce, jsem kladl větší důraz na filmová periodika, než tomu je ve zmiňované studii Jindřišky Bláhové.

Ze dvou kategorií amerických filmových tvůrců, které byly zmíněny v předchozí kapitole, byl Chaplin jednoznačně zařazen do skupiny tvůrců „pokrokových,“ ale je patrné, že jeho politické přesvědčení bylo bráno vážněji, než u ostatních „pokrokových“ tvůrců. Jeho tvorba byla nadřazovaná ostatní americké tvorbě a jeho filmy rozhodně nebyly zařazeny do stejné skupiny jako ostatní americké filmy. Když byl v československém filmovém tisku rozebírán americký film obecně, tak, pokud to nebylo vysloveně zmíněno, nebyly do něj Chaplinovy filmy zahrnuty. Charlie Chaplin byl označován za „lidového“ umělce, jehož posláním bylo „osvobození člověka z moci politického, sociálního a kulturního útlaku.“²⁶³ Podle Jiřího Pika byl Charlie Chaplin „sřízavým, často jízlivým posměváčkem a plnokrevným člověkem,“ který byl „příslušníkem a představitelem oné sociální třídy, která na svých bedrech nese smutný úděl proletářského života v kapitalistických státech.“²⁶⁴ Většina článků o Chaplinovi se alespoň okrajově věnovala Chaplinovu, podle československých filmových periodik kontroverznímu, postavení v Americe, především vizi jeho neoblíbenosti v očích „reakčních živlů,“ což už napsal Jiří Brož v prvním poválečném článku z července roku 1945, věnovaném Chaplinovi a nazvaném „Charlie Chaplin – trn v oku amerického měšťáka.“²⁶⁵ Jaroslav Brož se věnoval Chaplinovi obecně a mimo jiné i oblíbenosti Chaplina v Evropě, především v Sovětském svazu. Popisoval také nedočkavost československých diváků, kteří se těšili, až uvidí jeho film *Diktátor*. Chaplin byl Jaroslavem Brožem označen za „‘enfant terrible‘ světa amerického měšťáka, hledícího s krajní nedůvěrou na každého pokrokově smýšlejícího člověka.“²⁶⁶ Chaplinova poválečná oblíbenost pramenila už z jeho meziválečné oblíbenosti týkající se jak grotesky, tak jeho pozdějších filmů. Mnoho článků věnovaných jeho osobě se zabývalo jeho předválečnou tvorbou, připomínanou s nostalgií, což je patrné kupříkladu z otištěného

²⁶³ „Charles S. Chaplin knižně,“ *Kino* 1946, roč. 1, č. 12, str. 203.

²⁶⁴ PIK, Jiří, „Chaplin – Chaplin – Chaplin,“ *Kino* roč. 1, č. 15, str. 240.

²⁶⁵ BROŽ, Jaroslav (bž), „Charlie Chaplin – trn v oku amerického měšťáka,“ *Filmová práce* 1945, roč. 1, č. 9, str. 5.

²⁶⁶ Tamtéž.

otevřeného listu Charlie Chaplinovi, kde Dr. Božena Maturová v úvodní části napsala: „milovali jsme Vás, Charlie Chapline, od svého dětství. Přinášel jste nám smích a byl jste nám blízký, jako všem prostým lidem celého světa.“²⁶⁷ Celý otevřený dopis byl vyjádřením podpory Chaplinovi v jeho sporech s americkými producenty a také vyznáním autorky, jak byla pro ni osoba Charlieho Chaplina po celý život (a především za války) důležitá. Dr. Božena Maturová prohlásila, že je tento dopis „prosba občana šťastné, osvobozené Československé republiky,“ ale také zároveň „prosba jednoho za všechny.“²⁶⁸ K nostalgii a častému věnování se Chaplinově předválečné tvorbě také přispívala očekávání spojená s informacemi uváděnými ve filmových periodikách, a to, že mají být v československých kinech promítány nové Chaplinovy filmy. Této skutečnosti se dotklo několik článků věnujících se smíchu ve filmu, který podle autorů článků v kinech chybí, protože, jak píše Milan Noháč: „Potřebujeme dobrou zábavu jako reakci na předchozí roky a jedním z prostředků nejlacinějších a nejširší distribuce smíchu, veselí a rozptýlení je film.“²⁶⁹ Podstatnou součástí článků bylo i připomínání filmových komedií a grotesek, mezi nimiž se na tvorbu Charlieho Chaplina vzpomíná nejvíce, mimo jiné, protože „po prvé světové válce naučil Charlie Chaplin znavené, vysílené a zoufalé lidstvo smát se svobodným smíchem.“ Vnímání Charlieho Chaplina bylo jasné například v následující poznámce Milana Noháče: „Mohlo se tenkrát dostat lidstvu krásnějšího a vzácnějšího daru než byl Chaplinův smích?“²⁷⁰ V podobném duchu se nesl i příspěvek Miroslava Galušky v časopise *Tvorba* ze srpna roku 1945, který shrnul dosavadní Chaplinovo dílo, jehož ústředním tématem jsou „příběhy malého člověka, který hledá prosté a lidské štěstí,“ Miroslav Galuška vykreslil Chaplina také jako demokrata a sympatizanta se Sovětským svazem a také jako bojovníka proti fašismu, především svým filmem *Diktátor*.²⁷¹

Českoslovenští filmoví novináři často zdůrazňovali i Chaplinův kladný vztah k Československu, založený především na vzpomínkách na Chaplina v několika článcích Rudolfa Myzeta, který, podle svých vlastních slov, s Chaplinem spolupracoval na několika filmech, a podle kterého projevil Chaplin zájem o československou kulturu a „velice si váží nynějšího osvobozeného Československa.“²⁷² Filmoví novináři odvozovali Chaplinův přátelský vztah k Československu primárně z rozhovoru ředitele

²⁶⁷ MATUROVÁ, Božena, „Otevřený list Charlie Chaplinovi,“ *Kino* 1946, roč. 1, č. 8, str. 118.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ NOHÁČ, Milan. „Osvobozující smích ve filmu,“ *Kino* 1945, roč. 1, č. 2, str. 31.

²⁷⁰ Tamtéž.

²⁷¹ GALUŠKA, M, „Když Chaplin poprvé promluvil,“ *Tvorba* 1945, roč. 14, č. 4, str. 54.

²⁷² MYZET, Rudolf. Charlie Chaplin je také náš! *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 32, str. 4.

Čefisu Lubomíra Linharta s Chaplinem v USA, kam přijela česká delegace vyjednávat o distribuci amerických filmů do Československa. Interpretace tohoto rozhovoru Lubomírem Linhartem byla často citována jako důkaz Chaplinova pozitivního pohledu na Československo.

Ještě před promítáním prvního Chaplinova filmu natočeného po válce byl v Československu promítán Chaplinův starší snímek *Diktátor*. Film *Diktátor*, první film, ve kterém Chaplin mluvil, natočený v roce 1940, byl satirou na Třetí říši a Chaplin ve filmu hrál dvojroli diktátora Hynkela, parodujícího gesty a mluvou Adolfa Hitlera, který chce zlikvidovat všechny židy a židovského holiče, který se zaplete do plánů na odstranění Hynkela. *Diktátor* nebyl v době svého uvedení v Americe dobře přijat. Slavná závěrečná řeč byla nepochopena, jak na levici, která jej považovala za naivní, tak na pravici, která jej považovala za další „komunistickou“ provokaci.²⁷³ Film si v československých filmových periodikách vysloužil pozitivní hodnocení mnohem dříve, než byl v Československu uveden. Například podle Jiřího Pika, ve výše citovaném článku z června roku 1946, který shrnoval tvorbu Charlieho Chaplina, Chaplin skrze *Diktátora* „promluvil jako tribun milionů stejně ohrožených a povstavších k rozhodné a zoufalé obraně ohněm a mečem. Řekl: ‚Zdravím tě, Rusko, protože tě, nic, ani fašisté se vši svou zvířeckou surovostí, se vši svou gigantickou vojenskou mocí nemohou porazit!‘“²⁷⁴ Jaroslav Brož považoval *Diktátora* za film, „který bojoval za demokracii tím, že zesměšňoval fašistické vůdce a nastavoval zrcadlo jejich hlouposti, nadutosti i touze po světovládě“²⁷⁵ a který „dokonale zesměšnil evropské fašistické diktátory.“²⁷⁶ Stejný pohled na film *Diktátor* měl i Karel Vaněk v článku s názvem „Konečně Diktátor“ v časopise *Tvorba*. Podle jeho názoru „Chaplin tímto filmem přispěl svým způsobem nepochybně k semknutí všech pokrokových demokratických sil a k porážce fašismu,“ zároveň ale je tento film „trpkou obžalobou amerického kapitalismu.“²⁷⁷ Tímto filmem se tedy pro československé filmové novináře Chaplin zařadil do „řad pokrokových lidí, protože nemohl, nedovedl a nechtěl zůstat stranou.“²⁷⁸ Články o filmu *Diktátor* se věnovaly i Chaplinově „protifašistické“ aktivitě za války a tento film, a samozřejmě také jeho výklad, byly jistě jedním z důvodů velké oblíbenosti Charlieho Chaplina u československé filmové kritiky.

²⁷³ LANCHER, Jérôme, „Charlie Chaplin,“ Paris 2011, str. 70.

²⁷⁴ PIK, Jiří, „Chaplin,“ str. 241.

²⁷⁵ BROŽ, Jaroslav (-bž-), „Chaplinovo mírové poselství v ‚Diktátoru‘,“ *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 41, str. 4.

²⁷⁶ BROŽ, Jaroslav, „Umělecké dílo Charlieho Chaplina,“ *Filmová okénka* 1948, roč. 1, č. 5, str. 5.

²⁷⁷ VANĚK, Karel, „Konečně Diktátor,“ *Tvorba* 1947, roč. 16, č. 43, s. 846.

²⁷⁸ MYZET, Rudolf, „Vyprávění.“

Dlouho očekávanému filmu Charlieho Chaplina *Monsieur Verdoux* se v československých filmových periodikách věnovalo nejvíce prostoru ještě před samotným promítáním filmu v československých kinech a ze všech filmů Charlieho Chaplina se *Monsieurem Verdouxem* zabývalo také nejvíce článků. *Monsieur Verdoux* byl přijat pozitivně především pro kontroverzi, kterou způsobil ve Spojených státech amerických.²⁷⁹ Zároveň byl *Monsieur Verdoux* přijat trochu rozpačitě po obsahové stránce filmu, i když byly ohlasy na něj spíše pozitivní. Pro lepší pochopení následujícího textu zde zmiňuji základní děj filmu, který je o elegantním bankovním úředníkovi, jenž po 30 letech dostal v bance výpověď a tak, aby uživil svoji rodinu, začal se dvořit bohatým vdovám. Aby získal jejich jmění, vraždil je. Jaroslav Brož chápal film *Monsieur Verdoux* jako dílo, „kterým prozatím vrcholí éra Chaplinova hořkého společenského kriticismu“²⁸⁰ a hlavní postava filmu „jasně dokazuje, že je výplodem kapitalistického systému a tvrdí-li, že i vraždění může být dobrým obchodem, říká jen to, co se ve světě naučil.“²⁸¹ Autor článku „Monsieur Verdoux, vrah a lidumil“ popsal myšlenku filmu tak, jak byla československými filmovými novináři převážně chápána: „Hle, úsměvný, zdvořilý a lidumilný vrah. Nepřipomíná vám to něco? Není to snad ten dobře známý ‚humanistický‘ systém liberalismu, systém ‚neomezené svobody‘?“ „Necítíte zde onu perversní logiku zkrachovalého systému, vrhajícího miliony do zoufalství a záhuby jen proto, aby zachoval blahobyť a tučné prebendy jedné společenské třídy?“²⁸² V časopise *Filmová okénka* byl ocitován článek Miroslava Galušky z časopisu *Tvorba*. Demonstroval rozpor, se kterým českoslovenští filmoví novináři k filmu *Monsieur Verdoux* přistupovali. Podle Miroslava Galušky film „ukazuje zlo, avšak místo, aby burcoval proti tomuto zlu, houfoval lidi do boje a nabízel jim zbroj, nutí je k smíchu“ a sice „odhaluje falešnost a licoměrnost buržoasní ethiky, avšak nestaví proti amorálnosti kapitalistického systému jiný systém, jinou morálku.“²⁸³ Miroslav Galuška v *Tvorbě* také podotkl, že „Chaplinův film o panu Verdouxovi je důkazem toho, že otázka světového názoru je neodlučitelná od estetických problémů, že zdaleka nestačí dobrá vůle (která je u Chaplina mimo veškerou pochybnost), není-li podložena uvědomělým, vědeckým světovým názorem.“²⁸⁴ Jako další příklad sloužil článek ve *Filmových novinách* ze srpna roku 1947 „Pan Verdoux a Charlie Chaplin,“

²⁷⁹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Charlie Chaplin,“ str. 72.

²⁸⁰ BROŽ, Jaroslav, „Umělecké dílo,“ str. 11.

²⁸¹ MYZET, Rudolf, „Vyprávění.“

²⁸² „Nový Chaplinův film Monsieur Verdoux,“ –pi-, *Kino* 1947, roč. 2, č. 11, str. 215.

²⁸³ BROŽ, Jaroslav, „Umělecké dílo,“ str. 23.

²⁸⁴ GALUŠKA, Miroslav, „Bloudění Charlie Chaplina. *Tvorba* 1948, roč. 17, č. 25, s. 488.

kde Jaroslav Brož psal, že „boj za socialismus, k němuž chtěl Chaplin svým novým dílem přispět, nemůže ani posílit ani omluvit cynické pohrávání s individuálním násilím“ a stejně nešťastný je i „onen traktovaný planý pacifismus, který předem odsuzuje každou válku jako zvlášť a násilí bez objasnění jejích příčin a bez rozlišování, a který vojáka staví na roveň vraha s gloriolou ‚hrdiny‘.“²⁸⁵ Tyto a další kritiky filmu *Monsieur Verdoux* v podstatě shrnul článek „MONSIEUR VERDOUX“ v sovětské kritice,²⁸⁶ kde, podle autora článku, sovětská kritika tvrdila, že „scénář tohoto filmu je totiž napsán pro lidi světa, kde gangsteři dělají politiku a bankéři diktují zákony,“ tudíž byl film určen především pro americké diváky (což je častá poznámka i v ostatních článcích věnujících se tomuto filmu) a, že „Chaplinovsky komický pohled na vraždy je cizí a odporný sovětskému způsobu života. Je cizí i všem prostým čestným pracujícím lidem světa, kteří vedou boj se surovým světem kapitalistickým.“²⁸⁶ Autor článku pak na závěr připomněl, že se názory sovětské kritiky „v podstatě kryjí s částí kritických hlasů, které byly u nás o Chaplinově filmu vysloveny.“²⁸⁷

Americká filmová kritika film *Monsieur Verdoux* úplně strhala a znovu se objevovaly v americkém tisku dohady o Chaplinových sympatiích ke komunismu. Byl obviňován i z poškozování obrazu USA.²⁸⁸ Jak jsem zmínil výše, filmová kritika nahlížela na film *Monsieur Verdoux* pozitivněji, když šlo o jeho kontroverzní postavení v USA, protože, jak uvedl Jan Wenig: „Reakce vidí v tomto filmu až příliš jasně svou amorální tvář.“²⁸⁹ Podle československých filmových periodik bylo proti „Chaplinovi a jeho dílu inscenováno v americkém obchodním tisku přímo organizované tažení“²⁹⁰ a „americká kritika se shodla téměř jednomyslně na tom, že by bylo dobře Chaplina na čas umlčet.“²⁹¹ Už jeden z prvních článků o filmu *Monsieur Verdoux* uvedl, jak se očekávaně na film snesla „lavina kriticizmu a zdrcujících odsudků“ a „osvědčené organizace *Liga mravnosti*, *Řád amerických bratří* atd. se předstihují v rozhořčených obširných zprávách, jejichž pohotovost svědčí, že byly předem pečlivě připraveny“ a podle článku je těmto organizacím trnem v oku, že „Monsieur Verdoux, tento měšťák a ctihodný občan kapitalistického státu, vysvětluje na svou obranu, že zabíjet ženy ze

²⁸⁵ Pan Verdoux a Charlie Chaplin. *Filmové noviny* 1947, roč. 1, č. 34, str. 8.

²⁸⁶ „Monsieur Verdoux“ v sovětské kritice,“ –vk-, *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 29, str. 4

²⁸⁷ Tamtéž.

²⁸⁸ LANCHER, Jérôme, „Charlie“ str. 77.

²⁸⁹ WENIG, Jan, „Charlie Chaplin – vykřičník a otazník,“ *Filmová okénka* 1948, roč. 1, č. 5, str. 3.

²⁹⁰ „Záznamy ze světa. Chaplinův ‚Monsieur Verdoux‘ došel uznání i v USA,“ *Filmové noviny* 1948, roč. 2, č. 3, str. 8.

²⁹¹ MYZET, Rudolf, „Vyprávění.“

ziskuchtivosti není tak špatné, jako moderní válka.²⁹² Podle Miroslav Kroha, v článku „*Monsieur Verdoux*“ v časopise *Tvorba*, „v zemi, kde politiku dělají bankéři, kde gangsteři tvoří zákony a politikové loupí, tento film neobstál,“ ale na druhou stranu „neobstojí ani u nás. Vrah takový, nebo takový nemůže u nás dojít sympatií, neboť je vrahem, nic jej neospravedlní. Způsob vraždění, při kterém se i náš divák mimoděk zasměje, je cizí a odporný našemu světu.“²⁹³

Po článcích věnujících se filmu *Monsieur Verdoux* už frekvence článků týkajících se Charlieho Chaplina klesala a vznikaly převážně v souvislosti s dalšími Chaplinovými filmy, nebo jako stručné informace, například v souvislosti s Chaplinovým životním jubileem, nebo v souvislosti s Chaplinovým obdržením Světové ceny míru, jako zadostiučinění „za všechny ústrky a příkoří, jímž byl pro své pokrokové názory vystaven ve Spojených státech za minulé války i po válce.“²⁹⁴ V těchto článcích samozřejmě tématem stále zůstávaly problémy Chaplina s americkou „reakcí.“

Film Charlieho Chaplina *Světla ramp* (někdy také *Světla rampy*, *Ve světle reflektorů*, nebo *V záři reflektorů*) byl v československých filmových periodikách přijat velmi pozitivně a jednoznačně, na rozdíl od filmu *Monsieur Verdoux*. Film *Světla ramp* je o stárnoucím klaunovi, který měl nejlepší léta své kariéry dávno za sebou, ale na sklonku života potkal mladou tanečnici, které pomáhal v kariéře, což mu pomohlo najít na sklonku života ztracenou energii. Články o filmu *Světla ramp* byly ale do značné míry propojeny s dalším tématem, které se týkalo Charlieho Chaplina, a to s Chaplinovým, z pohledu československých filmových novinářů v podstatě nuceným přesunem z Ameriky do Evropy. V roce 1952 totiž nebyl Chaplinovi umožněn návrat z londýnské premiéry filmu *Světla ramp* do USA, respektive mu bylo sděleno, že by byl po návratu do USA vyšetřován. Chaplin se tedy rozhodl zůstat v Evropě a nakonec se usadil ve Švýcarsku.²⁹⁵ Tomuto tématu bylo nakonec věnováno více prostoru, než filmu *Světla ramp*. Důvody přestěhování, podle A. M. Brousila, měly kořeny v předválečné době, ale zásadní bylo, že „po marném boji za uhájení své umělecké nezávislosti“ provázeném „nenávistnými útoky, vedenými proti tomuto umělci americkými reakčními kruhy“ dal „po dokončení filmu ‚Světla rampy‘ přednost rozchodu se zemí,“ která „projevila vůči němu tolik nevděku,“²⁹⁶ Podobně Jaroslav Brož vysvětlil zasazení snímku na přelom století, protože „po útocích, vedených proti jeho osobě americkým reakčním tiskem a

²⁹² „Mravná liga proti nemravnému Chaplinovi,“ –pi–, *Kino* 1947, roč. 2, č. 21, str. 416.

²⁹³ KROH, Miroslav, „Monsieur Verdoux,“ *Tvorba* 1948, roč. 17, č. 24, s. 479.

²⁹⁴ Charles Chaplin laureátem světové ceny míru. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 3, str. 570.

²⁹⁵ LANCHER, Jérôme, „Charlie,“ str. 83.

²⁹⁶ BROUSIL, A. M., „O novém chaplinově filmu Světla rampy,“ *Film a doba* 1953, roč. 2, č. 6, str. 920.

podněcovaných žlučovitou zlobou členů pověstného Vyšetřujícího výboru washingtonského kongresu, by byl jakémukoliv dalšímu Chaplinovu filmu, obsahujícímu přímé narážky na dobu současnou, znemožněn přístup do kin,²⁹⁷ Odchod Chaplina z USA byl brán samozřejmě jako věc pozitivní a jako statečný krok ze strany Chaplina, který tím vyjádřil „právo člověka na volnost a štěstí, právo nepodléhati přesile,“ k čemuž ještě J. Hora dodává, že také „všichni lidé na celém světě společně s ním věří, že toto právo zvítězí,“²⁹⁸ Jaroslav Brož v článku „Charlie Chaplin se rozloučil s Hollywoodem“ viděl odchod Chaplina z USA pozitivně i pro jeho budoucí tvorbu, protože v Evropě mohl „počítat s plnou podporou těch, pro něž odedávna své filmy tvoří – se sympatiemi pracujících, jimž dává ve svých filmech radost a pohnutí.“²⁹⁹

Stejně jako u filmu *Světla ramp*, bylo i u dalšího filmu Charlieho Chaplina, satíře na období Mccarthismu inspirované jeho vlastními zkušenostmi s názvem *Král v New Yorku*, věnováno ve filmových periodikách méně pozornosti, než Chaplinově opuštění Hollywoodu a jeho napadání ze strany americké „reakce.“ *Král v New Yorku* byl československou filmovou kritikou, stejně jako film *Světla ramp*, přijat velmi pozitivně, Jaroslav Brož považoval film za „odhalující typické jevy amerického způsobu života,“ což „může být jistě nepříjemné těm, kteří své sobecké zájmy a cíle obratně kryjí zvýšenou aktivitou neamerického výboru washingtonského kongresu a kteří proto na tento orgán nedají dopustit.“³⁰⁰ Jak už jsem zmínil, více prostoru bylo věnováno okolnostem filmu. Rozdíl byl tentokrát v tom, že šlo o Chaplinův film v evropské produkci, tudíž se československý filmový tisk zabýval tím, jak se, slovy Jaroslava Brože „aparát hollywoodských koncernů“ jistě „postará, aby americkému divákovi přístup k jeho filmu zabránil“³⁰¹ a také se pokusí zabránit distribuci filmu v Evropě.

²⁹⁷ BROŽ, Jaroslav (bž.), „V záři reflektorů,“ *Kino* 1952, roč. 7, č. 25, str. 475.

²⁹⁸ HORA, J., „Mám miliony přátel...,“ *Kino* 1952, roč. 7, č. 24, str. 463.

²⁹⁹ BROŽ, Jaroslav, „Charlie Chaplin se rozloučil navždy s Hollywoodem,“ *Kino* 1953, roč. 8, č. 10, str. 159.

³⁰⁰ BROŽ, Jaroslav, „Bilance Chaplinových pěti let v Evropě,“ *Film a doba* 1957, roč. 3, č. 11, str. 756.

³⁰¹ BROŽ, Jaroslav, „Nový Chaplinův film *Král v New Yorku* měl premiéru v Londýně,“ *Kino* 1957, roč. 12, č. 21, str. 326.

4 Závěr

O americkém filmu začala filmová periodika informovat poměrně záhy po skončení 2. světové války. V té době to byl především časopis *Filmová práce*, ke kterému se na konci roku 1945 připojil časopis *Kino*. Vyjma časopisu *Filmová práce* spadaly organizačně všechny ostatní filmové časopisy pod zestátněný film, tedy Československou filmovou společností (Čefis) a od roku 1948 pod Československý státní film (ČSF). Přes Ministerstvo informací, které mělo zestátněný film ve své agendě, měli komunisté Čefis organizačně pod kontrolou. Získání vlivu na film odpovídalo komunistické ideologii, ve které figuroval film jako „nejdůležitější umění,“ především pro propagandistické účely. Novináři přispívající do filmových periodik psali o americkém filmu už od začátku velmi kriticky a názorově tak zapadali do protiamerické rétoriky používané především Komunistickou stranou Československa (KSČ). Názory na americkou kinematografii prezentované ve filmových periodikách byly v podstatě shodné s názory uveřejněnými v kulturním časopise *Tvorba*, vydávaným ÚV KSČ, do kterého někteří filmoví novináři přispívali také. Shoda v názorech filmových novinářů ohledně amerického filmu s ideologií KSČ byla naprosto zjevná, ale zmínky o cenzurních zásazích, či nátlacích ze strany Čefisu na filmovou kritiku, jsem neobjevil. Je pravděpodobnější, že se už do redakcí filmových periodik dostávali lidé levicově smýšlející, případně sympatizující s KSČ. O tom svědčí i rozsah čistek mezi filmovými novináři po únoru 1948. Čistky nebyly oproti jiným nijak rozsáhlé a většina významných filmových novinářů přispívala do filmových periodik po celou dobu mého bádání. Filmová periodika byla tedy s Čefisem do jisté míry propojená, o čemž svědčí otištění řady příspěvků na stránkách filmových periodik, psaných funkcionáři zestátněného filmu, nebo podíl filmových novinářů na budování státní kinematografie.

Českoslovenští filmoví novináři byli kritičtí k americkému filmu po celou dobu mého bádání, jen se kritika postupem času proti americké kinematografii ostřeji vymezovala. Týkala se jak obsahu filmů, tak i celého fungování amerického filmového průmyslu, kterému byl věnován v člancích minimálně stejný prostor. V některých tematicky převažovala hospodářská či estetická kritika nad ideologickou, která byla zmiňována pouze na okraj, ale rozhodně byla přítomna ve většině článků. Americkému filmovému průmyslu bylo především vyčítáno, a od toho se odvíjela v podstatě ostatní kritika, že filmy vyrábí pouze kvůli výdělku a umělecká kvalita filmu zde nehraje žádnou roli. Od

toho byla také odvozena výčitka ohledně dějové plytkosti, podbízivosti a vytváření falešné představy o životě ve Spojených státech amerických. Filmová kritika viděla příčinu nekvality, laciné podbízivosti a úpadku hollywoodských filmů především právě v principech, na kterých hollywoodský filmový průmysl stál, tedy na zájmech soukromých produkčních společností, které údajně ovládali „finančníci z Wall-streetu.“ Není proto překvapivé, že filmová kritika často na nějakém negativním jevu amerického filmu, jehož výskyt dávala do souvislosti se soukromým filmovým podnikáním, více či méně nápadně poukazovala na výhody zestátněného filmu. Články o americké kinematografii někdy působily jako obrana principu zestátněné kinematografie, nebo přímo Čefísu.

V československých filmových periodikách mnoho kladně přijatých amerických filmů nebylo, nicméně na těch pozitivně hodnocených byla doceňována především jejich „pokroková tendence,“ což byla v podstatě schopnost tvůrců zpracovávat kriticky sociální a politická témata z levicových pozic.

Ideologická kritika amerického filmu, obsahující mimo jiné především jevy, jako je násilí, erotika, cenzura, propaganda, rasismus apod., byla v podstatě součástí všech témat a článků týkajících se amerického filmu. Kritika těchto jevů, především v 50. letech, má v člancích často větší prostor a zastiňuje někdy samotné téma článků. Tato ideologická kritika figurovala i jako jakési uvedení do problematiky amerického filmu a téměř vždy byl nějaký její jev zmíněn alespoň v úvodu či závěru článku. Postupně se z ní stala v podstatě nejdominantnější část článků o americkém filmu v československých filmových periodikách.

Počet článků o americké kinematografii vzrůstal do roku 1947, kdy bylo v československých kinech promítáno nejvíce amerických filmů. Od roku 1948 počet článků ubýval. Zpočátku se v nich mísila ostrá kritika, humor i nadsázka, ale průběhem roku 1947 přibývaly kritické články, kritika se zostříla a nadhled se z článků postupně vytrácel. Překvapivě již v průběhu roku 1947, tedy už před únorovým převrácením roku 1948, se pohled filmových novinářů na americkou kinematografii, který byl poté charakteristický pro celá 50. léta a komunistickou propagandu, v podstatě dotvořil. Tento pohled na americký film, za třetí republiky shodný především s ideologií KSČ, se stal po únorovém převratu v roce 1948 součástí oficiální státní ideologie a propagandy.

5 Seznam literatury

5.1 Seznam periodik

Kino, Filmová práce, Filmové noviny, Filmová okénka, Film a doba, Filmový přehled, Filmoá kartotéka, Tvorba

5.2 Primární a sekundární literatura

10 let čs. Státního filmu, Praha 1955

15 let československého filmu, Praha 1961

60 let československé kinematografie, Praha 1958

BARTOŠEK, Luboš, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Praha 1985

BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš, *Filmové profily*, Praha 1986

BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Zde není místa pro podněcovatele míru. Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) a československá komunistická propaganda,“ *Illuminace* 24, 2012, č. 1, str. 69 – 86.

BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946 – 1951),“ *Illuminace* 20, č. 4, str. 19 – 62

BLÁHOVÁ, Jindřiška, „Praha není žádný Minsk. Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce,“ *Illuminace* 2009, roč. 21, č. 3

BLÁHOVÁ, Jindřiška, Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947 – 1948) a filmová politika KSČ. In: *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*, Praha 2012. str. 347 - 372

D'AGOSTINI, Paolo, *Legendární filmy*, Praha 2008

DANIELS, Alex, *Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie*, *Illuminace*, 2010, roč. 22, str.

DRÁPALA, Milan, *Na Ztracené vartě Západu*, Praha 2000

HAVELKA, Jiří, *Čs. Filmové hospodářství V. Filmový tisk a filmová literatura*, Praha 1962

HAVELKA, Jiří, *Kronika našeho filmu*, Praha 1967

JEŠUTOVÁ, Eva, *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*, Praha 2013

- KALINOVÁ, Lenka, *Společenské proměny v čase socialistického experimentu. K sociálním dějinám v letech 1945 – 1969*, Praha 2007
- KAPLAN, Karel a TOMÁŠEK, Dušan, *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956*, Praha 1994
- KAŠPAR, Lukáš, *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*, Praha 2007
- KENEZ, Peter, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization*, New York, 1985
- KNAPÍK, Jiří, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948 – 1950*, Praha 2004
- KNAPÍK, Jiří, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953.*, Praha 2002
- KNAPÍK, Jiří, *V zajetí moci*, Praha 2006
- KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*, Praha 1998
- LANCHER, Jérôme, „Charlie Chaplin,“ Paříž 2011
- LUKEŠ, Jan (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha 2011
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*, Praha 2013
- MAREŠ, Petr, „Politika a „pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz Amerických filmů do Československa po druhé světové válce,“ *Illuminace* 6, č. 1, str. 77 – 96
- PLAZEVSKI, Jerzy, *Dějiny filmu: 1895-2005*, Praha 2009
- PTÁČEK, Luboš, *Panorama českého filmu*, Praha 2000
- PURŠ, Jiří, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*, Praha 1985
- RUPNIK, Jacques, *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků po převzetí moci*. Praha 2002
- SKOPAL, Pavel, „Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department (1945 – 1960),“ *Illuminace* 20, 2008, č. 3, str. 175 - 178
- SZCZEPANIK, Petr, „Machři a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: *Naplánovaná kinematografie*, Praha 2012
- ŠMÍDA, Bohumil, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, Praha 1966
- TABERY, Karel, *Filmová publicistika Karla Smrže. První část*, Olomouc 2003
- THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha 2011
- WILMETH, Don B., *The Cambridge History of American Theatre. Volume 2*. Cambridge 1999

Záběry ze znárodněné kinematografie, Praha 1949

ZEMAN, Pavel, „Americké filmy a znárodněná kinematografie,“ *Illuminace* 6, 1991, č. 1, str. 109 – 113