

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

**Příprava české filmové školy ve třicátých letech
a za Protektorátu Čechy a Morava**

Vedoucí bakalářské práce
Mgr. MgA. Tereza Dvořáková

Autor bakalářské práce
Libor Nemeškal

Praha 2008

Obsah:

Úvod.	3
I. Třicátá léta.	7
I. 1. Úroveň českých filmů na počátku třicátých let.	7
I. 2. Pokusy o zvýšení kvality české kinematografie ve třicátých letech.	10
I. 3. Čs. filmová společnost. Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu.	17
I. 4. Škola uměleckých řemesel.	23
II. Období Protektorátu Čechy a Morava.	27
II. 1. Česká kultura za protektorátu.	27
II. 2. Přípravy na znárodnění čs. kinematografie za okupace.	34
II. 3.1. Situace ohledně vzdělávání filmového dorostu za protektorátu.	38
II. 3.2. Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu.	39
II. 3.3. Vzdělávání českého filmového dorostu v letech 1940-1945.	43
III. Situace po druhé světové válce.	53
III. 1. Vznik a kořeny FAMU.	53
Závěr.	58
Jmenný rejstřík.	59
Rejstřík institucí, klubů a spolků.	63
Seznam použité literatury a dalších pramenů.	65
Seznam článkové bibliografie.	68

Úvod.

Hlavní cíl této bakalářské práce spočívá zejména v pokusu o zmapování historických i kulturních kořenů českého filmového školství. Jejich počátky je v české kinematografii možné datovat přibližně na přelom dvacátých a třicátých let 20. století, kdy si někteří intelektuálové začali vedle tržní a zábavní stránky filmu všímat také jiných aspektů tohoto relativně mladého média - zejména potenciálu uměleckého a propagandistického. S koncepcemi volajícími po vyšší kvalitativní úrovni české kinematografie vyvstala i problematičtá otázka vzdělávání mladých filmových tvůrců. Dříve běžně praktikovaná metoda pokusu a omylu byla totiž ve třicátých letech již značně nedostačující a po finanční stránce také dosti riskantní. Z toho důvodu začínaly být připravovány kurzy a semináře pro filmové herce, režiséry, scénáristy, kameramany i další filmové pracovníky. Tyto aktivity se zprvu odehrávaly na soukromé bázi, v druhé polovině třicátých let však nad jejich pořádáním a průběhem převzal záštitu prostřednictvím Filmového studia tehdejší klíčový orgán české kinematografie - Filmový poradní sbor. Na základě zkušeností získaných z vedení těchto seminářů i ze zahraničních filmových škol byl v letech 1937-38 sepsán na půdě Čs. filmové společnosti jeden z prvních návrhů na školu pro výchovu filmového dorostu u nás, který byl po jistých úpravách vydán knižně v dubnu roku 1939. Přibližně ve stejné době, kdy vznikala první verze této koncepce, založil režisér Karel Plicka na bratislavské Škole uměleckých řemesel filmové oddělení. Tato slibně se rozvíjející iniciativa však byla přerušena nacistickou okupací a ani zmiňovaný návrh na zřízení školy pro filmový dorost se své realizace v protektorátu již nedočkal. K praktickému prolnutí těchto dvou proudů - zkušeností s filmovým oddělením v Bratislavě na jedné straně a plánů Čs. filmové společnosti na straně druhé - tak došlo až po konci druhé světové války, když byl na přelomu let 1946 a 1947 v rámci Akademie múzických umění v Praze zřízen filmový „odbor“ - Filmová fakulta Akademie múzických umění (FAMU).

Koncepci své práce rozdělují vzhledem ke kulturně-historickým souvislostem na tři části. V první z nich se pokouším podat doklady o přípravě české filmové školy již během třicátých let. Ve druhé části rozebírám snahy o výchovu filmového dorostu za protektorátu, tzn. v období, kdy byly vysoké školy zavřené a svébytnost české kultury do značné míry programově potlačována. V závěrečném oddílu již pouze ve zkratce zmiňuji poválečné vyústění těchto snah v založení FAMU.

Vzhledem k povaze a dostupnosti pramenů jsem při psaní své práce zvolil metodu analýzy a porovnávání archivních dokumentů, dobového tisku, životopisů, memoárů a kompilaci sekundární odborné literatury. Tématem prehistorie českého filmového školství se přitom zabývá jen relativně malé množství textů a článků. Také odborná literatura tuto problematiku zmiňuje spíše okrajově, a to nejčastěji především v kontextu snah o vyšší úroveň filmu ve třicátých letech, v souvislosti s rezistencí české protektorátní kinematografie či s poválečným založením FAMU. Tyto zmínky však navíc bývají většinou nepřesné či zavádějící, jelikož jejich autoři často vycházeli ze sekundárních či zprostředkovaných zdrojů. Z toho důvodu jsem se ve své práci pokusil o rozbor dvou dostupných návrhů filmové školy – cyklostylového dokumentu *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*¹ a publikace vydané ve Zlíně roku 1939 pod názvem *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*². Vedle toho využívám i dalších primárních pramenů, například dokumentů vydaných v rámci Heydrichovy okupační politiky, kopií textů navrhujících poválečné uspořádání české kultury, zápisů porad a schůzí zástupců filmových spolků či prezidentských dekretů. Získané informace se pak snažím zasadit nejen do obecných souvislostí historických a kulturních, ale také přímo do kontextu oblasti české kinematografie. Z tohoto pohledu mi byla nejvíce nápomocna čtveřice textů Ivana Klimeše – *Národně obran-*

¹ Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528.

² Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939.

né tendence v hraném filmu za protektorátu³, *Kulturní průmysl a politika: Československé filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*⁴, *Kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava*⁵ a *Stát a filmová kultura*⁶. Při psaní kapitoly o protektorátní kultuře jsem mimo jiné využil i poznatků z knihy Jiřího Doležala *Česká kultura za protektorátu*⁷, která se zabývá tématem kolaborace a některými rezistentními postoji. Podrobněji se pak této problematice věnuje i Lukáš Kašpar ve své nedávno vydané studii *Český hraný film a filmaři za protektorátu*⁸. Při kompilaci kapitoly o FAMU jsem ocenil především teoretickou diplomovou práci Jana Skokánka nazvanou *Historie jednoho chaosu*⁹, jež se zčásti zabývá okolnostmi vzniku FAMU i jejími kořeny. Její hlavní význam však tkví dle mého názoru v tom, že obsahuje některé unikátní svědecké výpovědi. Nejvíce informací ze vzpomínek pamětníků jsem čerpal ze seriálu svědeckých výpovědí, uveřejněném v průběhu roku 1965 v periodiku *Film a doba*. V sérii rozhovorů nazvané *Jak byl znárodněn československý film* zde vypovídal o situaci let třicátých a čtyřicátých například František Pilát, Elmar Klos, Jindřich Elbl, Otakar Vávra, Emil Sirotek a další, přičemž si své vzpomínky měli vzájemně možnost opravovat či doplňovat. Jako další zdroj relevantních informací mi posloužily i některé memoáry a životopisy, avšak v souvislosti s vědomím možné nepřesností tohoto druhu pramenů jsem se jich snažil užívat s obezřetností a především kvůli „oživení“ faktických dat. Při výčtu stěžejních zdrojů, kterých jsem při psaní své práce nejvíce využil, nemohu opomenout ani některá periodika – vedle již zmiňovaného *Filmu a doby* se jednalo mimo jiné o *Kinorevue* (1938-1945), *Filmový kurýr* (1939-1944) či časopis *Československý kinoamatér* (1936-1939, v letech 1939-1944 vycházel pod názvem

³ Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 53-75.

⁴ Ivan Klimeš, Vývoj v Československu. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 303-303, 345-391.

⁵ Ivan Klimeš, Kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava. In: *Přednášky z XLIX. Běhu Letní školy slovatných studií*. Praha: UK v Praze 2006, s. 239-250.

⁶ Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 125-136.

⁷ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996.

⁸ Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri 2007.

⁹ Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. [Diplomová teoretická práce]. Praha: FAMU 1988.

Český kinoamatér). Další použité prameny a literaturu uvádím v seznamu na konci této práce.

Problematika archivních pramenů k tématu prehistorie české filmové školy je celkem komplikovaná. Mnohé písemné prameny k danému období se nejspíš vůbec nedochovaly. Část souvisejících písemností, mimo jiné i fond Českomoravského filmového ústředí, se pak dle dosavadních výzkumů Ivana Klimeše a Terezy Dvořákové nalézají v Národním filmovém archivu v Praze. Badatelům však k nim není umožněn přístup, jelikož tyto fondy nejsou zpracované. Hned v úvodu své práce jsem tedy nucen konstatovat, že prameny k některým otázkám neexistují a s částí dochovaných nelze z výše uvedených důvodů pracovat. Pokud v budoucnu dojde k utřídění a zpřístupnění daných fondů, bude dle mého názoru možné tuto studii na některých místech ještě upravit, doplnit či rozšířit.

V případě odkazového aparátu a citačních norem jsem se při psaní práce řídil pravidly bibliografické citace závaznými pro Katedru filmových studií na Univerzitě Karlově v Praze.¹⁰ Tato pravidla v zásadě využívají a rozšiřují normu již standardizovanou odborným filmovědným časopisem *Illuminace* i některými dalšími zdroji.

¹⁰ Tereza Dvořáková, *Pravidla bibliografické citace pro katedru filmových studií*. Dostupný na WWW: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/biblio_citaceKFS.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 14. 5. 2008].

I. Třicátá léta.

I. 1. Úroveň českých filmů na počátku třicátých let.

V souvislosti s českou kinematografií první poloviny třicátých let hovoří odborná literatura celkem shodně o problematice úrovni většiny tehdejších českých filmů – a to nejen v rovině umělecké, ale také řemeslné. Tato skutečnost byla dle mého názoru zapříčiněna hned několika faktory, mimo jiné i nevyhovujícími kinematografickými zákony¹¹, samotným ustanovením podnikání v oblasti kinematografie jako volné živnosti, praktickou neexistencí vzdělávacích institucí pro filmové pracovníky, hospodářskou krizí, přechodem na zvukový film či zavedením kontingentního systému v roce 1932.

Podle československého živnostenského řádu patřilo podnikání v oblasti filmové výroby, obchodu a provozu filmových ateliérů mezi volné (svobodné) živnosti, a nebylo tedy v podstatě omezeno žádnými podmínkami. Řádnou kvalifikaci vyžadoval ve třicátých letech pouze „po živnostensku provozovaný proces fotografický (např. filmové laboratoře)“, který „spadal od roku 1926 ‘ve svém celku i v jednotlivých částech‘ pod kategorii živností vázaných (řemeslných).“¹² Vymezení většiny oblastí kinematografické sféry jako živností bez podmínky jakékoliv kvalifikace odráží převládající dobovou představu o kinematografii převážně jako o sféře odpočinkové zábavy a podnikání, ne jako o kulturním fenoménu, jehož výroba by vyžadovala praktické dovednosti i teoretické znalosti oboru. Dle filmových historiků Jaroslava Brože a Myrtila Frídy se kvalita těch, kteří se na vytváření filmu ve dvacátých a třicátých letech podíleli „odměřovala jen na obchodnických vahách, kde rozhodovalo vždy i to, jak se příslušný pracovník či herec ‘osvědčil‘ při realizaci svého předchozího filmu. Filmoví výrobci se jako ‘dobří obchodníci‘ - a za takové se vždy hrdě prohlašovali – snažili vyjít

¹¹ Klíčovou filmově-právní normou meziválečného Československa totiž zůstávalo již v době vzniku provizorní rakouské nařízení ze dne 18. září 1912 č.191/1912. Srov.: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 303-306.

¹² Cit. dle: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 317.

‘svému zákazníkovi’ všemožně vstříc a každá sebemenší připomínka o nutnosti sledovat také umělecké cíle byla v zárodku zavržena jako nebezpečné zahrávání s ohněm.“¹³ Režisér Martin Frič pak k poměrům v kinematografii v této době uvedl: „Všechno se tenkrát počítalo a přepočítávalo na peníze. Ty byly východiskem, cílem a jediným měřítkem filmové práce, jejích úspěchů nebo neúspěchů pro všechny ty tehdejší obchodní a podnikatelské hochštaplery, podvodníky a jarmarečníky.“¹⁴

Pracovníkům předválečné generace filmové tvorby se v jejich povolání nedostávalo praktické ani teoretické průpravy, která je v podstatě ve všech uměleckých profesích potřebná. Své poznatky tedy museli dle výpovědi režiséra Karla Plicky získávat, jak se dalo: „pozorováním, vlastně odkoukáváním u zapracovaných, studiem z pramenů nesnadno dostupných, ale hlavně těžce placenými zkušenostmi.“¹⁵ Například Otakar Vávra se tak na přelomu dvacátých a třicátých let cílevědomě snažil osvojit si filmovou specifikou studiem zahraničních vzorů, přičemž si získané poznatky ověřoval vlastní experimentální a dokumentaristickou prací.¹⁶ Avšak vzhledem k tomu, že většina již uznaných filmových pracovníků své zkušenosti střežila, byla tato metoda pokusu a omylu nejen časově velice náročnou, ale také často vedla k výsledkům pochybných kvalit. Za tohoto stavu se k filmu navíc dostávali spíše ti jedinci, kteří se nedali odradit a kteří se případnou absencí talentu snažili nezřídka nahradit svou houževnatostí a „dobrodružnou“ povahou. U výše uvedených výpovědí ale musíme dle mého názoru brát v potaz fakt, že byly poskytovány až v době po druhé světové válce, resp. po roce 1948, kdy se často objevovaly tendence o co největší zdůraznění diskontinuity mezi českou předválečnou a znárodněnou kinematografií. I přes tuto skutečnost a jistou míru nadsázky však nejspíš celkem

¹³ Cit.: Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945*. Praha: Orbis 1966.

¹⁴ Cit.: Martin Frič, Rozhovor k pátému výročí znárodnění. In: Miloš Fiala, *Tradice a východiska. Film a doba* 15, 1969, č. 9, s. 483.

¹⁵ Cit.: Karel Plicka, *Písemná výpověď o vzniku filmového školství a začátkách FAMU (1967)*. In: Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. [Diplomová teoretická práce]. Praha: FAMU 1988. Dostupný na WWW: <<http://www.deja-vu.sk/HistorieJednohoChaosu>> [cit. 26. 4. 2008].

¹⁶ Srov.: Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav 1988, s. 33.

trefně charakterizují většinové poměry v české filmové produkci zejména ve dvacátých a na počátku třicátých let 20. století.

Dalším ze zmíněných faktorů „podprůměrné“ úrovně českých filmů v tehdejší době byl dle mého názoru přechod na zvukový film na přelomu dvacátých a třicátých let. V jeho rámci došlo až k několikanásobnému zvýšení nákladů na produkci filmů zvukových oproti filmům němým, způsobenému vedle nutnosti nákupu drahých zvukových aparatur také Pařížskou dohodou z července roku 1930.¹⁷ Radikální nárůst nákladů na filmovou produkci a exploataci sice částečně mohl vést investory k obezřetnějšímu výběru témat i tvůrců. Těžiště zvukových snímků se však oproti důrazu na obraz a montáž, běžně užívanému u filmů němých, zprvu přesunulo zejména na mluvené slovo. V počátcích zvukového filmu byl často upřednostňován styl divadelních estrád a představení vaudevillu před ryze filmovými výrazovými prostředky. K filmu se dostávali zejména divadelní herci a režiséři a vzhledem k mohutnosti prvních zvukových aparatur navíc docházelo k natáčení především ateliérových filmů s dlouhými statickými záběry. Tato fakta se samozřejmě neblaze odrazila na kvalitě vyráběných filmů, pro jejichž natáčení často nebyly potřeba hluboké znalosti ani zkušenosti v oboru kinematografie. Dle tehdejšího předsedy Ústředního svazu kinematografů v ČSR Vladimíra Wokouna tak řeč v prvních letech zvukového filmu do jisté míry „vytlačila uměleckou tvorbu mnohých jednotlivců a vzala zároveň filmu základ jeho pravosti – obrazotvornost.“¹⁸

Vzhledem ke zvýšení nákladů na výrobu filmů, neexistenci přímých státních dotací v české kinematografii a celosvětové hospodářské krizi docházelo vedle propadu kvalitativní úrovně rovněž k poklesu v počtu natáčených filmů. Reakcí na tuto skutečnost bylo mimo jiné i zavedení kontin-

¹⁷ Pařížská dohoda z července roku 1930 zapříčinila zánik konkurenčního prostředí v oblasti zvukových aparatur, jelikož rozdělila územní kompetence mezi dva bloky – německý blok Tobis- Klangfilm a americké koncerny Western Electric a Radio Corporation of America. Československo přitom bylo začleněno do výhradní zájmové sféry německé společnosti Tobis-Klangfilm. Tato skutečnost umožnila společnosti Tobis-Klangfilm cenový diktát, který navíc vycházel ze závratných obrátů, jež přechodně dosahovaly ve světě první zvukové filmy. Srov.: Petr Szczepanik, Film a nahrávací průmysl. Případ Ultraphonu. *Illuminace* 19, 2007, č. 4.

gentního systému pro československou kinematografii na přelomu let 1931 a 1932.¹⁹ Kontingentní systém filmovou produkcí sice velmi významně podpořil a podržel ji právě v čase hluboké hospodářské krize. V praxi ale byly přímé dotace poskytovány v podstatě plošně bez rozlišování kvality projektů. Související závažnou slabinou celého modelu byl rovněž intenzivní tlak na výrobce produkovat co nejvíce hraných filmů s co nejmenšími náklady. Tyto skutečnosti se velice negativně projeví na „beztak problematické řemeslné úrovni českých filmů, o umělecké stránce ani nemluvě.“²⁰ Kontingentní systém se tak sice osvědčil po stránce kvantitativní, když výroba dlouhometrážních hraných titulů mezi lety 1932 a 1933 celkem radikálně stoupla²¹, na druhé straně však ještě prohloubil stávající krizi řemeslné i umělecké kvality českých filmů, s čímž bylo dle narůstající domácí kritiky²² nutné něco udělat.

I. 2. Pokusy o zvýšení kvality české kinematografie ve třicátých letech.

Již od dvacátých let 20. století máme možnost spatřovat první tendence usilující o zvýšení úrovně české kinematografie. V této době vrcholila v zemích jako je Francie, Německo či Sovětský svaz kinematografická hnutí, která už na film nepohlížela pouze jako na prostředek zábavy či obchodu, ale začínala v něm objevovat i jeho uměleckou stránku, na níž má vždy určitý podíl i kvalita řemeslného zpracování. Zejména někteří čeští intelektuálové se pak pokoušeli na tyto vlivné směry poukázat, inspirovat se jimi a do určité míry na ně i navázat. Avšak vzhledem k tomu, že tyto pokusy u nás

¹⁸ Vladimír Wokoun. Otázka programů v ČSR. In: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929 – 1934*. Praha: Čefis 1935, s. XI.

¹⁹ Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929 – 1934*. Praha: Čefis 1935, s. 3-5.

²⁰ Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 317.

²¹ V počtu filmů natočených v letech 1932 a 1933 se zdroje rozcházejí. Celkem markantní je rozdíl mezi údaji uvedenými v Havelkově *Čs. filmovém hospodářství 1929-1934* a v knize *Český hraný film II (1930-1945)*. Zatímco často citovaný Havelka uvádí, že v roce 1932 bylo vyrobeno 24 celovečerních filmů a v roce 1933 filmů 44, dle publikace *Český hraný film II* bylo v roce 1932 vyrobeno 23 dlouhometrážních hraných filmů (či 27 při započítání jazykových verzí) a v roce 1933 pouze 32 filmů (či 36 při započítání jazykových verzí). Přesto můžeme mezi těmito dvěma roky sledovat zřetelný nárůst. Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929-1934*. Praha: Čefis 1935, s. 11. Srov.: *Český hraný film II. (1930-1945)*. Praha: NFA 1998, s. 453-454.

²² Např. dobové filmové kritiky a teoretické články v kulturních rubrikách deníků či ve specializovaných časopisech - *Kinorevue*, *Filmový kurýr* - kam přispívali mimo jiné Roman Jakobson, A. Černík, J. Kučera, aj.

nebyly až na výjimky propojeny s filmovou výrobou, zůstávaly ve dvacátých a na počátku let třicátých veskrze v rovině teoretické.

Jedním z prvních skupinových hnutí, která se snažila o obrodu české kinematografie, byl tzv. Klub za nový film.²³ Tento klub vznikl již v roce 1927 za iniciativní účasti některých členů Devětsilu, jehož byl ve své podstatě třetí odnoží (po architektonické a divadelní sekci). Na jeho práci se vedle Karla Teigehe či Vítězslava Nezvala aktivně podíleli i někteří z tehdy začínajících filmových kritiků - Jan Kučera, Karel Strass, Ctibor Haluza, Lubomír Linhart a další. Ve zvláštním čísle časopisu *Český filmový svět* pak byl zformulován konkrétní cíl klubu „vymanit český film z jeho tehdejší nízké úrovně.“²⁴ Dalším z podobných spolků, jež se zabývaly v první řadě teoretickou reflexí kinematografie, byl například Filmklub. Tato organizace filmových novinářů a publicistů vznikla roku 1930 a díky podpoře nakladatele Otakara Štorcha-Mariena mohla vydávat i celkem reprezentativní filmovou revue nazvanou *Studio*. Mezi první kluby, které se snažily programově spojit teoretické teze volající po zkvalitnění české produkce s praxí, můžeme počítat tzv. FI-FO. Tato filmová a fotografická skupina, jejímž předsedou byl již zmiňovaný Lubomír Linhart, vznikla při organizaci inteligence Levá fronta v říjnu roku 1931. Mezi hlavní cíle FI-FO patřila vedle kritiky podporující úsilí o zvýšení úrovně českého filmu rovněž snaha o dosažení vyšší úrovně diváků. K tomu prý docházelo především prostřednictvím pořádání zvláštních představení společně s uváděním starších umělecky i řemeslně kvalitních snímků.²⁵ Kromě těchto aktivit natočila společnost také několik dokumentárních filmů, ve kterých se snažila aplikovat získané teoretické poznatky do praxe.²⁶

Dle mého názoru je však nutné připomenout, že výše uvedené snahy o zlepšení kvality české filmové produkce byly na počátku třicátých let pře-

²³ Srov.: Miloš Fiala, Tradice a východiska. *Film a doba* 15, 1969, č. 9, s. 487.

²⁴ Cit.: Lubomír Linhart, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 125.

²⁵ Dle poválečné výpovědi Lubomíra Linharta bylo uvádění „starších dobrých filmů“ (tzv. retrospektivy) dokonce "vynálezem" právě skupiny FI-FO. Lubomír Linhart, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 126.

²⁶ Srov.: Lubomír Linhart, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 125-127.

vážně okrajovou záležitostí, odehrávaly se v rámci různých soukromých sdružení a spolků a neměly přílišnou návaznost na filmovou praxi. V této době tedy nedocházelo k výraznému programovému zlepšení úrovně české kinematografie, přičemž její relativně problematický stav byl po této stránce ještě zhoršen již zmiňovaným zavedením kontingentního systému na přelomu let 1931 a 1932.

Po téměř tříletém trvání kontingentního systému, v němž byla filmová výroba připoutána k dovozu, byl Filmový poradní sbor²⁷ při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností nucen konstatovat, že „československá kinematografie postrádá podnikatele, kteří by se specializovali na výrobu a stali se tak zárukou kvality a stability.“²⁸ Nejen osamostatnění, ale také zkvalitnění výroby se tak stalo významným úkolem pro druhou polovinu třicátých let.²⁹ Kontingentní systém byl vládní vyhláškou ze dne 14. listopadu 1934 nahrazen systémem registračním, který již nepodmiňoval dovoz výrobou českých filmů, ale stanovil dovozní poplatek a finanční podporu. Povolení pro dovoz filmů a rozhodnutí o dotacích pro jednotlivé projekty vydával již zmiňovaný Filmový poradní sbor, který se stal v podstatě klíčovým kinematografickým orgánem druhé poloviny let třicátých. Řešením organizačních otázek a udělováním různě vysokých finančních příspěvků³⁰ se tak Filmový poradní sbor snažil do určité míry podpořit vznik umělecky i řemeslně kvalitnějších filmových děl, která by se jinak v hlavním proudu komerčních snímků obtížně prosazovala. Počínaje rokem 1935 se rovněž pravidelně udělovaly státní ceny za mimořádné umělecké výkony v oblasti filmu.

²⁷ Filmový poradní sbor zřídil při svém úřadu ministr obchodu v souvislosti se zavedením registračního systému v roce 1934. Filmový poradní sbor byl složen ze zástupců odpovědných ministerstev a ze zástupců střešních filmových institucí. Srov.: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 318-319. Srov.: Tereza Dvořáková – Jiří Horníček, *Kinematografie ve třicátých letech*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 38-39.

²⁸ Zpráva o stavu československého filmového hospodářství v roce 1936. Státní ústřední archiv, Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností, k. 2346.

²⁹ Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 318.

³⁰ „Žadatel o státní podporu byl povinen předložit svůj filmový projekt FPS [Filmovému poradnímu sboru] ke schválení před zahájením výroby a mohl za přesně stanovených podmínek získat základní příspěvek 70 000 Kč, v případě kvalitního projektu pak 140 000 Kč ..., přičemž vynikajícím filmům mohla být přiznána ještě další odměna až do celkové výše 210 000 korun.“ Cit.: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 319. Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1935*. Praha: Filmový kurýr 1936.

Tato skutečnost sice nezamezila pokračující nadprodukcí filmového kýče, ale stát tak alespoň veřejně deklaroval svůj zájem na zvýšení kulturní úrovně českého filmu.³¹

Vedle tendencí zvýšit uměleckou úroveň snímků máme již od druhé poloviny dvacátých let možnost sledovat také první snahy o odborné zaškolení nových filmových pracovníků i o školení tvůrců stávajících. Dle Ivana Klimeše trápila absence řádného filmového učiliště české kinematografické kruhy již od časů němé éry, na jejímž sklonku se objevily první požadavky na jeho zřízení.³² Zvýšený zájem o umělecky hodnotné i řemeslně kvalitní filmy vedl k formulaci raných úvah o nutnosti výchovy filmového dorostu, avšak výsledky těchto snah byly prozatím v podstatě mizivé. Dle Klimeše šlo vzhledem k tehdejší státní politice dokonce o „výkřiky do prázdna, neboť úvahy státních úřadů sahaly nanejvýš k využití filmu na školách, ale v žádném případě ne k projektování filmového školství.“³³ Jako určitá výjimka z této skutečnosti tak mohou působit aktivity Masarykova lidovýchovného ústavu v Praze z roku 1932. Zde totiž byly uvedeny jedny z prvních veřejně přednesených koncepcí u nás, když o potřebě filmové školy hovořil například tajemník ústavu Tomáš Trnka či profesor Ferdinand Pujman. Pujman přitom uvažoval o filmové škole, „jež by byla vytvořena ze spolupráce Státní konzervatoře, AVU, České techniky, Umělecko-průmyslové školy a jiných odborných učilišť. Podle Pujmana měla filmová škola sestávat z oddělení pro filmové kameramany, z oddělení hereckého a režisérského“.³⁴ Tyto úvahy však v dané době ještě nedopadly na úrodnou půdu, a tak se absenci vzdělávací instituce pro filmaře snažily alespoň zčásti suplovat stále hojněji pořádané seminární kurzy pro režiséry, herce, scénáristy i další filmové pracovníky. Na nich od roku 1932 přednášel například

³¹ Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 127.

³² Srov. např. Memorandum Filmové ligy československé z června 1926. Quido E. Kujal, Existenční otázky čsl. Kinematografie. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 26-28 (3. 7.), s. 2-3. In: Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 131.

³³ Cit.: Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 131.

³⁴ Cit.: Zdeněk Štábla, *Rozšířené teze k dějinám čs. kinematografie 1919-1939*. Praha: Československý filmový ústav 1982-1984, s. 264.

Václav Tille, Karel Smrž či František Kocourek.³⁵ Kurzy se zpočátku konaly především na soukromé bázi a dle některých pamětníků neměly dlouhého trvání či větších ambicí. Elmar Klos například vzpomíná, že se filmové semináře v období první republiky objevovaly „spíše jako kšeftovná záležitost, než snaha v kinematografii něčemu pomoci.“³⁶ Ve své rané fázi tak dle mého názoru plnily spíše poslání osvětové a s profesionální přípravou měly s největší pravděpodobností jen málo společného.

Stále se zostřující volání po nutnosti výchovy filmového dorostu však nebylo dáno pouze rostoucí negativní kritikou kvality české produkce. Jeho spoluiniciátory byli s největší pravděpodobností i filmoví pracovníci samotní. Již zmiňovaný režisér Karel Plicka k tomuto tématu uvedl: „...za tohoto stavu jevílo se odborné a umělecké vzdělání filmových pracovníků čím dále naléhavější. Sám na sobě jsem poznal ... kolika zbytečnými oklikami jsme se doslova prokousávali, abychom se vůbec dostali vpřed.“³⁷ S cílem zvýšit profesionální úroveň české kinematografie bylo v roce 1934 založeno Filmové studio – instituce zřízená při Svazu filmové výroby v ČSR, která byla již od počátku hrazena ze státních prostředků a od roku 1935 pak konkrétně z peněz registračního fondu, určeného na podporu domácí produkce a dalších filmových aktivit. Důležitou činností Filmového studia, potažmo i Svazu filmové výroby ve spolupráci s Masarykovým lidovými výchovným ústavem, bylo vedle vyhlašování různých anket a konkurzů na scénáře, náměty a adepty herectví také udělování stipendií pro studijní cesty do zahraničí³⁸ či pořádání přednášek a seminářů pro filmové tvůrce. Na nich se odborníci jako Otakar Vávra, Alexander Hackenschmied, Joe Jenčík, Karel Smrž či

³⁵ Srov.: Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta 1997, s. 72.

³⁶ Cit.: Vzpomínky Elmara Klose. In: Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. Diplomová teoretická práce na FAMU, Praha 1988. Dostupný na WWW: <<http://www.deja-vu.sk/HistorieJednohoChaosu>> [cit. 26. 4. 2008].

³⁷ Cit.: Karel Plicka, Písemná výpověď o vzniku filmového školství a začátcích FAMU (1967). In: Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. [Diplomová teoretická práce]. Praha: FAMU 1988. Dostupný na WWW: <<http://www.deja-vu.sk/HistorieJednohoChaosu>> [cit. 26. 4. 2008].

³⁸ Například režisér Ladislav Brom tak v roce 1935 pobýval ve sovětských studiích. *Data a fakta*, sv. 3, s. 468. In: Tereza Dvořáková, *ČMFÚ (1940-1945)*. [Disertační práce, pracovní verze]. Praha: FF UK, s. 25.

Otto Rádl zabývali problémy jednotlivých filmových profesí.³⁹ Dokladem těchto aktivit z prvního období trvání Filmového studia je mimo jiné i kniha nazvaná *Abeceda filmového scénáristy a herce*⁴⁰, jež byla vydána na základě seminárních přednášek z podzimu roku 1934. Otázku filmového do-rostu, kterou měl v tomto období na starost zejména Jan Sviták, Josef Ro-venský, Ladislav Kolda či Tomáš Trnka, řešilo Filmové studio rovněž prostřednictvím pořádání pravidelných „filmových zkoušek“. Tato činnost však byla posléze kvůli „neúměrnosti nákladů“ zastavena a zkoušky se ko-naly již pouze v „konkrétních případech pro aktivní zaměstnání v připravovaných filmech“.⁴¹ V prosinci roku 1936 bylo Filmové studio jako útvar Svazu filmové výroby zrušeno, neboť jeho činnost dle Klimeše „spon-tánně přerostla rámec původních záměrů a potřebovala nový právní zá-klad“.⁴² Na počátku března roku 1937 pak bylo Filmové studio znovu usta-veno jako samostatný spolek s právní subjektivitou. Přestože koncepce nové instituce byla velice ambiciózní⁴³, většina bodů z plánované činnosti nebyla realizována. Samostatné Filmové studio především nadále pokračovalo v přednáškových cyklech, v ediční práci, rozvíjelo námětovou akci a pro Filmový poradní sbor vypracovávalo posudky scénářů, které zasílalo i ministerstvu školství a národní osvěty. V roce 1939 se pak studio stalo pl-noprávním členem Filmového poradního sboru, přičemž zde v této době působil například redaktor Jindřich Elbl, František Papoušek, Jaroslav Lei-ser, Miroslav Coufal či „staronový“ tajemník Karel Smrž.⁴⁴

Také nejvyšší veřejnoprávní instituce filmového oboru - Filmový poradní sbor - si záhy po svém vzniku začala uvědomovat, že jednou z příčin

³⁹ Srov.: Tereza Dvořáková – Jiří Horníček, *Kinematografie ve třicátých letech*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 39. Srov.: Jan Bernard, *FAMU at its origins*. Dostupný na WWW: <http://www.famu.cz/?c_id=5970> [vyšlo nedat.; cit. 5. 5. 2008].

⁴⁰ Karel Smrž, *Abeceda filmového scénáristy a herce*. Praha 1935.

⁴¹ Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha: Filmový kurýr 1938, s. 25.

⁴² Cit.: Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura*. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 131.

⁴³ Činnost již samostatného Filmového studia byla relativně široce definována větou „podporovat, chránit a pěstovat filmovou tvorbu po stánce teoretické i praktické“. Filmové studio plánovalo vlastní ediční a poradní činnost, zahraniční spolupráci, organizaci přednášek, pořádání výstav a kurzů, ale také založení filmové- ho archivu a filmových knihoven a podporu školních, kulturních a dokumentárních filmů. *Data a fakta*, sv. 3, s. 616. In: Tereza Dvořáková, *ČMFÚ (1940-1945)*. [Disertační práce, pracovní verze]. Praha: FF UK, s. 26.

mnohdy „nevyhovující úrovně“ české kinematografie může být i absence vzdělávacího zařízení pro filmaře. Předseda Filmového poradního sboru Jan Schrank tak již v roce 1935 upozorňoval na to, že „...otázce výchovy dorostu a získání nových schopných spolupracovníků musí být věnována plná pozornost.“⁴⁵ Z důvodu možnosti lepší kontroly této oblasti se Filmový poradní sbor aktivně zapojil do důkladných příprav na výše zmiňovanou reorganizaci Filmového studia, ze kterého se v roce 1937 stala právně samostatná instituce spolkové formy. Činnost studia byla přitom rozdělena do několika speciálních komisí, které se mimo jiné zabývaly i přípravou na vydání odborného filmového slovníku či psaním posudků na scénáře a náměty pro Filmový poradní sbor.⁴⁶ V souvislosti se školením dorostu pak byly Československou filmovou unií pod záštitou Filmového studia pořádány odborné filmové semináře.⁴⁷ Fakt, že tyto aktivity podporoval Filmový poradní sbor ze svých prostředků, dle mého názoru do jisté míry svědčí o proměně pohledu na vzdělání filmových pracovníků v druhé polovině třicátých let. Zatímco do této doby se filmové kurzy konaly především na soukromé bázi a neměly dlouhého trvání, snad poprvé u nás se zde setkáváme se situací, kdy se výchovu mladých talentů snaží programově vést a finančně podporovat přímo stát (prostřednictvím Filmového studia a Filmového poradního sboru). Filmový seminář měl přitom adeptům poskytovat komplexní odborné znalosti, čímž alespoň provizorně vyplňoval tehdy již všeobecně zřetelnou mezeru ve školení filmového dorostu. Činnost a popularita takových aktivit dle dobových reakcí jasně poukazovala na fakt, že se československá kinematografie již v dohledné době „zřízení stálého filmového učiliště, ať už samostatného nebo jako oddělení st. konzervatoře“ nevyhne⁴⁸.

⁴⁴ Tereza Dvořáková, *ČMFÚ (1940-1945)*. [Disertační práce, pracovní verze]. Praha: FF UK, s. 25-26.

⁴⁵ Cit.: Jan Schrank, *Názor předsedy F.P.S. dra. inž. Jana Schranka*. In: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1935*. Praha: Filmový kurýr 1936, s. 8.

⁴⁶ Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha: Filmový kurýr 1938, s. 24-25.

⁴⁷ Srov.: Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura. Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 131.

⁴⁸ Cit.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha: Filmový kurýr 1938, s. 25.

Výše uvedené snahy, aktivity a zkušenosti týkající se vzdělávání filmových herců a tvůrců pak dle Jana Bernarda vyústily na půdě Čs. filmové společnosti, v jejímž rámci byly zformulovány již zcela konkrétní návrhy na filmovou akademii.⁴⁹

I. 3. Čs. filmová společnost. Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu.

V roce 1936 se do Sovětského svazu vypravila delegace českých filmařů, kterou ve Filmovém poradním sboru podnítil Jindřich Elbl a v jejímž vedení stál profesor Josef Horčíčka.⁵⁰ Po svém návratu do Československa podávala tato delegace zprávu o pobytu a získaných zkušenostech. Účastníky přednášené prezentace, která se uskutečnila v pražské restauraci Zlatá husa, byl mimo jiné i Vladislav Vančura, František Kocourek a Lubomír Linhart. Dle výpovědi posledně jmenovaného zašli tito tři po schůzi k Linhartovi do bytu, kde se dohodli, že je potřeba této situace využít a založit organizaci kritiků a pokrokových umělců ze všech oblastí umění, jejichž společným úsilím by se působilo na zvýšení úrovně českého filmu.⁵¹ Z této iniciativy následně vznikla Čs. filmová společnost, která fungovala pod záštitou Klubu umělců v budově Mánesa. Oficiálně byla tato společnost založena dne 21. října 1936 v Praze, přičemž na ustavující valné hromadě byl do jejího vedení zvolen Vladislav Vančura.⁵² Mezi prvními z vytyčených úkolů byla mimo jiné snaha „sjednotit síly, účastníci se výroby čs. filmu, tak aby byly koordinovány veřejným zájmem.“⁵³ Písemnou rezoluci, obsahující hlavní a nejbližší úkoly této nové instituce, pak nechala společnost otisknout ve Filmovém kurýru dne 13. listopadu 1936. Dle ní spatřovala Čs. filmová společnost svůj úkol ve „snaze usilovati konstruktivní kulturní prací o

⁴⁹ Jan Bernard, *FAMU at its origins*. Dostupný na WWW: <http://www.famu.cz/?c_id=5970> [vyšlo nedat.; cit. 5. 5. 2008].

⁵⁰ Jindřich Elbl, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 342.

⁵¹ Lubomír Linhart, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 125.

⁵² Další posty z ustavující valné hromady Čs. filmové společnosti: „Místopředsedou byl zvolen dr. Frant. Papoušek, jednatelem básník Josef Toman, pokladníkem ing. Jar. Brož, členy výboru prof. Jeremiáš a dr. Mukařovský, náhradníky red. Elbl, Kučera a Urban, revisory red. Trojan a dr. Pospíšilová.“ Cit.: Kulturní pracovníci chtějí pečovat o čs. film. *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 43, s. 7.

zvýšení odpovědnosti domácí filmové produkce ke skutečným zájmům státu a národa a tím učiniti český film čínorodou složkou nejenom hospodářského, ale i kulturně politického života.⁵⁴ Svou faktickou činnost zahájila Čs. filmová společnost již krátce po svém založení, když podala žádost o její plnoprávné místo ve Filmovém poradním sboru. Této žádosti bylo na přelomu roku 1936 a 1937⁵⁵ vyhověno. Díky svému zastoupení ve Filmovém poradním sboru (např. Vladislav Vančura, Josef Toman či Jindřich Elbl) pak mohla společnost vyvíjet trvalý tlak na resortní ministerstvo i na Svaz filmových výrobců, od nichž žádala zvyšování kvality domácí výroby.

Čs. filmová společnost tedy byla ve zkratce sdružením na podporu uměleckého růstu československého filmu, která však svým zastoupením i rozmanitostí členů působila nejen v rovině teoretické, ale mohla zasahovat i přímo do filmové produkce. Lubomír Linhart v této souvislosti zdůrazňoval především fakt, že se někteří členové na filmové výrobě přímo podíleli a tím prý aktivně působili na její výsledky – např. Vladislav Vančura, Otakar Vávra, Jindřich Honzl, Martin Frič, Josef Kopta či Josef Toman.⁵⁶

V období kolem roku 1937 se do popředí odborného zájmu opět dostala také otázka filmového dorostu. V souvislosti s diskuzemi v rámci Čs. filmové společnosti vznikl *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*, jedna z prvních písemných koncepcí české filmové akademie. Vznik tohoto návrhu inicioval František Papoušek, který prý požádal divadelního režiséra Jindřicha Honzla a filmového tvůrce Otakara Vávru o její vypracování.⁵⁷ Pod první dostupnou tištěnou verzí, která dle výpovědí pamětníků vznikala na půdě Čs. filmové společnosti v letech 1937 až 1938, je však jako hlavní autor podepsán pouze divadelní režisér Jindřich Honzl. Ten na první verzi návrhu vykonal prokazatelně největší díl práce, přičemž mu na některých kapitolách pomáhali nebo

⁵³ Cit.: Kulturní pracovníci chtějí pečovat o čs. film. *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 43, s. 7.

⁵⁴ Resoluce Čs. filmové společnosti. *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 46, s. 1.

⁵⁵ Srov.: Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav 1988, s. 33. Srov.: Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Edice Máj 1985, s. 310.

⁵⁶ Lubomír Linhart, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 126.

⁵⁷ Otakar Vávra, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 132.

je pro něj napsali někteří z dalších členů Čs. filmové společnosti. Mezi přímo jmenované spoluautory patří František Pilát (kapitola Výslovnost, hlasová a dechová cvičení pro druhý ročník), Joe Jenčík (Tělesná výchova, Tanec a balet), Jan Mukařovský (Estetická výchova), Karel Smrž (Dějiny filmu) a Otakar Vávra.⁵⁸ Ten spolupracoval s Honzlem na koncepci návrhu navazujícího studia pro filmové režiséry, který následně ještě upravil a rozšířil o scénáristický kurz, a tak je Vávra na další verzi, vydané roku 1939, již uveden jako hlavní spoluautor. Vedle těchto tvůrců se na teoretických přípravách koncepce školy a jejích úpravách přímo či nepřímo podíleli i další členové společnosti – Jindřich Elbl, Jaroslav Brož, Elmar Klos, Ladislav Kolda, Vladislav Vančura, Antonín Kurš či Karel Dostal.⁵⁹

Jak jsem již naznačil, navrhované učiliště pro výchovu uměleckého filmového dorostu bylo zamýšleno jako dvouletá škola herecká (čtyři semestry), která by připravovala většinu svých žáků přímo na hereckou práci ve filmu, zatímco by jiným poskytla potřebnou průpravu pro další školení v jednoleté škole režisérské (dva semestry). Dle těchto propozic byl již první písemný návrh rozdělen do dvou oddílů – návrhu školy herecké a školy režisérské. Obě tyto části pak obsahovaly důvodové zprávy, navrhované koncepce výuky i osnov, přehled vyučovacích hodin a více či méně detailní rozbor jednotlivých předmětů.

V úvodní důvodové zprávě Honzl uvedl, že „není vůbec, anebo je jen velmi málo zkušeností ve výchově filmového dorostu.“⁶⁰ Takové zkušenosti dle něj bylo v tehdejší době možné získat pouze z ciziny – konkrétně z Ruska a Ameriky. Dle Jana Bernarda proto autoři při sestavování prvního plánu využili poznatků dokumentaristy Alexandra Hackenschmieda, který ve třicátých letech navštívil filmovou školu v Moskvě, a producenta zlínského studia Ladislava Novotného, který přivezl informace o systému vzdělá-

⁵⁸ Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528, s. 9, 33, 38, 43, 62, 73.

⁵⁹ Srov.: Otakar Vávra, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 132. Srov.: Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939.

⁶⁰ Cit.: Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528, s. 2.

vání z americké Kalifornie, konkrétně z umělecké univerzity vedené profesorem Borisem Morkovinem.⁶¹ I v Čechách sice Honzl připustil existenci některých škol, které do jisté míry s filmovou praxí souvisejí (např. Grafická škola, Umělecko-průmyslová škola či Státní konzervatoř), na druhou stranu zde ale podle něj byl podstatný rozdíl v metodě a cíli. „Školácké předpisy“ chtěl Honzl z větší míry nahradit tzv. niternou výchovou, tj. dle jeho slov „výchovou nejen tělesného organismu, ale i výchovou obraznosti, citu, paměti, pozornosti“, kterým se snažil „otevřít cestu i dát směr, aby se stali herci pomocníky jeho umělecké tvorby.“⁶² Tímto na tehdejší dobu velice novátorským přístupem, jenž navazoval na životní dílo Konstantina Sergejeviče Stanislavského⁶³ i jeho následovníků Jevgenije Bagrationoviče Vachtangova, Anatola Rapoporty či Vjačeslava Ivanoviče Ivanova, vystupoval proti tradiční výuce afektivního herectví založenému na předpisu, jak se má herec v dané situaci chovat. Navrhovaná škola měla oproti tomu v prvé řadě sloužit především umělecké praxi, se kterou měla být v nejužším styku jako „škola pro živé filmové umění“. Nejspíš právě z důvodů odlišení od tradiční vyučovatelské praxe navrhoval Honzl zřízení školy jako samostatného institutu. Oproti předchozím myšlenkám na zřízení české filmové školy z úvodu třicátých let, které předpokládaly připojení k již stávající instituci (viz. předchozí kapitola), tak zde došlo k celkem významnému posunu.

Vedle nezávislosti navrhované školy na již existujících vzdělávacích institucích byla v úvodu stanovena ještě další obecná pravidla, podle kterých se mělo při jejím zakládání postupovat. Dle nich by tato instituce byla zřízena tou ústřední filmovou organizací, která soustřeďuje filmovou výrobu, a její navštěvování mělo být bezplatné (sic!). Na dvouletou výchovu filmového herectví, která byla na úrovni školství odborného, navazovala jednoletá

⁶¹ Jan Bernard, *FAMU at its origins*. Dostupný na WWW: <http://www.famu.cz/?c_id=5970> [vyšlo nedat.; cit. 5. 5. 2008].

⁶² Cit.: Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528, s. 2*.

⁶³ K. S. Stanislavský (17. 1. 1863 – 7. 8. 1938) – v roce 1898 založil Moskevské umělecké divadlo MCHT (od roku 1920 MCHAT), v němž se snažil uskutečňovat své pojetí divadla jako umělecky pravdivého zobrazení skutečnosti. Intenzivně se mimo jiné zajímal o objektivní zákonitosti herecké tvorby a postupně vypra-

škola režisérská – již speciální škola bez předmětů všeobecného vzdělání. Jak se pokusím ukázat v následujícím oddílu své práce, právě v některých z těchto základních otázek fungování školy se návrh z let 1937-38 od vydané publikace z roku 1939 (*Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*) přes jinak značnou podobnost dosti odlišuje.

Škola filmového herectví měla být zřízena v takovém místě, kde by žáci přicházeli do styku s filmovou výrobou, s aktivními umělci a rovněž s kulturními institucemi umožňujícími další sebevzdělávání studentů (blízkost jiných škol, kin, divadel, výstav, koncertů atd.). Minimální věk pro přijetí byl stanoven na patnáct let, přičemž adepti museli buď prokázat vzdělání středního stupně či si při studiu toto vzdělání doplnit. Závěrečným vysvědčením při úspěšném absolvování školy bylo doporučení s označením speciálního talentu. Někteří vyvolení žáci pak měli být doporučení k navazujícímu studiu režisérství. Vyučovací osnovy se v tomto původním návrhu skládaly celkem ze dvaceti předmětů – deseti teoretických a deseti praktických. Každý ročník obsahoval dvě třídy, v nichž počet žáků neměl přesahovat počtu dvaceti. O sto dvacet vyučovacích hodin ve čtyřech kurzech (třicet týdenních vyučovacích hodin pro jednu třídu) se měli rozdělit čtyři profesori a devět docentů. Již v tomto návrhu se rovněž uvažovalo o tom, jaké místnosti jsou pro výuku potřeba a jaké budou náklady na provoz školy.⁶⁴ Výše uvedené skutečnosti dle mého názoru dokládají, že autoři již v době vzniku prvního z návrhů počítali s jeho realizací.

Vzhledem k tomu, že šlo o novou uměleckou školu bez výraznějších vzorů, byla při rozboru jednotlivých předmětů budoucím přednášejícím profesorům ponechána určitá volnost ve výběru učiva i v metodě. Odpovědnost za jednotlivé předměty tak autoři ponechali vyučujícím jako vědeckým či uměleckým individualitám. Detailněji se přitom zabývali zejména těmi předměty, které byly zavedeny do osnov zcela nově (např. vnitřní herecká

coval vlastní techniku herecké výchovy, vycházející z principu propojení psychických procesů a fyzického jednání. Srov.: *Všeobecná encyklopedie*, Stanislavskij Konstantin Sergejevič. Praha: Diderot 1999, s. 262.

⁶⁴ Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528, s. 1-3.

výchova). V těchto případech byly vypracované osnovy obsáhlejší, podrobnější a obsahovaly i metodické pokyny, dle nichž prý bylo možné posoudit jejich spolehlivost. Plánované předměty výuky dle Honzla vypracovali odborníci zejména „na základě zkušeností, získaných studiem a uměleckou prací v divadle a ve filmu a používají zkušeností o herecké výchově z některých ústavů cizích“.⁶⁵ Přes tyto skutečnosti Honzl již v úvodu zdůraznil, že i v těchto případech jde o osnovy prozatímní, které prý mohou být ještě vzhledem k úředním pokynům a k problémům z praxe upraveny.

Ve druhé části dokumentu se nachází návrh na zřízení a organizaci školy pro výchovu filmových režisérů, na kterém pracoval Honzl společně s filmovým režisérem Otakarem Vávrou. Jak již bylo řečeno, toto studium mělo být pouze jednoleté (dvousemestrální) a jeho hlavním úkolem bylo objevovat a vzdělávat režisérské talenty, jež doporučila škola herecké výchovy. Šlo tedy v podstatě o její pokračování na téže organizační základně, přičemž zde některé základní teze autoři kvůli jejich zdůraznění znovu zopakovali. Navrhovaná režisérská škola měla být rovněž zejména školou praxe, kde i teorie musela vyústit v praktická cvičení a úkoly. Se školou herectví by dle autorů vytvořila samostatný ústav, který by nebyl vázán žádnou jinou školskou organizací. Kvůli nutnosti dostatečné technické výbavy a snížení počátečních nákladů se však uvažovalo o jejím připojení k některému z filmových ateliérů.⁶⁶

Mezi podmínky přijetí do režisérské školy patřilo vedle absolvování a doporučení ze školy herecké také minimální věk studentů, jenž byl původně stanoven na osmnáct let. Hlavní výhodou návrhu spatřovali autoři zejména ve snadné ovladatelnosti školy, když předpokládali relativně malý počet lektorů (4), profesorů (2) i studentů (maximálně 10). Při celkovém počtu třiceti hodin týdně obsahovaly učební osnovy devět praktických předmětů a tři teoretické, na nichž se mohl žák seznámit například s technikami filmové práce či s dějinami filmové režie a literatury. Stálým metodickým prostřed-

⁶⁵ Cit.: Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528, s. 4.

⁶⁶ Tamtéž, s. 73-75.

kem ve většině z vyučovaných předmětů měla být přitom možnost studenta být bez jakéhokoliv zasahování přítomen v ateliéru při filmování, aby "poznal práci dobrých režisérů".⁶⁷

Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu tak dle mého názoru obsahuje na tehdejší dobu celkem novátorské myšlenky, když jeho autoři kladli důraz zejména na samostatnost vůči ostatním školním organizacím, na úzké propojení školy s uměleckou praxí a na rozvinutí studentových psychických a fyzických schopností, nutných pro tvořivou hereckou či režisérskou práci. Tímto programem se Honzlův dokument zřetelně distancoval od tradičních hereckých škol i většiny soukromých režisérských kurzů a ukázal nový směr, kterým by se napříště měla výchova filmového dorostu ubírat. Na základě dalších diskuzí na půdě Čs. filmové společnosti a připomínek z kinematografických i státních institucí byl tento návrh ještě dále upravován. K jeho realizaci však již vzhledem k okupaci českých zemí nacisty nedošlo. I přes tíživou dobovou situaci však tento cyklostylový dokument neupadl v zapomnění. V dubnu roku 1939 byla na jeho základě vydána publikace s názvem *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Až prostřednictvím této skutečnosti se dle mého názoru návrh dostal do širšího obecného povědomí, díky čemuž mohl být po konci války jedním z pramenů pro přípravu první realizované filmové školy v Čechách - FAMU.

I. 4. Škola uměleckých řemesel.

Za první filmovou školu - tzn. školu připravující odborníky pro filmařské povolání - na československém území bývá považován filmový kurz na Škole uměleckých řemesel (Škola umeleckých remesiel) v Bratislavě.⁶⁸ Škola uměleckých řemesel vznikla v roce 1928 dle vzoru německé vzdělávací instituce Bauhaus ve městě Dessau. Ke stávajícím oddělením této školy - k oddělení oděvní kultury, malířství, grafiky, reklamy, aranžérství, keramiky, fotografie či zpracování dřeva a kovů - přibylo dle návrhu Karla

⁶⁷ Jindřich Honzl, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528, s. 75.

⁶⁸ Srov.: *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor 1993, s. 245.

Plicky, ředitele školy Josefa Vydry a Františka Trösterera z roku 1937 rovněž oddělení filmové.⁶⁹ Toto oddělení, v jehož vedení stanul vedle Plicky a Trösterera ještě Ladislav Kožehuba, fungovalo již od 1. září roku 1937. Samotná výuka prvního ročníku pak začala o rok později, tedy v září 1938. Jednalo se tak ve své podstatě po moskevském VGIKu (Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii, od 1.9.1919) a římském CSC (Centro Sperimentale di Cinematographia, od r. 1935) teprve o třetí školu pro filmáře v Evropě.⁷⁰ Plánovaný desetiměsíční prezenční kurz byl koncipován přibližně pro dvanáct žáků a vedle „obsažné teoretické předpřípravy“ zahrnoval rovněž praktická cvičení pro tři skupiny budoucích filmových pracovníků - režiséry a kameramany dokumentárních filmů, promítače a osvětlovače a také pro zaměstnance hospodářské správy.⁷¹ Mezi účastníky prvního ročníku kurzu patřili mimo jiné Viktor Kubal, Karel Krška či Ján Kadár, tedy lidé, kteří se později prosadili jako významní filmoví autoři. Jako externí či řádní učitelé zde pak dle Plicky kromě výše jmenovaných působili například Zdeněk Rossmann, Ľudovít Fulla, Karel Smrž, výtvarník Lang a další. Vzhledem k utvoření samostatného Slovenského státu i všeobecné politické situaci v Evropě však byla na jaře roku 1939 Škola uměleckých řemesel zrušena, a tak nebyl ani první ročník kurzu při filmovém oddělení dokončen. Karel Plicka v této době odešel natrvalo do Prahy a v jeho průkopnické iniciativě během druhé světové války na území již samostatného Slovenského státu nikdo nepokračoval.⁷²

Václav Macek se v kontextu tématu Školy uměleckých řemesel zmiňuje mimo jiné o tom, že první zlínská iniciativa Otakara Vávry a Jindřicha Honzla (tzn. dokument *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu z roku 1939*) vycházela právě z této bratislavské zkušenosti s filmovým oddě-

⁶⁹ Správa o zriadení filmového oddelenia pri Škole umeleckých remesiel v Bratislave. *Ludová politika*, 1937, 24. září 1937, s. 2.

⁷⁰ Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta 1997, s. 72.

⁷¹ E. Zvarík, Celoročný denný kurz pre kinetickú fotografiu a kinematografiu pri Škole umeleckých remesiel v Bratislave 1938-1939. In: *Filmový sborník historický 2*. Praha: Československý filmový ústav 1991, s. 126-127.

⁷² Srov.: Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta 1997, s. 54.

lením.⁷³ Dle mého názoru však tomuto tvrzení odporuje hned několik skutečností. První návrh, pod kterým je jako hlavní autor podepsán Jindřich Honzl, totiž dle poválečných výpovědí členů Čs. filmové společnosti vznikl na základě shrnutí porad této společnosti již v letech 1937 až 1938, tzn. v době, kdy s vedením kurzu nebyly žádné či pouze minimální zkušenosti. V samotném úvodu tohoto dokumentu, který byl z velké míry základem pro pozdější knižní vydání, pak Honzl připustil existenci pouze malého počtu vzorů filmových škol – amerického a ruského. O alespoň minimální inspiraci slovenským kurzem pak nehovořil ani Ladislav Kolda v předmluvě ke knižnímu vydání návrhu z roku 1939, přičemž vzhledem k dobovým okolnostem zmínil ještě navíc vzor německý. Koncepce návrhů Čs. filmové společnosti a bratislavského kurzu se navíc i v některých zásadních bodech do té míry odlišují, že by dle mého soudu bylo vhodné hovořit spíše o dvou paralelních snahách o vytvoření filmové školy na konci třicátých let - české a slovenské. Na druhou stranu musím s Václavem Mackem souhlasit v tvrzení, že „Plicka a Vydra jako první v Československu zrealizovali to, o čem jiní jen uvažovali.“⁷⁴

V souhrnu výše zmíněných skutečností můžeme dle mého názoru konstatovat, že se u nás ve druhé polovině třicátých let začínal formovat poměrně funkční model kinematografie, ve kterém „státní podporu domácí výroby provázal přiměřený prostor pro obchod a v němž vedle hospodářských ukazatelů začínala konečně hrát jistou roli i kulturní a umělecká dimenze filmu.“⁷⁵ Čeští filmoví tvůrci i teoretici si navíc počali uvědomovat úzkou souvislost této dimenze filmu s řemeslným ovládnutím kinematografického média, jistým teoretickým povědomím o tomto oboru i se samostatným tvořivým myšlením. Z toho důvodu se zejména ve druhé polovině třicátých let již poměrně intenzivně objevovala myšlenka nutnosti vzdělávání lidí, kteří měli zájem a ambice do oboru kinematografie vstoupit jako tvůrci či herci.

⁷³ Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta 1997, s. 72.

⁷⁴ Cit.: Tamtéž, s. 72.

⁷⁵ Cit: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 319.

Zatímco se však kulturní a umělecká dimenze filmu dočkala plného doce-
nění ze strany českých státních úřadů teprve v období protektorátu,
k uvedení myšlenky vzniku filmové akademie do praxe došlo přes některé
protektorátní snahy a koncepce dokonce až po druhé světové válce.

II. Období Protektorátu Čechy a Morava.

II. 1. Česká kultura za protektorátu.

Ve dnech 14. a 15. března roku 1939 překročily oddíly říšskoněmeckého vojska hranice Česko-Slovenské republiky. Již 15. března v jedenáct hodin dopoledne pak prapor s hákovým křížem zavlál na Pražském hradě, kde se ještě téhož dne konala porada nacistických hodnostářů ohledně nového státoprávního uspořádání obsazeného území. Ministr zahraničí Joachim von Ribbentrop za přítomnosti Adolfa Hitlera následně vyhlásil výnos o zřízení Protektorátu Čechy a Morava a jeho začlenění do Velkoněmecké říše.⁷⁶

Likvidací pomnichovské druhé republiky a vytvořením Protektorátu Čechy a Morava na základě Hitlerova výnosu ze dne 16. března 1939 byla česká společnost se svou kulturou postavena před zcela novou politickou skutečností. Jelikož nebyl říšský protektor jmenován okamžitě, podléhala prozatím česká vláda civilní správě 3. armádní skupiny. Dle výnosu o zřízení protektorátu zpočátku příslušelo české vládě především řídit český kulturní život.⁷⁷ 5. dubna 1939 byl však do funkce říšského protektora obsazen Konstantin von Neurath, který podléhal přímo velení Adolfa Hitlera a jehož činnost byla zcela nezávislá na českých protektorátních orgánech. Mohl tak vydávat, měnit a rušit právní normy ve všech oblastech, potvrzoval jmenování ministrů protektorátní vlády a sám si určoval, která opatření budou podléhat jeho schválení.⁷⁸ Zatímco se okupační správa snažila potlačovatelskou politikou co nejrychleji pacifikovat český národ, česká protektorátní reprezentace v čele s Emilem Háchou a Aloisem Eliášem realizovala retardační taktiku při uplatňování německých opatření. Postupem doby proto rostlo napětí mezi ní a Úřadem říšského protektora, přičemž se přes své podřízení německým institucím česká protektorátní vláda snažila

⁷⁶ Srov.: Tomáš Pasák, *JUDr. Emil Hácha (1938-1945)*. Praha: Nakladatelství Horizont 1997.

⁷⁷ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996, s. 13.

⁷⁸ Srov.: Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 29.

až do její reorganizace na přelomu roku 1941-42 podnikat četné kroky, aby uchovala český kulturní život relativně co nejširší.⁷⁹

Nacisté spatřovali hlavní prostředek získání světovlády v politické asimilaci a postupné germanizaci národů, v jejich přemístění či fyzické likvidaci. A jelikož říšský protektor Konstantin von Neurath počítal s asimilací určité části českého obyvatelstva, jež mělo tvořit rezervu pro posílení německví, přístup nacistů k českému národu vycházel v zásadě ze způsobů a metod germanizace. Tomuto okupačnímu modelu tak musel být přizpůsoben i vztah ke kultuře českého národa.⁸⁰ Brutálnímu řešení a bezohledným germanizačním krokům v této oblasti mohl dle mého názoru popřípadě odporovat i fakt širší, intenzity i úrovně českého kulturního života.

Výchozím germanizačním prostředkem byla tzv. „říšská myšlenka“, v jejímž rámci se rovněž přisuzovaly příslušné kroky české kultuře. Ta vycházela z premisy, že české země jak historicky, tak i mocensky náležejí do svazku Říše. V celkové koncepci germanizace se tak pomocí říšské myšlenky mělo dosáhnout zprvu politické asimilace Čechů, po níž by následovala asimilace národnostní.⁸¹ Prosazování „říšské myšlenky“ probíhalo v průběhu protektorátního období v různé intenzitě. Neurathova éra se soustředila především na „očistu“ kulturního života, kterou doprovázely výzvy k české veřejnosti, aby se s říšskou myšlenkou smířila. Po nástupu Reinharda Heydricha do Prahy na podzim roku 1941 a reorganizaci protektorátní vlády však tyto výzvy dostaly formu příkazu. V posledních letech války pak bylo prosazování této koncepce do značné míry zatlačeno potřebou totální mobilizace do pozadí.

Jedním ze způsobů, jakými nacisté český národ diferencovali, bylo vytváření tzv. „privilegovaných“ skupin. Ti, kteří dobře pracovali, dostávali mimořádné přiděly. Tento postup zprvu použili nacisté i proti české inteligenci, jejíhož vlivu se sice velmi obávali, ale zároveň ji nemohli zpočátku při

⁷⁹ Zdeněk Hudec – Andrea Novobilská, *Filmová komedie*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 278.

⁸⁰ Srov.: Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*. Praha: Prostor 1999.

⁸¹ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*. Praha: NFA 1996, s. 12.

protektorátní správě postrádat. Rozhodující nacistický krok směřující proti české inteligenci se pak odehrál 17. listopadu 1939, kdy byly uzavřeny všechny české vysoké školy. Přes tisíc studentů bylo navíc v tento den zajato a později odvezeno do koncentračních táborů a devět studentských funkcionářů popraveno. 17. listopad byl prvním a zásadním krokem na cestě k programovému a systematickému odbourávání výchovy vlastní národní inteligence, který podtímal i další vývoj české kultury. V tomto datu proto Jiří Doležal spatřuje kvalitativní změnu pro celkové další možnosti života české kultury v protektorátním období.⁸²

Dalším krokem, který kvalitativně měnil postavení české kultury, byla Heydrichova reorganizace protektorátní vlády na přelomu let 1941 a 1942 či tzv. Heydrichovy správní reformy.⁸³ Na Češích byla v té době žádána poslušnost a plnění příkazů v rámci uskutečňování říšské linie v protektorátu. K dosažení cílů své germanizační politiky se navíc Heydrich společně s Goebbelsovým ministerstvem lidové osvěty a propagandy snažili stále zvyšovat tlak na českou kulturu. Po uzavření vysokých škol se nacisté zaměřili na školství základní a střední. Narušení jeho struktury bylo jedním z předpokladů pro dosažení úspěchů při germanizaci protektorátu. Do tohoto rámce zapadala také některá Heydrichova protiškolská opatření, například znemožnění školní docházky českým dětem ze Sudet do škol ve vnitrozemí či uzavření středních škol na Kladně, Frýdku, Slaném a jinde.⁸⁴ Výchovnou funkci škol mělo přitom české mládeži nahradit Kuratorium pro výchovu mládeže, na jehož vedení se podíleli pronacisticky smýšlející lidé (např. Emanuel Moravec, Tauner aj.). K uzavření všech českých středních

⁸² Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*. Praha: NFA 1996, s. 14.

⁸³ V rámci Heydrichovy správní reformy mohla být jakákoliv oblast protektorátní správy převzata Říší, která ji následně delegovala na protektorátní orgány. V lednu 1942 tak například v jejím kontextu došlo k faktickému zániku původního ministerstva průmyslu, obchodu a živností. Nově bylo zřízeno ministerstvo hospodářství a práce, které převzalo kompetence zaniklého ministerstva, stejně jako některé agendy zrušeného ministerstva veřejných prací a ministerstva sociální a zdravotní správy. Srov.: Pavla Kupková, *Reforma veřejné správy jako proces decentralizace v moderním demokratickém světě*. [Bakalářská práce]. Brno: PF MUNI 2006, s. 12-13. Srov.: *Ministerstvo obchodu, průmyslu a živností – Praha, dodatky II*. Praha 2005. Národní archiv, č. fondu 903/0/2. Dostupný na WWW:

<http://www.nacr.cz/Upload/pomucky/id_22_1_mpozDod2_uvod.pdf> [vyšlo 2005; cit. 9. 6. 2008].

⁸⁴ *Heydrichova okupační politika v dokumentech*. Praha: ČSPB 1987, s. 10.

škol a učilišť však nakonec došlo až 1. září 1944 v souvislosti s totálním nasazením všech příslušníků protektorátu.

Vedle drastického zásahu do českého školství pocítila dle Ivana Klimeše česká kultura nejsilněji stále se zostřující cenzuru. Bylo totiž zastaveno velké množství českých periodik, knižní trh byl ochuzován o stále větší počet zahraničních i domácích autorů. Podobná situace se odrazila rovněž v koncertním a divadelním repertoáru i v nabídce kin, přičemž divadla byla dokonce v roce 1944 uzavřena zcela.⁸⁵

Jelikož byla organizace uměleckého života pod cenzurním dohledem německé správy, vnesla okupace do české kultury nové ekonomické a organizační prvky.⁸⁶ Základním článkem německé správy se stal Úřad říšského protektora, který se členil na několik oddělení dle určitých oblastí veřejného života. Oddělení kulturně-politických záležitostí vzniklo v průběhu dubna 1939 a dále se dělilo na jednotlivé referáty, které zahrnovaly kromě školství všechny kulturní sféry sledující český život. Mezi ně patřil tisk, propaganda, rozhlas, divadlo, hudba, písemnictví, výtvarné umění a referát filmový. Přednostou kulturně-politického oddělení byl v dubnu 1939 jmenován Karl von Gregory, který se stal zároveň i tiskovým šéfem Úřadu říšského protektora, ministeriálním radou a zvláštním pověřencem pro záležitosti propagandy v Protektorátu Čechy a Morava.⁸⁷

Okruh zakázaného nebyl v protektorátním období nikterak uzavřen. Řady prohibit se zde s každým válečným tažením rozrůstaly o vše, co bylo spjato s československou státní ideou. Oblasti, které byly pokládány za zvláště důležité, byly proto převzaty přímo kulturně-politickým oddělením. Například v České tiskové kanceláři tak byl v srpnu 1939 zřízen speciální nacistický pracovní štáb a podobný postup byl uplatněn i v rozhlasu. V témže roce byla rovněž ustavena tzv. Filmová zkušební komise, jejímž úkolem bylo přezkoumat všechny filmy určené pro veřejné promítání.

⁸⁵ Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace* 1, 1989, č. 1. s. 54.

⁸⁶ Srov.: Zdeněk Hudec – Andrea Novobilská, Filmová komedie. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 278.

⁸⁷ Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 30.

Redukování a glajšachtování českého kulturního života probíhalo v několika etapách, které se částečně překrývaly a probíhaly v jednotlivých kulturních sférách odlišným tempem. Česká protektorátní kultura měla být v určitém časovém horizontu zbavena všeho, co bylo v rozporu s „říšskou myšlenkou“, a zároveň byla uváděna do souladu s ní. Šlo tedy o široký proud nacistických zásahů do české kultury.⁸⁸

I přes četné zásahy okupantů byla česká kultura do jisté míry spjata s politickými zápasy národa. V pohnuté a tragické době nacistické okupace, kdy se národní společenství ocitlo v situaci akutního ohrožení, jí totiž připadlo závažné poslání. Měla být napříště útočištěm a posilou nejširších vrstev českého národa a utěšovat jeho otřesené sebevědomí. Vzhledem k tomu, že česká kultura mohla využít jak forem, umožňujících promlouvat zastřeně a zároveň emotivně, tak možná i nedostatečného citu německých dohlížitelů pro odstíny české řeči a symboliku konkrétních uměleckých děl, poskytovala předpoklady stát se jednou z nositelek národně obranných snah i skrytou zbraní v zápase s okupanty. Obecným rysem tehdejší kultury se tak částečně stala vlastenecká tendence a s ní spjatý návrat k národní minulosti, k slavným tradicím a postavám českých dějin. Dle mého názoru je však nutné říci, že tyto tendence byly do jisté míry tolerovány či dokonce podporovány samotnými okupanty, kteří například prosazovali a upřednostňovali svatováclavskou tradici. Ohrožený národ tak zasáhla vlna historismu. Ta se zvláště v prvním období okupace prolínala všemi oblastmi kulturního a veřejného života. Lidé díky ní mohli nacházet nový, silnější vztah k památným místům a významným událostem národních dějin.⁸⁹

Zvláštní přízvi Třetí říše se těšil film, který se po první světové válce stal nejdostupnějším prostředkem uspokojování kulturních potřeb širokých vrstev obyvatelstva.⁹⁰ Také v kulturním životě českého národa zaujal

⁸⁸ Srov.: Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*. Praha: NFA 1996, s. 15-19.

⁸⁹ Srov.: Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem*. Praha: Prostor, 1999.

⁹⁰ Postavení české kinematografie za protektorátu podrobněji viz. např. Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA, 1996.; Ivan Klimeš, *Kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava*. In: *Přednášky z XLIX. běhu Letní školy slovanských studií*. Praha: UK v Praze 2006, s. 239-250.; Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri 2007.

v období protektorátu film mimořádné postavení. Nacisté mu totiž připisovali prvořadý význam mezi hromadnými sdělovacími prostředky. Uvědomovali si totiž, že má film schopnost na diváky působit ideově i politicky. Jeho prostřednictvím tak usilovali o naplnění svého záměru ovládnutí a zmanipulování společnosti. Nacisté proto obrátili pozornost především k ovládnutí české filmové výroby a distribuce, k cenzuře filmů, povolování repríz a řízení nové filmové výroby. I v těchto nelehkých podmínkách však hledali čeští filmoví pracovníci možné úniky a vedli jak veřejný, tak více či méně utajený zápas o udržení české filmové tvorby. Zatímco tedy byl český protektorátní film na jedné straně řízen k tlumočení nacistických záměrů a propagandy, na straně druhé se do jisté míry snažil zprostředkovat českému divákovi vědomí kontinuity české kultury a zachování její národní identity.⁹¹

Na stále se zhoršující podmínky české kinematografie za protektorátu reagovalo ministerstvo průmyslu, obchodu a živností změnou strategie, spočívající v posilování vlivu státu na kvalitu filmové tvorby. Zatímco model fungující na sklonku první republiky byl založen pouze na podpoře pozitivních trendů v tvorbě, aniž se jakkoliv zasahovalo proti jevům negativním, podmínky protektorátu přinutily české státní i kinematografické orgány proti produkci brakových titulů skutečně zakročit.⁹² Prvním z takovýchto opatření byla kontrola a schvalování všech projektů hraných filmů prostřednictvím Filmového poradního sboru. Jelikož se však prostor české kinematografie z hlediska kulturně-politického i technicko-výrobního i nadále zužoval, vývoj si následně vyžádal také další kroky. Vzhledem k několika podprůměrným titulům z přelomu let 1939-40 začalo být zřejmé, že pokud mají být zrovnoprávněny kulturní a umělecké zájmy se zájmy komerčními, musí mnohem větší autoritu a účinnost získat dramaturgická péče o každý projekt. Již během prvního ročníku festivalu Filmové žně ve Zlíně roku 1940 proto ministr průmyslu, obchodu a živností Jaroslav Kratochvíl přislíbil filmové dramaturgii řádné institucionální zakotvení. Tento tlak na zavedení dramaturgické

⁹¹ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*. Praha: NFA 1996, s. 169.

⁹² Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura*. *Illuminate* 11, 1999, č. 2, s. 127.

práce do filmové výrobní praxe byl spjat mimo jiné i s působením Filmového studia. Není proto vůbec náhodné, když se po ustavení instituce Sboru filmových lektorů přípisem ministra průmyslu, obchodu a živností ze dne 22. listopadu 1940 dostal do jejího čela dosavadní tajemník Filmového studia Karel Smrž. Zřízení státem financovaného Sboru filmových lektorů, který dohlížel na literární přípravu filmových projektů, znamenal další významný posun z hlediska angažovanosti státu. Jedním z dalších kroků protektorátní vlády mělo být zřízení samosprávného orgánu české kinematografie – Filmové komory pro Čechy a Moravu. Tento záměr však s největší pravděpodobností zkřížily plány Němců, když nařízením ze dne 26. října 1940 platným od února 1941 zřídil říšský protektor česko-německou veřejnoprávní korporaci Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) jako vrcholný orgán zájmové samosprávy. Tato instituce měla oproti plánu protektorátní vlády česko-německé složení a podléhala říšskému protektorovi. Ustavením ČMFÚ tedy byly dotčeny dosavadní kompetence ministerstva průmyslu, obchodu a živností i ministerstva vnitra. Pro českou kinematografii však měla v této době veliký význam alespoň personální kontinuita s předchozími samosprávnými orgány (např. Emil Sirotek, Karel Feix, Miloš Havel aj.).⁹³

Ačkoliv podmínky, v jakých se mohla pohybovat česká protektorátní kultura v rámci protektorátní legality, tedy nebyly vůbec snadné, dokázala si česká kultura dle mého názoru udržet jistou míru autonomie⁹⁴. Až na pomoc několika zrádců a kolaborantů do ní museli násilně zasahovat sami nacisté, česká kultura však tyto zásahy přežila. Protektorátní léta a změny, ke kterým v české kultuře došlo za druhé světové války, ji však poznamenaly stejně jako celý národ.

⁹³ Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 127 – 134..

⁹⁴ K otázce autonomie české kultury je dle mého názoru vhodné dodat, že se však její míra i působnost v okupačních letech značně měnily. Radikální zásahy do české kultury se uskutečnily zejména v období tzv. heydrichiády v roce 1942, po níž se česká kulturní autonomie musela do jisté míry transformovat.

II. 2. Přípravy na znárodnění československé kinematografie za okupace.

Ještě před válkou začali v rámci schůzek Čs. filmové společnosti někteří intelektuálové hovořit o možnosti zestátnění československé kinematografie. S obsazením českého území nacisty se pak tyto plány společně s přípravami filmové školy postupně transformovaly na návrhy organizace jednotlivých složek české a slovenské kultury po osvobození. Přestože šlo dle mého názoru do jisté míry o dvě paralelní tendence, musíme brát v úvahu fakt, že alespoň zčásti vznikaly na stejné organizační platformě (Klub umělců, Čs. filmová společnost) a snažily se vést k jednomu společnému cíli – zkvalitnění a zefektivnění české filmové produkce. Z toho důvodu se v následující kapitole pokusím přiblížit některé snahy na přípravu znárodnění české kinematografie za protektorátu, jež se částečně mohly s návrhy na školu filmového dorostu mísit či překrývat.

Členové bývalé Čs. filmové společnosti, která byla po březnu roku 1939 přejmenována na Českou filmovou společnost, se i nadále scházeli v pražském Klubu umělců v Mánesu. K těmto schůzkám se často připojovali i pracovníci z Baťova filmového ateliéru na Kudlově ve Zlíně (např. Ladislav Kolda, Elmar Klos, František Pilát a další...), díky jejichž spolupráci mohla být v dubnu roku 1939 ve Zlíně vydána již zmiňovaná publikace *Navrhuje školu pro výchovu filmového dorostu*. Zatímco některé schůzky České filmové společnosti měly dle Františka Piláta vysloveně pracovní charakter, jiné měly spíše charakter diskuzní. Dokladem těchto aktivit je i bouřlivá diskuze, která proběhla koncem roku 1939 právě v Mánesu. V uzavřené společnosti několika desítek spisovatelů, herců a filmařů se hovořilo o hlavní problematice, která vyvstala ve filmových kruzích pod depřimujícím dojmem německého náporu: Jaké stanovisko by měla zaujmout kulturní fronta tváří v tvář nebezpečí zániku české kinematografie.⁹⁵ Stanovisko filmařů a části herců prý bylo zásadně odlišné až do vlivného vystoupení Vladislava Vančury. Po něm dospěla společnost k závěru, že je třeba všechny pozice držet a bojovat o ně, nepřipravovat se dobrovolně o kontakt

⁹⁵ Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav 1988, s. 41.

s veřejností a o možnost působit v nejtěžších chvílích českého národa na jeho vědomí.⁹⁶ Napříště se tak měla česká výroba řídit třemi základními principy: nepřipustit kolaboraci s okupanty, posilovat národní vědomí a vůli k rezistenci diváka využíváním klasického odkazu národní kultury a zvyšovat uměleckou úroveň českého filmu.⁹⁷ Jak se pokusím ještě ukázat, toto kolektivní rozhodnutí zanechalo v celé protektorátní kinematografii zřetelné stopy.

Do čela České filmové společnosti se hned po obsazení země okupanty dostal František Papoušek a nahradil tak dosavadního předsedu Vladislava Vančuru, jenž se na podzim roku 1941 stal vedoucím Národně revolučního výboru inteligence (NRVI). Tato ilegální skupina, která byla tajně fundována rovněž na platformě Klubu umělců, vycházela z diskuzí České filmové společnosti o organizaci české kinematografie. Specifikovaným úkolem NRVI, jehož členy byl vedle Vladislava Vančury například Jindřich Elbl, Božena Půlpánová či Pavel Kropáček, pak bylo připravit přísně konspirativní plány pro organizaci jednotlivých složek české a slovenské kultury po osvobození.⁹⁸ V tomto momentě v podstatě plně propukla první fáze příprav programu a podmínek pro poválečné znárodnění celé československé kinematografie.

Přestože okupanti v počátcích protektorátu skutečně přiznali české kultuře určité právo na existenci, s postupem času její životní prostor stále více omezovali. Česká filmová společnost se tak již nemohla projevovat veřejně, avšak zbylí věrní se dle Jindřicha Elbla scházeli i nadále neformálně v Mánesu, kde při „večeři a černé kávě diskutovali najmě o otázkách denního zájmu.“⁹⁹ Již tak neblahá situace se ale ještě zостřila v souvislosti s nástupem Reinharda Heydricha do funkce říšského protektora. Heydrichova opatření z podzimu roku 1941 totiž bezesporu tvrdě postihla český

⁹⁶ Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 56.

⁹⁷ Srov.: Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav 1988, s. 42. Srov.: Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 56.

⁹⁸ Srov. Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Edice Máj 1985, s. 350. Srov.: František Pilát, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 70-71.

⁹⁹ Cit.: Jindřich Elbl, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 343.

odboj. Byla zatčena a popravena řada členů odbojových organizací Obrany národa, Politického ústředí či Petičního výboru „Věrní zůstaneme“. Navzdory těmto skutečnostem však nedošlo k úplnému potlačení rezistence českého národa, která se ale musela přizpůsobit novým podmínkám ilegálního odboje. Represivní aparát pod Heydrichovým vedením ale při potírání rezistence využíval rozmanitých taktik, které v důsledku vedly k další řadě úspěchů. Mezi ně určitě patřilo odhalení a zastřelení Václava Morávka v březnu roku 1942 či zatčení Julia Fučíka a Bedřicha Václavka o měsíc později. V květnu téhož roku pak byl zatčen i předseda NRVI Vladislav Vančura a jeho další členové, vesměs popravení za heydrichiádu.¹⁰⁰

Tzv. heydrichiáda, tedy období vlny represí po atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha, zasáhla všechny vrstvy národa – dělnictvo, stejně jako rolnictvo a inteligenci. Pod touto záminkou byli ve větší míře zatýkáni lidé a vyvražďováni čeští vězni v koncentračních táborech, přičemž i v této době používal nacistický režim další nástroje Heydrichovy okupační politiky – propagandu a demagogii.¹⁰¹ Přestože je z dobových úředních relací patrné, že ani s maximálním použitím teroru nedošlo k úplné pacifikaci situace v protektorátu a k odpolitizování jeho obyvatelstva, musíme dle mého názoru konstatovat, že byla řada spolků a organizací v této době ochromena či zcela eliminována. A vzhledem k tomu, že také Mánes po heydrichiádě „vymřel“¹⁰², skončila první etapa ilegální práce na přípravě organizace české kinematografie v osvobozené republice.

Po určité době po heydrichiádě však byla práce na přípravě znárodnění československé kinematografie ve větší míře obnovena. Dle slov Luboše Bartoška „brzy došlo k reaktivizaci jak pražské, tak i zlínské skupiny a práce na přípravě poválečného uspořádání v kulturní oblasti pokračovaly.“¹⁰³ Schůzky se však již většinou konaly v užším okruhu filmových pracovníků v některém z jejich bytů. Dle Františka Piláta se v období druhé fáze vše

¹⁰⁰ *Heydrichova okupační politika v dokumentech*. Praha: ČSPB, 1987, s. 16.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 16.

¹⁰² Jindřich Elbl, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 345.

¹⁰³ Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Edice Máj 1985, s. 350.

„organizačně rozpracovávalo do detailů. Byl rozpracován Filmový ústav, výroba, technické složky atd.“¹⁰⁴ Vzhledem k existenci několika skupin vzniklo za protektorátu hned několik koncepcí znárodnění. Zatímco pražská skupina¹⁰⁵ usilovala o institucionální zřízení, v němž by hlavní pravomoc a rozhodování byly vyhrazeny především filmovým pracovníkům samotným, koncept zlínské skupiny¹⁰⁶ počítal se vznikem Československého filmového ústavu – národního podniku, kterému měl být svěřen výkon výhradního práva státu v oblasti filmu.¹⁰⁷ Vedle těchto dvou alternativ existoval prý i návrh Miloše Havla, londýnský návrh Bedřicha Bělohlávka a také návrh, který v Košicích vypracoval Josef Alfréd Holman.¹⁰⁸ Lubomír Linhart však k situaci kolem množství návrhů uvádí: „Ze všech těchto návrhů se do konečného znění dekretu č. 50 dostala pouze preambule, kterou ke svým návrhům vypracovala pražská a zlínská skupina...a ustanovení o zřízení státního filmového monopolu v oblasti vnitrozemského filmového podnikání a v oblasti zahraničního obchodu.“¹⁰⁹ S některými nepatrnými změnami se do dekretu nakonec dostala i ustanovení na vyvlastnění tehdejšího soukromého majetku ve filmu. V poslední přípravné fázi se v podstatě už jen čekalo na konec války. Po něm došlo ke složitým jednáním, která vyústila do vypracování konečného dekretu o znárodnění filmu. Ten podepsal prezident republiky Edvard Beneš dne 11. srpna 1945.¹¹⁰

Výše zmíněné protektorátní přípravy na znárodnění tak měly dle mého názoru s návrhy pro zřízení filmové školy některé prvky společné. Jak se však pokusím ukázat v následující kapitole, byly tyto dva proudy většinou chápány jako paralelní tendence. Zejména ke konci druhé světové války

¹⁰⁴ František Pilát, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 72.

¹⁰⁵ Do pražské skupiny patřil František Papoušek, Jindřich Elbl, Alois Fiala, Vladimír Kabelík, později Emil Sirotek, Karel Feix a další. In: Vladimír Kabelík, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 242.

¹⁰⁶ Zlínská skupina – Ladislav Kolda, František Pilát, Elmar Klos a Jaroslav Bouček. In: Vladimír Kabelík, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 242.

¹⁰⁷ Srov.: Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri 2007, s. 339.

¹⁰⁸ Jindřich Elbl, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 399.

¹⁰⁹ Cit.: Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri 2007, s. 340.

¹¹⁰ Dekret v plném znění viz. např. *Dekrety prezidenta republiky 1940-1945*. Brno: Doplněk 2002, s. 386-401.

pak byly plány na českou filmovou školu z větší míry upozaděny a zcela převládly snahy o vytvoření koncepce pro znárodnění.

II. 3.1. Situace ohledně vzdělávání filmového dorostu za protektorátu.

Pokud se podíváme na samotné téma přípravy české filmové školy v období protektorátu, zjistíme, že zde situace v tomto kontextu nebyla vůbec jednoduchá. Přestože byl hned v počátcích protektorátu knižně vydán ve Zlíně návrh na zřízení školy hereckého, režisérského a scénáristického dorostu, k jeho praktické realizaci již za protektorátu nedošlo. Příčinu této skutečnosti spatřuji zejména v nacistické okupační strategii. Dle ní by zřízení filmové školy na území protektorátu před úspěšným dokončením procesu germanizace nejspíš nebylo vůbec možné. V této škole by totiž mohlo vedle praktického vzdělávání žáků docházet i k předávání kulturních znalostí, tzn. růstu české inteligence. Českou inteligenci však nacisté již od počátků války programově potlačovali, přičemž mimo jiné docházelo i k výše popisovanému uzavírání českých vysokých a později i středních škol. Na druhou stranu je pravda, že nacisté s českou protektorátní kinematografií do budoucna na nějaký čas počítali. A zejména kvůli propagandistickému potenciálu filmu tak potřebovali kvalitní filmové tvůrce i školení talentovaného filmového dorostu. Toto dilema řešili Němci především cestou povolání, resp. nezakazování seminářů a kurzů pro filmaře. Ty byly díky své nepravidelnosti a časové omezenosti mnohem lépe kontrolovatelné a také více splňovaly Heydrichův požadavek na pouhé zdokonalování řemeslné zručnosti českých lidí. Další z takových strategií bylo schvalování pobytů a stipendií na praxi filmového dorostu v říšských filmových ateliérech a školách. Potvrzení této tendence nalezneme i v denících říšského ministra lidové osvěty a propagandy Josepha Goebbelse: „Musíme se stát naprosto dominantní filmovou velmocí evropského kontinentu. Pokud budou filmy vyráběny ještě v jiných státech, mohou mít pouze lokální nebo vymezený charakter. Proto musíme jakémukoliv vytváření národního filmového prů-

myslu podle možností zabránit, popřípadě síly k tomu způsobilé angažovat pro Berlín, Vídeň nebo Mnichov.“¹¹¹

Některé hlasy, ozývající se proti zřízení protektorátní filmové školy, pak zaznívaly i z české strany. Dle mého názoru byly podníceny zejména obavou některých Čechů, aby filmová škola nakonec nezačala sloužit pouze říšským propagandistickým účelům (např. Jindřich Honzl), či myšlenkou, že z filmové školy nemůže vyjít člověk, který by prakticky plně ovládat svůj úkol (např. Miloš Havel). Čas od času se proto v protektorátu setkáváme s návrhy na alternativní řešení této problematiky, například v podobě zkoušení adeptů na krátkých filmech, jejich přidělením režisérovi celovečerního filmu či alespoň vzdělávání pomocí publicistické činnosti. Tyto snahy však byly dle mého názoru pouhými provizorii a neseťkaly se s větším úspěchem či odezvou. Zatímco tedy v oblasti filmové dramaturgie i centrálního řízení české kinematografie můžeme za protektorátu konstatovat významný posun, v otázce výchovy adeptů filmových profesí žádný výraznější pohyb vpřed nenastal, ani se za protektorátu nerýsovaly žádné větší perspektivy. S blížícím se koncem války pak již tak dosti sporadické snahy a volání po vytvoření protektorátní filmové akademie v podstatě zanikly. V této době začalo být většině lidí jasné, že bude filmová škola zřízena až v nově koncipované kinematografii svobodné republiky.

II. 3.2. Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu.

Jak již jsem zmínil v předchozí části své práce, v dubnu roku 1939 byla ve Zlíně vydána publikace s názvem *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Tato práce se z velké části opírala o výše rozebíraný návrh Jindřicha Honzla (*Návrh osnov pro výchovu hereckého a režiséřského dorostu*), který vznikl v letech 1937-38 na půdě Čs. filmové společnosti. Vedle upraveného znění původního návrhu a několika změn zde navíc můžeme nalézt úvod vydavatele Ladislava Koldy, úvodní proslov Jindřicha

¹¹¹ Goebbels Tagebücher. Aus den Jahren 1942-43. Mit andern Dokumenten, herausgegeben von Louis P. Lochner, Zürich 1948, s.206. Cit. dle Ivan Klimeš. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 55.

Honzla a rovněž hlavní učební osnovu jednoletého scénáristického kurzu, kterou vypracoval Otakar Vávra. Vzhledem k již zmíněné podobnosti s dokumentem, jehož hlavní teze jsem se snažil relativně detailně zpracovat v předcházející části, bych se chtěl v případě návrhu vydaného ve Zlíně zabývat spíše pouze rozdíly v těchto dvou textech.

V úvodu publikace se vydavatel Ladislav Kolda zamýšlel nad tím, že funkce filmu již dlouho není pouze ryze zábavní či tržní, ale zmiňoval i kulturně-výchovný význam národní kinematografie. Takovýto posun ve významu filmové tvorby dle něj pak vyžaduje obsáhlé znalosti filmové techniky a plynulé doplňování řady zkušených praktiků školeným dorostem.¹¹² Po těchto všeobecných faktech se však Kolda v dalším textu dopouští mnohých nepřesností a omylů, které se občas zcela rozcházejí s myšlenkami vydávané práce.¹¹³ Zmiňuje tak například, že je navazující režiséřské studium dvouleté (v návrhu pouze jednoleté) či že je při zřizování školy třeba počítat i s pomocí soukromého podnikání. Dále zde upřednostnil administrativní připojení vznikající školy k hostitelskému ústavu - např. Umělecko-průmyslové škole v Praze - oproti v návrhu několikrát zdůrazňovanému zřízení školy jako samostatné instituce. V neposlední řadě zde byl z cizích vzorů vyzdvižen pouze význam německé Filmové akademie, o jejíž vnitřní organizaci a provozu měl do Čech přivést informace redaktor a filmový historik Jaroslav Brož. Avšak vzhledem k tomu, že se Brož své studijní cesty do Německa zúčastnil až v prosinci roku 1938, kdy byl dle mého názoru první návrh již dávno vypracován, že byl Brož posléze k této škole relativně kritický¹¹⁴ a že v této době berlínská Filmová akademie svou činnost v podstatě začínala, zdá se mi takové nadnesení německého vzoru přinejmen-

¹¹² Srov.: Ladislav Kolda. Vydavatel uvádí... In: Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939, s. 5.

¹¹³ Na tomto místě mi však bohužel nezbývá než konstatovat, že někteří autoři citují právě jen Koldův úvod a jeho fakta dogmaticky aplikují na celý návrh. V řadě filmově-historických publikací se tak vzhledem k návrhu filmové školy setkáváme s omyly pramenícími z Koldova textu, jenž je však dle mého názoru ve své podstatě pramenem sekundárním - a to navíc dosti nepřesným.

¹¹⁴ Jaroslav Brož ke zkušenosti z berlínské akademie píše: „Avšak theorie sama je právě u filmu zcela nedostačující, není-li doplněna co nejpůlnějšími znalostmi praktickými, přičemž se skutečný talent dá zpravidla rozpoznat až teprve ve filmovém ateliéru. V tomto směru zklamaly zatím i výsledky dvouleté činnosti ber-

ším přehnané. Koldův akcent na německou kinematografii a několikrát opakovaný vzor berlínské Filmové akademie rovněž vzbuzuje ve čtenáři vzhledem k době jeho napsání (24. dubna 1939) jisté pochybnosti o autorově "loajalitě". Nechci se zde však pouštět do spekulací, zda tato celkem zřetelná poplatnost německým okupantům hraničila s kolaborantstvím či zda pouze měla umožnit vydání a šíření návrhu, který by při ponechání Honzlova úvodu nejspíš nutně musel mít (dříve či později) problémy s cenzurou. V případě nepřesností a omylů Koldových údajů ale již žádné takové vysvětlení nenalézám.

Následuje předmluva autora knihy Jindřicha Honzla, která dle mého názoru s Koldovým textem zřetelně kontrastuje. Honzl zde relativně podrobně zmiňuje tradici a vývoj českého hereckého školení, které se sice v prvé řadě odehrálo praxí a ne školní soustavou, avšak tato skutečnost dle něj neponižuje ani české herectví, ani českou divadelní kulturu. Oproti Koldovi, který se odvolával na německou zkušenost, Honzl odmítl německou metodu vyučování herectví, která měla být založena na poučování o afektech. Proti ní postavil systém Stanislavského, založený na rozvíjení umělecké fantazie.¹¹⁵ V bezprostředním kontextu k tehdejší události přitom Honzl spatřoval ve filmu velkou kulturní moc a jeho vysoká úroveň dle něj znamenala vysokou úroveň českého národa. České kulturní úkoly byly pak prý v tehdejší době „nejdůležitější a právě nejnárodnější“.¹¹⁶ Přes tato fakta však dle Honzla nemohl být v dané situaci návrh školy realizován: „Dříve ještě, než se mohlo skutečně jednat o tomto návrhu školy filmového herectví a režisérství, změnilo události program, vytvořený pro budoucnost, v sen minulosti. Víme, že zřízení školy filmového herectví a režisérství je odloženo, víme, že taková škola nebude v nejbližší době zbudována, ale přece vydáváme návrh jejího programu.“¹¹⁷ Hlavní účel vydání návrhu pak spatřuje v

línské filmové akademie...“ . Cit.: Jaroslav Brož, *Výchova filmového dorostu v praxi*. *Kinorevue* 8, 1941, č. 13, s. 99.

¹¹⁵ Otakar Vávra, *Jak byl znárodněn československý film*. *Film a doba* 11, 1965, s. 133.

¹¹⁶ Srov.: Jindřich Honzl, *Úvodem k návrhu osnov herecké a režisérské filmové výchovy*. ... In: Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939, s. 9-12.

¹¹⁷ Cit.: *Tamtéž*, s. 9.

tom, že může být „kdykoliv připraven pro tu stálou a naléhavě se ukazující potřebu dát českému filmovému umění spolehlivější základy.“¹¹⁸ Dle mého názoru je více než zajímavé, do jaké míry se Honzlova prorocká slova, sepsaná v podstatě v prvních dnech trvání protektorátu, i přes snahy některých kulturních pracovníků a volání filmových teoretiků v budoucnosti potvrdila.

Pokud porovnáme návrh na školu pro výchovu filmového dorostu z let 1937-38 s návrhem vydaným v dubnu roku 1939 ve Zlíně, zjistíme, že přes kopírování celých pasáží doznal určitých, někdy velice podstatných změn. Oproti původnímu plánu je totiž ve "zlínské" publikaci uvedeno, že by navrhovaná škola měla být zřízena státem (filmovou komorou). Její navštěvování navíc už nemělo být bezplatné, ale dle úvodních stanov by se plat „vyměřoval žákům podle majetkových poměrů“.¹¹⁹ Tendence úplné izolace od ostatních školních institucí zde byla nahrazena myšlenkou spolupráce s některou z odborných škol - nejednalo se však o Koldou interpretované začlenění filmové školy pod jinou instituci, ale pouze o případnou výpomoc ve vyučování předmětů obecného vzdělání (např. gramatika, sloh, literatura, přírodní vědy atd.). Relativně výraznějších změn se návrh dočkal v případě rozvrhu předmětů školy herecké. Zde byl (možná právě kvůli dovezeným poznatkům z berlínské Filmové akademie) totiž kladen mnohem větší důraz na praktické semináře na úkor přednášek teoretických. Oproti původnímu počtu dvaceti vyučovacích a výchovných předmětů, z nichž bylo deset teoretických a deset praktických, se zde tak setkáváme se sedmnácti předměty, z nichž je jedenáct praktických a pouze šest teoretických. Zatímco tak byly některé přednášky zrušeny (např. studium a rozborů filmů, studium ateliérové práce či praktická účast ve filmu), jiné Jindřich Honzl s dalšími autory přidal a rozpracoval (např. sport, recitace či dialog). Vyučovací osnovy již navíc v tomto návrhu nebyly rozděleny na první a druhý ročník, byly přehledněji uspořádány a někdy i zestručněny. Tím autoři dle mého ná-

¹¹⁸ Jindřich Honzl, Úvodem k návrhu osnov herecké a režisérské filmové výchovy. ... In: Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939, s. 14.

¹¹⁹ Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939, s. 19.

zoru nejen zaručili čtivost i pro méně erudované čtenáře, ale rovněž ponechali přednášejícím profesorům a docentům mnohem větší volnost pro praktickou realizaci osnov. Návrh školy pro výchovu filmových režisérů byl oproti tomu pozměněn prakticky minimálně. Snížení minimálního věku žáka pro přijetí do této školy na sedmnáct let bylo vzhledem k možnosti studovat hereckou dvouletou školu již od patnácti celkem pochopitelné. Vyučovací předměty ani počet jejich týdenních hodin zde přitom nezaznamenaly žádných, Vávra pouze osnovy některých předmětů více rozpracoval či doplnil (např. o zásady režisérské praxe v ateliéru a exteriéru, studium hry a scénáře či zvuku jako výrazového filmového prostředku). Úplnou novinkou oproti předchozí verzi návrhu bylo včlenění stručných osnov pro výchovu scénáristů, které vypracoval rovněž Otakar Vávra. Scénáristický kurz se měl vedle dějin a estetiky filmu, které sdílel společně se školou režisérskou, zabývat zejména výstavbou dramatu, kompozicí filmového scénáře a jeho kritikou.

Jak snad vyplývá z výše uvedených informací, snažili se autoři v přepracované verzi návrhu nejen vyhovět plánům, které již počítali se státní kinematografií, ale také položit ještě větší důraz na navrhovanou filmovou školu jako na školu praxe. Otakar Vávra pak k tomu ve svých pamětech dodal: „Chtěli jsme oddivadelnit filmové herectví a dát mu pevný teoretický i praktický základ, protože film už začal být psychologický a na taková témata diletantské filmové hraní prostě nestačilo.“¹²⁰

II. 3.3. Vzdělávání českého filmového dorostu v letech 1940-1945.

Na příkladu dvou typů úvodů v návrhu vydaného v roce 1939 ve Zlíně - Koldova a Honzlova - můžeme dle mého názoru ukázat i dva proudy, které se na počátku protektorátu pokoušely řešit stejný problém nejen vzhledem k založení filmové školy, ale rovněž vzhledem k existenci či neexistenci české kinematografie jako celku. První tendencí je zřízení filmové školy nezávisle na situaci, druhou pak realizace návrhu až pro svobodnou českou

¹²⁰ Otakar Vávra, *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor 1996, s. 103.

kinematografii. I vzhledem k výsledkům ze zasedání, které se uskutečnilo v Mánesu na konci roku 1939, se někteří lidé během následujících let v řešení této otázky přiklínali spíše k tendenci první - tedy filmovou školu zřídit i za celkem nepříznivé protektorátní situace. Opodstatnění těchto snah můžeme mimo jiné spatřovat i ve výsledném rozhodnutí předních představitelů české kinematografie na již zmiňovaném zasedání v Mánesu, dle něhož bylo „nutno usilovat všemi prostředky o postupné zvyšování celkové kvality tvorby.“¹²¹

O otázkách filmové školy tak například při příležitosti prvního ročníku Filmových žní ve Zlíně hovořil ministr průmyslu, obchodu a živností Jaroslav Kratochvíl. Přibližně v polovině roku 1940 pak ještě za vzdělání a výchovu tvůrčích filmových pracovníků i obecnostva usilovně orodoval režisér Otakar Vávra. Jedině v tom případě budeme dle něj moci hovořit o českém filmu jako o umění pro celý národ. Teprve pak prý bude film nejmodernějším lidovým uměním, nabude největšího významu a budeme moci říct, že filmu patří budoucnost.¹²² Ve stejném roce vyšel v periodiku *Kinorevue* článek *Filmová škola na obzoru*, kde se podle mě celkem překvapivě píše, že „projekt zřízení české filmové akademie pokročil již tak dalece, že není vyloučeno, že naše první oficiální filmová škola zahájí ještě v letošním podzimu svoji působnost jako učiliště budoucích našich filmových herců, scenáristů, režisérů a kameramanů.“¹²³ Nejsm si jist, do jaké míry byla tato stať založena na faktech či zda byla pouhou fabulací. Dle mého názoru však společně s výše uvedenými aktivitami potvrzuje, že česká strana ještě v roce 1940 možnost zřízení filmové školy v protektorátu zcela nevylučovala. Tuto domněnku podporují i dosavadní výsledky výzkumu Ivana Klimeše v nezpracovaných fondech Národního filmového archivu.¹²⁴

Od roku 1941 se však až na zářné výjimky již žádné konstruktivní plány ani návrhy na zřízení české filmové školy neobjevovaly. Hlavní příčinu této

¹²¹ Cit.: Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Čs.filmový ústav 1988, s. 42.

¹²² Otakar Vávra, *Vyznání víry*. *Kinorevue* 7, 1940, č. 27, s. 23-24.

¹²³ *Filmová škola na obzoru*. *Kinorevue* 7, 1940, č. 4, s. 79.

¹²⁴ Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura*. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 125-136.

skutečnosti spatřuji zejména v nástupu Reinharda Heydricha do pozice říšského protektora. Došlo nejen k radikálnímu zotřetí situace na českém území, ale začala se již ve zřetelných obrysech vyjevovat nacistická okupační politika. Hlavní myšlenka jednání okupantů, že protektorátní prostor „musí být německý a že Čech v tomto prostoru konec konců prohrál“¹²⁵, tak sice na Heydrichovo přání zůstávala nevyslovena, ale počala být většinou lidí zcela zřejmou. Česká kinematografie pak měla být sdružena pod německým vedením do co nejmenšího počtu rukou, přičemž zejména v souvislosti s oblastí filmové produkce a půjčování filmů nacisté hovořili o omezení českého vlivu na minimum.¹²⁶ Tyto skutečnosti společně s programovým potíráním české inteligence a s jedinou přípustnou identifikací Čecha jako dělníka, věnujícího svou pracovní píli plně německému válečnému úsilí, tak musely dle mého názoru jasně vyjevit, že zřízení české filmové školy nebude pod nacistickou nadvládou možné. Navrhovaná instituce pro výchovu filmového dorostu, která měla být na úrovni vyšší střední a navazující speciální školy, by totiž v teoretických předmětech mohla předávat českou kulturní tradici a vést k dalšímu růstu pro nacisty zcela nežádoucí české inteligence. Ta by navíc stanula na velice exponovaných místech kinematografického průmyslu, jehož propagandistický potenciál si Němci velice dobře uvědomovali. Ze stejného důvodu si však na druhou stranu uvědomovali i potřebu praktického vzdělávání filmových pracovníků, kteří měli tvořit pro Říši. Vzhledem k tomu, že byla berlínská Filmová akademie na počátku války uzavřena¹²⁷, zabývali se i nacisté problematikou hledání filmového dorostu velice důkladně. Vedoucí filmového oddělení v Říšském ministerstvu lidové osvěty a propagandy Fritz Hippler tak napří-

¹²⁵ Cit.: Výňatek z Heydrichova projevu k představitelům okupační správy v Černínském paláci v Praze týkající se germanizačního programu vůči českému obyvatelstvu (2. října 1941). In: *Heydrichova okupační politika*. Praha: ČSPB, 1987, s. 44.

¹²⁶ Srov.: Protokol o úmluvách s říšským ministerstvem propagandy o zamýšlených opatřeních v oblasti kulturní propagandy. In: *Heydrichova okupační politika*. Praha: ČSPB 1987, s.65.; Podrobněji k této problematice viz. Tereza Dvořáková, *Prag-Film (1941-1945). V průniku protektorátní a říšské kinematografie*. [Diplomová práce]. Praha: FF UK 2002.

¹²⁷ Dle Jaroslava Brože měl na zavření berlínské Filmové akademie největší podíl fakt, že „mnohé nedostatky učební osnovy, zeměměřené příliš na výchovu theoretickou, by si vyžádaly reorganizace této školy od sa-

klad zastával zásadu, že výchovu a kvalitní výběr filmového dorostu musí zaručit především praxe. Důsledek této tendence můžeme spatřovat například v práci říšské společnosti Tobis, která pod dozorem svých režisérů umožnila několika mladým tvůrcům realizovat krátké hrané filmy.¹²⁸ Obdobnou taktiku se pak snažili okupanti uplatňovat i na území protektorátu, když mimo jiné schvalovali výjezdy tvůrčích pracovníků do německých a italských filmových ateliérů. Také nezakazovali občasné pořádání odborných kurzů a seminářů, které byly díky své časové omezenosti snadněji kontrolovatelné a které dle mého názoru lépe naplňovaly nacistickou vizi o pouhém řemeslném zdokonalování českých „dělníků“.

V souvislosti s tímto tématem se generální rada Mezinárodní filmové komory v roce 1942 rozhodla, že bude z vlastních prostředků udělovat stipendia nadaným mladým filmovým pracovníkům z malých členských zemí za účelem praktického školení těchto lidí v říšských a italských filmových ateliérech. Tím umožňovala malému počtu lidí z vybrané země odebrat se na jeden rok do Berlína a do Říma, kde mohli v moderních ateliérech zblízka sledovat způsob práce.¹²⁹ Českému novináři Svatopluku Ježkovi pak bylo například dovoleno studovat na římské filmové akademii (Centro Sperimentale di Cinematografia), která se dle jeho vlastních slov „stala ideovým centrem italské kinematografie, ve kterém se rodí a soustřeďují všechny obrodné umělecké snahy, udávající tón produkci.“¹³⁰

Jistou představu o mínění a plánech zástupců české kinematografie v roce 1941 můžeme získat z dochovaného zápisu přátelské schůzky filmových pracovníků s ministrem průmyslu, obchodu a živností Jaroslavem Kratochvílem.¹³¹ Tato schůzka se uskutečnila dne 7. července 1941 – tedy takřka v předvečer druhého ročníku zlínských Filmových žní. Dle dochova-

mých základů, k čemuž se má přikročit až po válce.“ Cit.: Jaroslav Brož, *Výchova filmového dorostu v praxi*. *Kinorevue* 8, 1941, č. 13, s. 99.

¹²⁸ Srov.: Jaroslav Brož, *Výchova filmového dorostu v praxi*. *Kinorevue* 8, 1941, č. 13, s. III.

¹²⁹ Srov.: *Filmová stipendia mladým Slováckům*. *Kinorevue* 9, 1942, č. 11, s. III.

¹³⁰ Cit.: *Rozhovor se Svatoplukem Ježkem: Jak to chodí na římské filmové akademii*. *Kinorevue* 8, 1941, č. 13, s. 309.

¹³¹ Viz. *Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941*. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 138 – 153.

ného protokolu se setkání kromě Kratochvíla zúčastnil Josef Jauris, Otomar Korbelař, Emil Sirotek, Karel Smrž, Miloš Havel, Karel Feix, Vladislav Vančura, Miroslav Rumler, Jindřich Elbl a další. Kompletním seznamem všech účastníků si však nemůžeme být jisti, jelikož dokument zachytil pouze ty z přítomných, kteří vstoupili do diskuze. Vedle problému vhodných námětů a jejich kvalifikovaného scénářistického zpracování se stala druhým klíčovým tématem rozpravy právě výchova filmového dorostu. Zatímco ale v oblasti filmové dramaturgie mohli účastníci vzhledem k existenci Sboru filmových lektorů konstatovat výrazný posun, v otázce výchovy adeptů filmových profesí zůstávali i nadále celkem bezradní. Tuto skutečnost může doložit i počet a rozmanitost přednesených řešení dané problematiky. Dva protikladné póly v otázce filmové školy zde představovali Miloš Havel a Karel Smrž. Zatímco totiž Havel zastával názor, že z filmové školy nikdy nemůže vyjít člověk, který by prakticky plně ovládal svůj úkol, dle Smrže by oproti tomu v dané problematice „mohla pomoci jenom filmová škola, kdyby k jejímu zřízení mohlo dojít.“¹³² Stejný názor se Smržem sdílel i Vladislav Vančura. Pokud by pak dle něj nebyl tento projekt uskutečnitelný, mělo se pamatovat alespoň na jinou formu školení. Uvedl tak například vydávání sbírky publikací, z nichž by se každá podrobně zabývala jedním z mnoha úseků filmové tvůrčí i technické práce. S návrhem na alternativní řešení vystoupil mimo jiné i Josef Jauris, který se přimlouval za zkoušení adeptů na krátkých filmech, Otomar Korbelař, jenž hovořil o přidělení adepta režisérovi celovečerního filmu, či Emil Sirotek, dle něhož se měla přenechat zodpovědnost na filmových výrobcích.¹³³ Přestože praktické důsledky této rozpravy nebyly nejspíš valné, dle Ivana Klimeše nešlo 7. července 1941 o pouhou formální zdvořilostní schůzku. Vedle zjištění rozmanitosti postojů předních představitelů české kinematografie nám totiž dochovaný dokument dokládá, že se ještě v roce 1941 stát ústy svého kompetentního zá-

¹³² Cit.: Karel Smrž, Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 142.

¹³³ Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 142 - 147.

stupce hlásil k plné odpovědnosti za českou filmovou kulturu a její budoucnost.¹³⁴

Na počátku roku 1942 se předseda ČMFÚ Emil Sirotek zmínil o tom, že „problém filmového dorostu patří k nejdůležitějším - ale zároveň i nejchoulostivějším otázkám českého filmu“. Dále pak řekl, že si ČMFÚ plně uvědomuje, „že nové pracovníky potřebujeme a že si je proto musíme vyhledávat a vychovávat. Největší obtíž tu působí praktické vyzkoušení jejich schopností. Filmové podnikání je příliš nákladné, než aby si mohlo dovolit riziko svěřit milionový kapitál člověku, jehož schopnosti bylo lze si ověřit jen theoreticky.“¹³⁵ Ze Sirotkovy řeči dle mého názoru vyplývá, že se ČMFÚ jako zastřešující orgán v této době již od centrálního zřízení a vedení školy pro výchovu filmového dorostu i přes vědomí její potřeby v podstatě distancovalo. Jako náhrada mělo sloužit vydávání edice odborných filmových příruček, jež dle slov Emila Sirotky poskytnou filmovému dorostu nezbytné teoretické vědomosti.¹³⁶ Řešení problematické situace spatřoval Sirotek i částečně v říšském modelu, když dodal: „Jsme dnes svědky toho, že samy výrobní firmy se snaží objevovat nové talenty a poskytnout jim i praktické školení a možné uplatnění.“¹³⁷

Další „záplatou“ absence vzdělávací instituce pro tvůrčí filmové pracovníky bylo pořádání seminářů pro scénáristy, u nichž do jisté míry odpadal výše zmiňovaný problém s finančním rizikem a praktickým vyzkoušením schopností (špatný námět se zkrátka nezfilmuje). Tyto aktivity, za nimiž většinou opět stálo Filmové studio¹³⁸ ve spolupráci se Sborem filmových lektorů, reagovaly na tehdy velice zřetelně vnímanou problematiku absence kvalitních dějových předloh. Filmové studio navázalo na svou činnost z konce třicátých let, když se v roce 1941 snažilo podpořit větší autorskou invenci vypsáním soutěže na filmový námět. Ta se ale dle dobových reakcí

¹³⁴ Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 136.

¹³⁵ Rozhovor s předsedou ČMFÚ Emilem Sirotkem. *Kinorevue* 9, 1942, č. 9, s. 66.

¹³⁶ Emil Sirotek, Pracujeme pro český film. *Kinorevue* 8, 1940, č. 26, s. 202, III.

¹³⁷ Rozhovor s předsedou ČMFÚ Emilem Sirotkem. *Kinorevue* 9, 1942, č. 9, s. 66.

¹³⁸ Filmové studio bylo v roce 1940 začleněno do zastřešující organizace české protektorátní kinematografie – Filmového ústředí pro Čechy a Moravu, od roku 1941 pak ČMFÚ.

setkala s relativním neúspěchem. Stále naléhavěji se tedy začínala vyjevo-
vat naléhavost alespoň minimálního zaškolení filmových autorů. Z toho dů-
vodu uspořádalo Filmové studio pod záštitou ČMFÚ akci, jejímž úkolem by-
lo hledat filmové autory a seznamovat je se základními prvky filmové
tvorby. Jednalo se o cyklus přednášek, který se pod názvem Seminář pro
filmové autory konal od 7. dubna do 24. května 1942 v přednáškové síni
Osvětového sboru ve Štěpánské ulici. Seminář byl určen nejen pro vybraný
okruh autorů pořádané soutěže, ale také pro pozvané literáty i další zájem-
ce. Za přednáškovým pultem se vystřídali přední čeští filmoví teoretici i
praktičtí odborníci. Jan Wenig zde například promluvil o tématických otáz-
kách filmového námětu, Karel Smrž se ve dvou přednáškách zabýval dějo-
vou osnovou či cestou od námětu ke scénáři a režisér František Čáp pro-
mluvil o požadavcích režiséra na námět. Dále také přednášel Miroslav
Rutte, Jaroslav Kříčka, Vilém Rittershaim, Jiří Slavíček a Emil Sirotek, jež
pronesl úvodní a závěrečnou řeč.¹³⁹ Vzhledem k ohlasu a návštěvnosti kur-
zu se tak cesta pořádání odborných seminářů zdála být alespoň do jisté mí-
ry náhradou za absenci české filmové školy.

S přihlédnutím k výše uvedeným skutečnostem a postoji ČMFÚ
k filmové škole v roce 1942 se zdají být zcela převratným objevem výsledky
výzkumu Ivana Klimeše v nezpracovaných fondech NFA. Ten zde totiž na-
šel návrh koncepce a žádost ČMFÚ na zřízení instituce pro teoretickou i
praktickou výchovu adeptů různých filmových profesí, která prý byla dato-
vaná na 19. června 1943 a adresovaná ministerstvu školství a lidové osvě-
ty.¹⁴⁰ Projekt nesl název Scéna Studio a měl kombinovat filmové aktivity
s divadelními. S největší pravděpodobností zde nešlo o filmovou školu
v pravém slova smyslu, ale spíše o samostatnou výdělečnou instituci pořá-
dající pravidelné kurzy, jež by nebyla příliš v rozporu s okupační politikou.
I přesto však je tato aktivita, která nejspíš doposud zůstala historikům zcela

¹³⁹ Zdeněk Kolbaba, První seminář pro filmové autory. *Kinorevue* 9, 1942, č. 33, s. 261. ; Seminář pro auto-
ry filmových námětů. *Kinorevue* 9, 1942, č. 25, s. IV. ; Režisér Čáp přednášel o požadavcích na filmový
námět. *Kinorevue* 9, 1942, č. 29, s. IV.; Seminář pro filmové autory pokračoval. *Kinorevue* 9, 1942, č. 30, s.
IV.

¹⁴⁰ Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 135-136.

utajena, vzhledem k dobové situaci přinejmenším pozoruhodnou. Dokládá totiž, že české filmové kruhy od myšlenky založení instituce pro výchovu filmových adeptů úplně neupustily ani v pokročilé fázi války. Mimo to je dle mého názoru zajímavý i fakt, že je návrh na Scénu Studio datován pouhých deset dnů před propuštěním Emila Sirotky z funkce předsedy ČMFÚ a jeho nahrazením Františkem Bláhou.¹⁴¹

Jako jednu z posledních snah o vzdělání českého adeptů filmových profesí v období protektorátu spatřuji iniciativu z druhé poloviny roku 1943. V té době vyhlásilo pražské ústředí plán na uspořádání filmového semináře, který se měl zahajovat na počátku roku 1944. O jeho na tehdejší dobu relativně velikém rozsahu svědčí fakt, že byl navrhován na čtyři měsíce v intenzitě čtyř hodin týdně (dvakrát dvě hodiny). Jako lektoři přitom byli jmenováni Karel Smrž, Ladislav Brom, Karel Kameník, Jindřich Brichta, Stanislav Olmer, Robert M. Procházka, Jaroslav Krekule, Miloš Staněk, Otomar Korbelař, Jiří Lehovec, Adolf Řípa, František Auersperger, Josef Nekvapil, Jaroslav Zima, Vlastimil Nezkusil, Otakar Čihák, Ladislav Křivánek a Vladislav Burda.¹⁴²

Na konci roku 1943 se však značně změnila situace na frontových liniích, nacisté začínali mít problémy zejména na východní válečné frontě a dostávali se více méně do defenzívy. Mnozí Češi pak museli odjet pracovat do Německa, aby nahradili pracovníky ve válečném průmyslu, kteří bojovali na frontách. Předzvěst totálního nasazení samozřejmě poznamenala i veškerý život kulturní. K pořádání plánovaného semináře tak už roku 1944 nedošlo. Události v Evropě začínaly dostávat rychlý spád. Po již dlouho uzavřených vysokých školách došlo dne 1. září 1944 rovněž k uzavření protektorátních středních škol a učilišť. Bylo vyhlášeno totální nasazení, které postihlo také mládež. Ta buď musela do dílen válečných podniků nebo na stavbu zákopů proti tankům. Fronta se rychle blížila z obou stran do

¹⁴¹ Srov.: Emil Sirotek, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 182-183.

¹⁴² Emil Pražan, *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu 2005, s. 81.

středu Německa, přičemž Rusové postupovali přes Polsko a Maďarsko a spojenecká vojska Američanů a Britů přes Francii a Itálii.

Za této situace muselo být i největším optimistům jasné, že se protektorátní kinematografie již zřízení instituce pro výchovu filmového dorostu nedočká. O to větší úsilí bylo v rámci daných možností vyvinuto na tajném plánování poválečného uspořádání české kinematografie. Po již zmiňovaném ochromení většiny organizací po atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha se přibližně ke konci roku 1943 začínaly opět formovat a scházet některé ilegální skupiny. Ty navazovaly na předchozí práci České filmové společnosti, NRVI i jiných. Mezi hlavní náplň programů jejich tajných schůzek můžeme počítat zejména přípravu plánů budoucí organizace jednotlivých složek české kultury po osvobození. V mnohých případech se přitom jednalo o rozmanité koncepce zestátnění české kinematografie. Idea zřízení filmové akademie se ale již v těchto plánech a návrzích v podstatě nevyskytovala, což dle mého názoru mohlo mít hned několik příčin. Mezi ně počítám zejména existenci dokumentu *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*, který byl vydán v dubnu roku 1939 ve Zlíně. Již v této koncepci se totiž uvádí, že by „škola pro výchovu filmového herectví měla být zřízena státem (filmovou komorou)”.¹⁴³ To neodporovalo plánované poválečné transformaci ve znárodněnou kinematografii. Tento návrh, na kterém spolupracovali přední filmoví odborníci, byl navíc celkem precizně a detailně vypracován a v podstatě připraven k realizaci. Další z možných příčin spatřuji v relativní okrajovosti tématu zřízení filmové akademie. S vědomím blížícího se konce války se totiž zintenzivňovaly snahy o řešení poválečné situace a byly řešeny zejména největší problémy, které v české kinematografii existovaly již dříve (tzn. např. problém kin či kinematografického zákona). A vzhledem k tomu, že plán na vzdělávání filmového dorostu nebyl u nás realizován, nevystávaly prozatím ani žádné praktické problémy, s nimiž by bylo nutno urychleně se potýkat.

¹⁴³ Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939, s. 17.

Projekt zřízení filmové školy, který v počáteční diskuzích Čs. filmové společnosti existoval *de facto* paralelně s projektem znárodnění, se tak postupně během války dostával do pozadí a dle Františka Piláta i jiných aktivních činitelů byl v této době pouze okrajovou záležitostí.¹⁴⁴ Většina ilegálních spolků a sdružení, připravujících v letech 1943-1945 návrhy na poválečnou situaci, tak dle mého názoru ponechávala projekt na zřízení filmové školy stranou, a to zejména vzhledem k jeho faktické existenci a neproblematičnosti a také vzhledem k nutnosti řešení dalších otázek, které byly dle tehdejšího mínění důležitější. S koncem druhé světové války v květnu roku 1945 se začalo v oboru české kinematografie spontánně znárodnovat a probíhala i jednání zástupců filmu s hlavními představiteli vlády. Ta vedla k dodatečnému uzákonění znárodnovacích akcí – k vydání dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu. Toto nařízení se ještě o vzdělávání filmového dorostu nezmiňovalo. Relativně brzkou nápravou však bylo vydání dekretu o zřízení vysoké školy „Akademie múzických umění v Praze“ dne 27. října 1945, v jejímž rámci měl být mimo jiné zřízen i odbor filmový.

¹⁴⁴ Srov.: František Pilát, Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, s. 72.

III. Situace po druhé světové válce.

III. 1. Vznik a kořeny FAMU.

Léto roku 1945 můžeme označit jako období obnovování válkou zničené republiky a plnění usnesení Košického vládního programu. Aktuální potřeba nových ustanovení se v této době řešila vydáváním dekretů prezidenta republiky. Po složitých jednáních s ministrem kultury a informací Václavem Kopeckým i prezidentem Edvardem Benešem byl tak 11. srpna 1945 vydán Dekret prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu týkající se znárodnění filmového průmyslu.¹⁴⁵ Znárodnění české kinematografie tedy sice spontánně probíhalo již během osvobozování, avšak až tento dekret mu dal určitou právní platformu. Lubomír Linhart k situaci ohledně poválečných obtížných jednání o znárodnění filmu říká: „Výsledkem všech jednání od května až po začátek srpna 1945 nakonec bylo, že při vypracování konečného znění dekretu o znárodnění filmu, který Beneš 11. srpna 1945 podepsal, byla přijata původní koncepce, tj. soustředění všech kin v znárodněné kinematografii, vytvoření krajských správ k jejich řízení a odevzdání výtěžků kin znárodněnému filmu.“¹⁴⁶

Cílem příprav restrukturalizace však nebylo pouze zestátnění, ale i ustavení profesních institucí. V této době byl zřízen Československý filmový ústav a začínalo se opět hovořit o již dlouho zamýšleném projektu filmové školy. Už v létě roku 1945 tak podal ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý (z podnětu ministra kultury a informací Václava Kopeckého) návrh na zřízení Akademie múzických umění a jejího filmového odboru, který měl mimo jiné navazovat na tradice moskevské filmové školy. Dne 27. října 1945 pak byla dekretem prezidenta republiky zřízena vysoká škola Akademie múzických umění v Praze¹⁴⁷, která byla ve své podstatě i prvním práv-

¹⁴⁵ Celé znění i s některými předchozími návrhy viz. např. *Dekrety prezidenta republiky*. Brno: Doplněk 2002, s. 386-401.

¹⁴⁶ Cit.: Lubomír Linhart, „Jak byl znárodněn československý film.“ *Film a doba* 11, 1965, s. 130.

¹⁴⁷ „Dekret AMU, vydaný 27.10.1945, byl publikován dne 15. listopadu 1945 ve Sbírce zákonů a nařízení Republiky československé, částka 53. pod č. 127/1945 Sb.“ Cit.: Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. Praha 1988.

ním krokem k vytvoření filmové fakulty. Dle tohoto dekretu se totiž měla akademie skládat ze čtyř odborů – hudebního, dramatického, tanečního a filmového. Organizační statut vysoké školy měl vydat ministr školství a osvěty v dohodě s ministry financí, vnitra a informací, přičemž tento dekret nabyl účinnosti datem vyhlášení a provedl jej ministr školství a osvěty v dohodě se zúčastněnými ministry.¹⁴⁸ Hudební a dramatický odbor zahájily svou činnost již počátkem studijního roku 1945/46, přičemž navázaly na tradici mistrovské školy Státní konzervatoře hudby v Praze, která byla dekretem zrušena. Odbory taneční a filmový se vzhledem k dřívější praktické neexistenci ještě během následujících let ustavovaly.

V dnešní době již není úplně jisté, kdo vlastně za iniciací vydání tohoto dekretu a poté i vzniku filmové fakulty při AMU stál. Dle výpovědí pamětníků uvedených v práci Jana Skokánka šlo s největší pravděpodobností buď o tehdejšího redaktora Zemědělských novin a významného filmového publicistu Antonína Martina Brousila, filmového technika Jaroslava Boučka či přímo o ministra kultury a informací Václava Kopeckého. Dle mého názoru je však možné, že kořeny založení FAMU můžeme hledat v průniku práce těchto tří lidí. Kopecký se jako příznivec všech druhů umění mohl přičinit o prvotní politicko-administrativní rozhodnutí založit dle své moskevské zkušenosti „kolos“ AMU, jež sdružoval všechny zbývající umělecké obory, které nikde jinde nebyly. Jaroslav Bouček oproti tomu připravoval po osvobození vhodné formy školení technických i tvůrčích pracovníků znárodněného filmu. Odtud pak nejspíš vzešly i podněty k založení filmové fakulty při AMU v roce 1946. Společně s Brousem a Plickou se pak Bouček stal jejím zakládajícím profesorem. V souvislosti s touto skutečností jistě vyvstává otázka, proč nebyli k přípravným pracím přizváni i autoři publikace *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu* Jindřich Honzl a Otakar Vávra. Odpověď můžeme dle mého názoru nalézt v jejich poválečné pracovní vytíže-

¹⁴⁸ Dekret prezidenta republiky ze dne 27. října 1945 o zřízení vysoké školy „Akademie musických umění v Praze“. Dostupný na WWW: http://cs.wikisource.org/wiki/Dekret_prezidenta_o_z%C5%99%C3%ADzen%C3%AD_vysok%C3%A9_%C5%A1koly_%22Akademie_musick%C3%BDch_um%C4%9Bn%C3%AD_v_Praze%22 [cit. 26. 4. 2008].

nosti. Honzl totiž připravoval a roku 1947 zakládal Studio Národního divadla a Vávra v této době natáčel filmy *Předtucha* (1947) a *Krakatit* (1948), přičemž byl ještě navíc členem kolektivního vedení Barrandova. Z pověření ministra školství a na popud ministra informací se proto prvními třemi profesory nově vznikající filmové školy stali Karel Plicka, mimo jiné zakladatel první filmové školy na československém území (viz. kap. I. 4.) , profesor filmové techniky Jaroslav Bouček a filmový redaktor Antonín Martin Brousil.

Od počátku ledna roku 1946 se pak konaly pravidelné schůzky a porady týkající se organizace a uměleckého poslání FAMU, kterých se kromě tří výše jmenovaných - Brousila, Plicky a Boučka – účastnil například i Julius Kalaš, Jindřich Brichta, Ladislav Novotný a další.¹⁴⁹ Při těchto přípravných jednáních o FAMU se přitom vycházelo z úvah a návrhů Jindřicha Honzla a Otakara Vávry, z bratislavské zkušenosti s filmovým odborem Karla Plicky a také z dovezených informací o filmových akademiích v cizině (především moskevském VGIKu). Dle mého názoru tedy můžeme říci, že je výsledná filmová fakulta při Akademii múzických umění v Praze průnikem těchto tří kořenů, z nichž každý měl na jejím vzniku svůj nesmazatelný podíl.

Dokončení přípravných činností FAMU se protáhlo až do konce roku 1946, kdy byl děkanem jmenován profesor Karel Plicka. 12. listopadu 1946 pak začaly první přijímací zkoušky, na něž se přihlásilo přes tisíc uchazečů. Z nich bylo třicet pět přijato do třech stávajících oborů – režie, dramaturgie a studia filmového obrazu. Přednášky byly zahájeny na počátku roku 1947 ve druhém patře domu v Havlíčkově ulici (č. 13, dnes 11/1043), kde škola sídlila až do roku 1948, kdy získala první prostory v tzv. Vančurově domě v Klimentenské ulici číslo 4.¹⁵⁰

V rozmezí let 1945-46 máme ještě možnost pozorovat i další snahy o vzdělávání nových filmových pracovníků. 3. června 1946 tak byl například zahájen Kurz pro filmové adepty. Na tomto semináři všeobecné filmové teorie, organizovaném Československým filmovým ústavem, prý přednášel

¹⁴⁹ Srov.: Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. Praha 1988.

¹⁵⁰ Srov.: Pavel Jiras, K dějinám FAMU. Pár poznámek k historii jedné školy. *Kristián* 2, 1994, č. 7, s. 2. Srov.: *FAMU včera a dnes*. Dostupný na WWW: < http://www.f.amu.cz/?c_id=5971 > [cit. 20. 4. 2008].

Karel Smrž, Jindřich Brichta a jiní.¹⁵¹ Za zmínku stojí i pravidelná promítání a rozборы pokrokových filmů na půdě svazu mládeže, které vedl Lubomír Linhart s asistentem Jaroslavem Kučerou.¹⁵² Tyto aktivity se však dle mého názoru pouze pokoušely suplovat dosavadní absenci filmové akademie či připravovat adepty na její studium, a tak se založením FAMU postupně zanikaly.

Dle mého názoru je možné říci, že vznik FAMU v druhé polovině čtyřicátých let byl nejen řešením otázky výchovy filmového dorostu, ale také významným mezníkem české kinematografie. FAMU se totiž stala školou, která relativně samostatně a svobodně vytvářela a rozvíjela podmínky pro činnost na poli vzdělání, umělecké tvorby a její reflexe, vědeckého bádání i v dalších souvisejících oblastech. Posláním této filmové školy bylo již od jejích počátků poskytovat soustavné praktické a teoretické vzdělání těm lidem, kteří měli v budoucnosti tvořivě působit v široké oblasti audiovizuální tvorby. Formou vysokoškolského studia zde byl rozvíjen individuální tvůrčí talent studentů, jejich schopnosti komplexní tvůrčí práce na přípravě, tvorbě a prezentaci výsledků vlastní umělecké práce. První absolventi FAMU začínali v české kinematografii působit již v padesátých letech 20. století, avšak plného uznání a docenění se této škole dostalo až v letech šedesátých. V souvislosti s uvolňováním politické situace totiž na půdě FAMU v této době v podstatě „vznikla“ česká nová vlna.

Založení FAMU tedy bylo dle mého názoru do jisté míry vyústěním tendencí, které v české kinematografii působily již od dvacátých let 20. století. V té době si někteří lidé začali vedle tržní a zábavní stránky filmu všímat také jiných aspektů tohoto relativně mladého média - zejména potenciálu uměleckého a propagandistického – a s koncepcemi volajícími po vyšší kvalitativní úrovni české kinematografie vyvstala i problematická otázka vzdělávání mladých filmových tvůrců. Ve třicátých letech byla daná proble-

¹⁵¹ *Filmová práce*, 1946, č. 2, s. 26 – 27.

¹⁵² Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. Praha 1988.

matika řešena zejména prostřednictvím kurzů a seminářů pro tvůrčí filmové pracovníky. Na základě zkušeností získaných z vedení těchto seminářů i ze zahraničních filmových škol byl pak v letech 1937-38 sepsán na půdě Čs. filmové společnosti jeden z prvních návrhů na školu pro výchovu filmového dorostu u nás a přibližně ve stejné době založil režisér Karel Plicka na bratislavské Škole uměleckých řemesel filmové oddělení. Tyto slibně se rozvíjející iniciativy však byly přerušeny okupací a počátkem druhé světové války. K praktickému prolnutí těchto dvou proudů - zkušeností s filmovým oddělením v Bratislavě na jedné straně a plánů Čs. filmové společnosti na straně druhé - tak došlo až po konci druhé světové války, konkrétně právě založením FAMU na přelomu let 1946 a 1947.

Závěr.

Jak již jsem řekl v úvodu, hlavní cíl této bakalářské práce spočíval zejména v pokusu o zmapování historických i kulturních kořenů českého filmového školství. Snažil jsem se přitom ukázat, že první česká filmová škola (FAMU) navazuje mimo jiné i na tendence, které se objevovaly v české kinematografii již od počátku třicátých let 20. století. Tímto tvrzením oponuji některým tezím, rozšiřovaným zejména v období po únoru 1948, hovořícím o diskontinuitě kinematografie třicátých let a kinematografie poválečné, resp. znárodněné. Rovněž se zde vymezuji oproti citacím a odkazům mnohých filmových historiků, kteří při zmiňování původních návrhů na filmovou školu často využívají pouze Koldova úvodu z roku 1939. Ten je však dle mého názoru dosti nepřesný a zavádějící. Chtěl jsem proto ukázat, co návrh skutečně obsahuje a jaké změny oproti původnímu plánu z let 1937-38 prodělal. Rovněž jsem se snažil zdůraznit i patrný vliv Plickovy zkušenosti ze Školy uměleckých řemesel na poválečném formování FAMU, který bývá některými českými teoretiky snižován či dokonce zcela opomíjen. V neposlední řadě jsem chtěl také poukázat na skutečnost, že vznik české filmové školy podle vzoru sepsaných návrhů nebyl ve své podstatě za protektorátu možný. Dle mého názoru se totiž navrhovaná koncepce školy naprosto neshodovala s nacistickou okupační politikou a Němci by její vznik před „úspěšným“ dokončením procesu germanizace jistě neschválili.

Na druhou stranu jsem si však vědom toho, že i tato práce má mnohých nedostatků, oproti kterým by bylo možné vznést námitky. Tyto nedostatky dle mého názoru plynou zejména z absence či nepřístupnosti některých primárních pramenů a nemožnosti ověřit některá fakta, uvedená v sekundární literatuře či v memoárech a rozhovorech s pamětníky. Ta mohou být vzhledem k řadě okolních vlivů do jisté míry zkreslena. Jelikož se však o této problematice zmiňuje odborná filmová literatura pouze okrajově (pokud vůbec), mým hlavním záměrem bylo při využití co možná nejširšího okruhu primárních i sekundárních zdrojů poskytnout na kořeny filmového školství u nás trochu detailnější pohled.

Jmenný rejstřík.

Bartošek, Luboš 36
Beneš, Edvard 37, 53
Bernard, Jan 17, 19
Bělohávek, Bedřich 37
Bláha, František 50
Bouček, Jaroslav 54, 55
Brichta, Jindřich 50, 55, 56
Brom, Ladislav 50
Brousil, Antonín Martin 54, 55
Brož, Jaroslav 7, 19, 40
Burda, Vladislav 50
Coufal, Miroslav 16
Čáp, František 49
Čihák, Otakar 50
Doležal, Jiří 5, 29
Dostal, Karel 19
Dvořáková, Tereza 6
Elbl, Jindřich 5, 16, 17, 18, 19, 35, 47
Eliáš, Alois 27
Feix, Karel 33, 47
Frič, Martin 8, 18
Frída, Myrtil 7
Fučík, Julius 36
Fulla, Ľudovít 24
Goebbels, Joseph Paul 29, 38
Gregory, Karl von 30
Hackenschmied, Alexander 15, 20
Hácha, Emil 27
Haluzá, Ctibor 11

Havel, Miloš 33, 37, 39, 47
Heydrich, Reinhard 28, 29, 36, 37, 38, 45, 51
Hippler, Fritz 45
Hitler, Adolf 27
Holman, Josef Alfréd 37
Honzl, Jindřich 18, 19, 20, 22, 23, 25, 39, 40, 41, 42, 43, 54, 55
Horčíčka, Josef 17
Ivanov, Vjačeslav Ivanovič 20
Jauris, Josef 47
Jenčík, Joe 15, 19
Ježek, Svatopluk 46
Kadár, Ján 24
Kalaš, Julius 55
Kameník, Karel 50
Kašpar, Lukáš 5
Klimeš, Ivan 4, 6, 13, 15, 30, 44, 47, 49
Klos, Elmar 5, 14, 19, 34
Kocourek, František 14, 17
Kolda, Ladislav 15, 19, 25, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 55
Kopecký, Václav 53, 54
Kopta, Josef 18
Korbelář, Otomar 47, 50
Kožehuba, Ladislav 24
Kratochvíl, Jaroslav 32, 44, 46, 47
Krekule, Jaroslav 50
Kropáček, Pavel 35
Krška, Karel 24
Křička, Jaroslav 49
Křivánek, Ladislav 50
Kubal, Viktor 24
Kučera, Jan 11

Kučera, Jaroslav 56
Kurš, Antonín 19
Lang 24
Lehovec, Jiří 50
Leiser, Jaroslav 16
Linhart, Lubomír 11, 17, 18, 37, 53, 56
Macek, Václav 25
Moravec, Emanuel 29
Morávek, Václav 36
Morkovin, Boris V. 20
Mukařovský, Jan 19
Nejedlý, Zdeněk 53
Nekvapil, Josef 50
Neurath, Konstantin von 27, 28
Nezkusil, Vlastimil 50
Nezval, Vítězslav 11
Novotný, Ladislav 20, 55
Olmer, Stanislav 50
Papoušek, František 16, 18, 35
Pilát, František 5, 19, 34, 36, 52
Plicka, Karel 3, 8, 14, 24, 25, 54, 55, 57
Procházka, Robert M. 50
Pujman, Ferdinand 13
Půlpánová, Božena 35
Rapoport, Anatol 20
Rádl, Otto 15
Ribbentrop, Joachim von 27
Rittershaim, Vilém 49
Rossman, Zdeněk 24
Rovenský, Josef 15
Rumler, Miroslav 47

Rutte, Miroslav 49
Řípa, Adolf 50
Schrank, Jan 16
Sirotek, Emil 5, 33, 47, 48, 49
Skokánek, Jan 5, 54
Slavíček, Jiří 49
Smrž, Karel 14, 15, 16, 19, 24, 33, 47, 49, 50, 56
Staněk, Miloš 50
Stanislavský, Konstantin Sergejevič 20, 41
Strass, Karel 11
Sviták, Jan 15
Štorch-Marien, Otakar 11
Tauner 30
Teige, Karel 11
Tille, Václav 14
Toman, Josef 18
Trnka, Tomáš 13, 15
Tröster, Fratišek 24
Vachtang, Jevgenij Bagrationovič 20
Vančura, Vladislav 17, 18, 19, 34, 35, 36, 47
Václavek, Bedřich 36
Vávra, Otakar 5, 8, 15, 18, 19, 22, 25, 40, 43, 44, 54, 55
Vydra, Josef 24, 25
Wenig, Jan 49
Wokoun, Vladimír 9
Zima, Jaroslav 50

Rejstřík institucí, klubů a spolků.

Akademie múzických umění v Praze (AMU) 3, 52, 53, 54
Akademie výtvarných umění v Praze (AVU) 13
Bauhaus 24
Centro Sperimentale di Cinematographia (CSC) 24, 46
Česká filmová společnost 35, 36, 51
Česká technika 13
Česká tisková kancelář (ČTK) 30
Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) 6, 33, 48, 49, 50
Čs. filmová společnost 3, 17, 18, 19, 23, 25, 34, 39, 52, 57
Československá filmová unie 16
Československý filmový ústav 37, 53, 55
Devětsil 11
FI-FO 11
Filmklub 11
Filmová akademie v Berlíně 40, 41, 42, 45
Filmová fakulta Akademie múzických umění (FAMU) 3, 4, 5, 23, 53, 54, 55, 56, 57, 58
Filmové studio (FS) 3, 14, 15, 16, 33, 48, 49
Filmový poradní sbor (FPS) 3, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 32
Grafická škola 20
Klub umělců 17, 34, 35
Klub za nový film 11
Levá fronta 11
Masarykův lidovýchovný ústav v Praze 13, 14
Mezinárodní filmová komora (MFK) 46
Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností 12, 32, 33
Ministerstvo školství a lidové osvěty 49
Ministerstvo školství a národní osvěty 15
Ministerstvo vnitra 33

Národně revoluční výbor inteligence (NRVI) 35, 36, 51
Národní filmový archiv v Praze (NFA) 6, 44, 49
Obrana národa 36
Petiční výbor „Věrní zůstaneme“ 36
Politické ústředí 36
Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy 29, 45
Sbor filmových lektorů 33, 47, 48
Státní konzervatoř hudby v Praze 13, 17, 20, 54
Studio Národního divadla 55
Svaz filmové výroby v ČSR 14, 15
Škola uměleckých řemesel (Škola umeleckých remesiel) 3, 23, 24, 25, 57,
58
Tobis 46
Umělecko-průmyslová škola v Praze 13, 20, 40
Univerzita Karlova v Praze (UK) 6
Úřad říšského protektora 27, 30
Ústřední svaz kinematografů v ČSR 9
Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii (VGIK) 24, 55

Seznam použité literatury a dalších pramenů.

(řazeno abecedně)

- BAAROVÁ, Lída, *Života sladké hořkosti*. Ostrava: Sfinga 1991.
- BARTOŠEK, Luboš, *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930-1945*. Praha 1982.
- BARTOŠEK, Luboš, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Edice Máj 1985.
- BEDNAŘÍK, Petr, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003.
- BERNARD, Jan, *FAMU at its origins*. Dostupný na WWW:
<http://www.famu.cz/?c_id=5970> [vyšlo nedat.; cit. 5. 5. 2008].
- BILÍK, Petr, *Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970)*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 85-130.
- BRANDES, Detlef, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*. Praha: Prostor 1999.
- BROŽ, Jaroslav – FRÍDA, Myrtil, *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945*. Praha: Orbis 1966.
- BŘEZINA, Václav, *Lexikon českého filmu*. Praha 1996.
- ČERVINKA, František, *Česká kultura a okupace*. Praha 2002.
- Český hraný film II. (1930-1945)*. Praha: NFA 1998.
- Dekrety prezidenta republiky 1940-1945*. Brno: Doplněk 2002.
- DOLEŽAL, Jiří, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996.
- DUCHÁČEK, Milan, *Pražský květen 1945 očima Otakara Vávry*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny 2004, s. 253-264.
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza, *Českomoravské filmové ústředí (1940-1945)*. [Diplomová práce, pracovní verze]. Praha: FF UK.
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza, *Prag-Film (1941-1945). V průniku protektorátní a říšské kinematografie*. [Diplomová práce]. Praha: FF UK 2002.
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza, *Pravidla bibliografické citace pro katedru filmových studií*. Dostupný na WWW:

- <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/biblio_citaceKFS.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 14. 5. 2008].
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza – HORNÍČEK, Jiří, Kinematografie ve třicátých letech. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 65-84.
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza – HORNÍČEK, Jiří, Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 33-64.
- Encyklopédia filmu*. Filmové školy. Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění. Bratislava: Obzor 1993, s. 241, 245.
- FIALA, Miloš – HEYDUK, Miloš, *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. Český Těšín: BVD 2007.
- FRAJDL, Jiří, *Protektorát Čechy a Morava*. Moravská Třebová: Diatext 1993.
- JUST, Vladimír, *Vlasta Burian – mystérium smíchu*. Praha: Academia 1993.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1929 – 1934*. Praha: Čefis 1935.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1935*. Praha: Filmový kurýr 1936.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1936*. Praha: Filmový kurýr 1937.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1937*. Praha: Filmový kurýr 1938.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1938*. Praha: Filmový kurýr 1939.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1939*. Praha: Filmový kurýr 1940.
- HAVELKA, Jiří, *Filmové hospodářství 1939-45*. Praha: ČFN 1945.
- HAVELKA, Jiří, *Kronika našeho filmu*. Praha: Čs. filmový ústav 1967.
- HEISS, Gernot – KLIMEŠ, Ivan, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003.
- Heydrichova okupační politika v dokumentech*. Praha: ČSPB 1987.
- HONZL, Jindřich, *Návrh osnov pro výchovu hereckého a režisérského dorostu při Výzkumném ústavu filmovém*. Praha, nedatováno. Knihovna NFA, sign. II-5528.
- HONZL, Jindřich – VÁVRA, Otakar, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: FAB 1939.

- HUDEC, Zdeněk – NOVOBILSKÁ, Andrea, Filmová komedie. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 265-302.
- KAŠPAR, Lukáš, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri 2007.
- KLIMEŠ, Ivan, Kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava. In: Jiří Hasil (ed.), *Přednášky z XLIX. Běhu Letní školy slovanských studií*. Praha: UK v Praze 2006, s. 239-250.
- KLOS, Elmar, *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav 1988.
- MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta 1997.
- MANDLOVÁ, Adina, *Dneska už se tomu směju*. Praha: Čs. filmový ústav 1990.
- MOTL, Stanislav, *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka Publishers 2006.
- PASÁK, Tomáš, *JUDr. Emil Hácha (1938-1945)*. Praha: Horizont 1997.
- PASÁK, Tomáš, *Český fašismus a kolaborace*. Praha: Práh 1999.
- PETŘÍČEK, Miroslav, Filmové dějiny. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny 2004, s. 13-16.
- PRAŽAN, Emil, *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu 2005.
- RAK, Jiří, Film v proměnách moderního českého historismu. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny 2004, s. 17-29.
- SKOKÁNEK, Jan, *Historie jednoho chaosu*. [Diplomová teoretická práce]. Praha: FAMU 1988. Dostupný na WWW: <<http://www.dejavu.sk/HistorieJednohoChaosu>> [cit. 26. 4. 2008].
- SMRŽ, Karel, *Abeceda filmového scénáristy a herce*. Praha 1935.
- SUCHÝ, Ondřej, *Zavřete oči, přichází...* Praha: Melantrich 1993.
- ŠTÁBLA, Zdeněk, *Rozšířené teze k dějinám čs. kinematografie 1919-1939*. Praha: Československý filmový ústav 1982-1984.
- VÁVRA, Otakar, *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor 1996.
- VÁVRA, Otakar, *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama 1982.

Seznam článkové bibliografie.

(řazeno chronologicky)

Kulturní pracovníci chtějí pečovat o čs. film. *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 43, s. 7.

Čs. filmová společnost se představuje. *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 46, s. 1.

Filmová škola na obzoru. *Kinorevue* 7, 1940, č. 4, s. 79.

BROŽ, Jaroslav, Výchova filmového dorostu praxí. *Kinorevue* 8, 1940, č. 13, s. 99, III.

SIROTEK, Emil, Pracujeme pro český film. *Kinorevue* 8, 1940, č. 26, s. 202, III.

VÁVRA, Otakar, Vyznání víry. *Kinorevue* 7, 1940, č. 28, s. 22.

Rozhovor se Svatoplukem Ježkem: Jak to chodí na římské filmové akademii. *Kinorevue* 8, 1941, č. 13, s. 308-309.

Rozhovor s předsedou ČMFÚ Emilem Sirotkem. *Kinorevue* 9, 1942, č. 9, s. 65-68.

Filmová stipendia mladým Slovákům. *Kinorevue* 9, 1942, č. 11, s. III.

Praktická péče Itálie o filmový dorost. *Kinorevue* 9, 1942, č. 11, s. IV.

Film jako vědný obor. *Kinorevue* 9, 1942, č. 20, s. 156-157.

Seminář pro autory filmových námětů. *Kinorevue* 9, 1942, č. 25, s. IV.

Režisér Čáp přednášel o požadavcích na filmový námět. *Kinorevue* 9, 1942, č. 29, s. IV.

Seminář pro filmové autory pokračoval. *Kinorevue* 9, 1942, č. 30, s. IV.

KOLBABA, Zdeněk, První seminář pro filmové autory. *Kinorevue* 9, 1942, č. 33, s. 261.

BROŽ, Jaroslav, Péče o filmový dorost. *Kinorevue* 9, 1942, č. 35, s. 285.

Francouzská vysoká filmová škola. *Kinorevue* 9, 1942, č. 48, s. IV.

PILÁT, František, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 70-74.

- KLOS, Elmar, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 74-79.
- LINHART, Lubomír, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 125-132.
- VÁVRA, Otakar, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 132-135.
- SIROTEK, Emil, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 180-184.
- FEIX, Karel, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 184-188.
- KABELÍK, Vladimír, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 242-243.
- ELBL, Jindřich, Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 340-345, 396-399, 462-467.
- KLOS, Elmar, Film ve Zlíně. *Film a doba* 12, 1966, č. 9, s. 491.
- FIALA, Miloš, Tradice a východiska. *Film a doba* 15, 1969, č. 9, s. 483-487.
- KLIMEŠ, Ivan, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 53-75.
- JIRAS, Pavel, K dějinám FAMU. *Kristián* 2, 1994, č. 7, s. 2.
- KLIMEŠ, Ivan, Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 125-136. Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 138-153.
- Historiografie a film. *Illuminace* 16, 2004, č. 1, s. 5-116.
- SZCZEPANIK, Petr, Film a nahrávací průmysl. Příklad Ultraphonu. *Illuminace* 19, 2007, č. 4.