
ČESKÝ HRANÝ FILM
A FILMAŘI
ZA PROTEKTORÁTU

ropaganda

olaborace

ezistence

Lukáš Kašpar

Nakladatelství Libri
Praha 2007

OBSAH

Předmluva (Prof. PhDr. Robert Kvaček, CSc.)	9
Seznam zkratk	12
Úvod	15
Propaganda, fikce a útěk z reality	30
Film a společnost první poloviny 20. století	30
Podoby propagandy	31
Nacistická propaganda a filmová propaganda	36
Propagandistický aparát a německá kinematografie	44
Propaganda v týdenících a v dokumentárních filmech	47
Hrané propagandistické filmy a úloha hraného filmu v říši	52
Politické a kulturní ovzduší v protektorátu	80
Nacistická propaganda a protektorát	83
Situace v protektorátní kinematografii	85
Propaganda v českém hraném filmu 1939–1945	94
Antisemitismus v českém filmu	99
Krev a půda	113
Filmy s pracovní tematikou	115
Oběť pro rodinu	128
Únikové žánry	130
Komedie	137
Kolaborace	146
Kolaborace jako pojem	146
Kolaborace v protektorátu a v říši	147
Sociální status českých filmařů v době okupace	150
Společenské styky českých herců s představiteli okupační moci	159
Participace českých herců na protektorátní politice	172
Čeští umělci a fašistický tisk	175
Působení českých herců v německých filmech	178
Konfidenti a fašisté	185

© Lukáš Kašpar, 2007

Illustrations © archiv Miloše Fikejze, archiv autora a citovaný tisk
a literatura, 2007

Odborní recenzenti: Prof. PhDr. Jan Kuklík, CSc., Prof. PhDr. Robert
Kvaček, CSc.

© Libri, 2007

ISBN 978-80-7277-347-3

Účast českých herců na německé propagandě	187
Kolaborace českých filmových tvůrců	189
Prag-Film	240
Filmoví kritici a český tisk v protektorátu	259
Morálka a umělecká svoboda – jde to dohromady?	270
Mýtus nevinné oběti	278
Projevy rezistence v české kinematografii	283
Filmy s národně obrannou tematikou	283
Filmové žně – přehlídka filmů na pomezí kolaborace a odporu ..	320
Odbojová činnost českých filmových pracovníků	324
Znárodnění československé kinematografie	337
Emigrace českých filmařů	345
Pasivní odpor proti opatřením v české kinematografii	355
Nucené nasazení filmových pracovníků	369
Divák v protektorátním kině	371
Závěr	384
Anglické resumé	392
Německé resumé	394
Prameny a literatura	396
Poznámky	414
Přílohy	435
1. Žánrové rozdělení protektorátních hraných filmů	435
2. Dopis zástupců české kinematografie ministerstvu průmyslu, obchodu a živností z 23. 5. 1939	440
3. Čeští režiséři podle premiér svých českých filmů od 15. 3. 1939 do 8. 5. 1945	444
4. Čeští režiséři podle svých českých filmů vyrobených od 1. 1. 1939 do 8. 5. 1945	445
5. Počet filmových rolí vybraných herců ve filmech premiérováných v době protektorátu	446
6. Výplatní listina filmových pracovníků (v markách)	448
7. Výpověď Václava Binovce ze 3. února 1949	451
8. Nález Trestní nalézací komise z 13. 6. 1946 v případě Františka Čápa	458
9. Zápis ze schůzky spisovatelů Drdy a Řezáče s Milošem Havlem z října 1944	459

10. Filmy Prag-Filmu	460
11. Nejdůležitější protinacistické filmy	466
12. Nejvýznamnější německé nacistické propagandistické filmy	472
13. Umělci a Třetí říše – Herbert von Karajan a Václav Talich	478
Medailon autora	491

a mladým elánem, touhou po nových vítězstvích na poli práce i ducha, s onou nezdolnou energií vzlétnuvšího a novými konstruktivními myšlenkami naplněného ducha! To je dnešním úkolem českého filmu a – povinností!“

Politické a kulturní ovzduší v protektorátu

Před 2. světovou válkou byla Československá republika politicky stabilní země, která na kulturním poli představovala rovnocenného partnera nejvyspělejších zemí a Praha se stala významným evropským kulturním centrem. Během okupace získaly kulturní počiny, které nezakázala cenzura, v odlišném kontextu jiné významy a jinou hodnotu. V kulturním životě hledali Češi posilu národního cítění a někdy i prostor k vyjádření svého protinacistického smýšlení. Jak tomu v podobných situacích bývá, začala kultura nahrazovat téměř neexistující politiku. A to není ani pro kulturní tvorbu, ani pro politiku nic pozitivního. Obyvatelé protektorátu byli osvobozeni od účasti na bojích a k vítězství říše měli přispět svou prací. Hlavním krédem většiny občanů se stal zájem přežít toto období s co nejmenším rizikem.

„My vůbec žádné Čechy nechceme!“ zaklínal se v deníku *Völkischer Beobachter* Adolf Hitler ještě 27. září 1938. O pár týdnů později byla podepsána mnichovská dohoda a v březnu 1939 zlikvidováno druhorepublikové Česko-Slovensko definitivně. Už pomnichovská Druhá republika měla velice daleko k demokracii. Politické strany byly sloučeny, či dokonce zakázány, vláda realizací zmocňovacích zákonů v podstatě umrtvila parlament, radikálně se přitvrdila cenzura a zahraniční politika byla všelijaká, jen ne nezávislá.

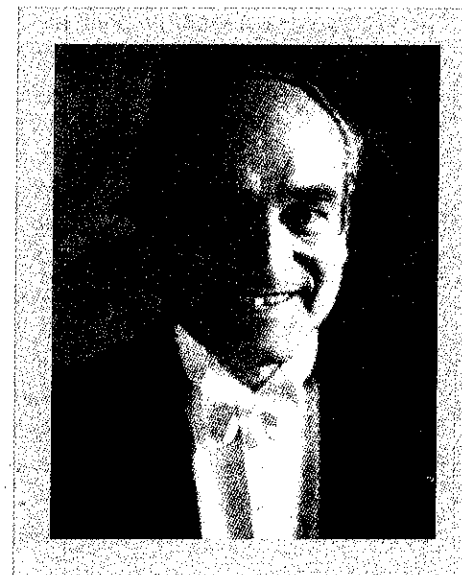
Kulturní ovzduší Druhé republiky se od předchozího období radikálně odlišovalo. Vrchu nabyly radikální katolické, nacionalistické, antisemitské a xenofobní směry, které se jasně distancovaly od předchozího demokratického a kosmopolitního pojetí kultury. Politické hledisko začalo mít v kulturní tvorbě a při „radikální očiště národního kulturního

Operní pěvec Pavel Ludikar
šéfoval Národnímu divadlu
do jisté míry v intencích
okupačního režimu.

života“ primární význam. Vyznávat se začaly nikoliv tvůrčí originalita, ale jen hodnoty takzvaného ryzího češství, návrat ke kořenům české kultury a přínos národní české věci. Tato politizace a služebnost byly pak velice zřetelné i v protektorátu.

16. března 1939 byl vydán *Výnos Vůdce a říšského kancléře o Protektorátu Čechy a Morava*, v němž se pra-

ví, že okupace byla vynucena potřebou nastolit na území zmínaném národnostními konflikty klid a pořádek. Protektorát se stal územím říše a jeho němečtí obyvatelé říšskými státními příslušníky. Ostatní obyvatelé se stali příslušníky protektorátu, který měl být autonomní a samosprávný. „Svá výsostná práva přináležející mu v rámci protektorátu vykonává v souladu s politickými, vojenskými a hospodářskými zájmy říše,“ píše se ve výnosu. Prezident musel mít důvěru Vůdce a po jeho bok byl postaven téměř jako neomezený vládce protektorátu říšský protektor. Politický život protektorátu se tak odvíjel od problematického boje českých vládních kruhů za zachování co nejširší autonomie, který často hraničil s jednoznačnou kolaborací. Autonomie se postupem času stávala iluzorním pojmem, protože její záruky byly jedna za druhou odbourávány. Hranice mezi protektorátní vládou, Národním souručenstvím a dalšími oficiálními organizacemi a odbojem podporovaným exilovou vládou se stále více vyostřovala. A mezi těmito dvěma póly se pohybovala převážně pasivní většina českého národa. Doba okupace zasáhla hluboko do vědomí všech jeho příslušníků. Násilné chování oku-



pačních orgánů si vynutilo pocit národní jednoty, podporovaný s postupem času silící perspektivou nevyhnutelné porážky nacismu.

Nacisté považovali za konečný cíl germanizaci, čímž mimo jiné rozuměli zbavit české obyvatelstvo jakéhokoliv národního vědomí, v čemž měla hrát kultura v užším smyslu slova důležitou úlohu.⁴⁴ Jednoznačně nešlo jen o její roli v rámci přímé propagandy říšské myšlenky, ale spíše o důraz na zábavnost, odlehčení a snížení náročnosti.

Původní naděje byly velice rychle zklamány. „Českou kulturu přenecháme jejímu osudu. Budeme pečovat pouze o kulturu německou. Filmové ateliéry asi koupím a možná některé pražské noviny. Neurath brzy přesídí do Prahy a budeme Čechům vycházet hodně vstříc, pokud se ovšem budou chovat loajálně. Musí mít stále co ztratit,“ píše Goebbels ve svém deníku ještě 23. 3. 1939. V říjnu 1941 už svoje stanovisko radikálně změnil: „Dlouhodobě nemají Češi nejmenší právo pěstovat vlastní kulturní život, protože by tato svoboda byla dál jen zneužívána ke štvání proti říši a k sabotování celé naší snahy nově vystavět Evropu.“⁴⁵

K limitujícím a regulujícím nařízením, cenzurním zásahům i personálním čistkám došlo v oblasti divadla, hudby, filmu, literatury, výtvarného umění i školství. V každé oblasti se tak dělo specifickými prostředky, vždy ale s naprosto stejným cílem. Přizpůsobit výsledky a především účín kultury potřebám říše. Kromě toho byly různé oblasti kultury propojeny i díky tvůrcům samotným, kteří většinou nepůsobili například pouze jako literáti, ale také jako dramaturgové divadel nebo třeba scenáristé. Tito lidé se až na výjimky zneužití kultury bránili a snažili se, často marně, o udržení její kvality a nezávislosti i v nesnesitelných podmínkách německé okupace. Ve zúženém prostoru se věnovali tématům, která měla šanci projít cenzurou a zároveň měla dostatek síly na to, aby dokázala oslovit tehdejší publikum.

Zesílená potřeba čtenářů a diváků mít nepřetržitý kontakt s kulturními hodnotami, jež se stávaly zdrojem duchovní posily a vědomí kontinuity s národní minulostí, se projevila samozřejmě také v oblasti filmu. Proto se filmový výraz, určitá záměrná i bezděčná symbolika a divákem vytvářené asociace stávaly intenzivnějšími a umožňují spolu s reakcemi, které je doprovázejí, sledovat mentalitu soudobého člověka.

INacistická propaganda a protektorát

Okupace znamenala pro českou kinematografii velké ekonomické a organizační změny. Patrný byl každoroční pokles počtu vyrobených filmů, zapříčiněný nacistickou kulturní politikou, zmenšením území (v roce 1937 bylo v Československu 1 850 kin, v roce 1939 v protektorátu 1 254 kin), tlakem válečného hospodářství (v tomto případě ale financování filmového průmyslu nebylo nijak drasticky omezováno, na konci války v letech 1944 a 1945 byly v říši i v protektorátu i s přihlédnutím k inflaci natočeny nejnákladnější filmy), úbytkem filmových tvůrců kvůli emigraci a perzekuci či zabráním ateliérů. Přesto byl v protektorátní atmosféře o českou kinematografii „spontánní zájem, dnes už nepředstavitelný. Noviny, které by opomíjely barrandovské nebo hostivařské dění, škodily by sami sobě, a tak ochotně otvíraly své stránky k propagaci jakéhokoliv českého filmu“, jak uvádí ve vzpomínkách Jiří Brdečka (s. 59).

Dne 15. března 1939 obsadila německá vojska tehdy již okleštěné Československo. Den poté vydal říšský kancléř Adolf Hitler už zmíněný výnos o ustavení Protektorátu Čechy a Morava. Ač slíbil protektorátnímu obyvatelstvu kulturní autonomii, zůstalo jen u prázdných proklamací. Podobně jako na území říše i v protektorátu působilo v rámci okupační správy několik složek, které protektorátní média včetně propagandy v nich prezentované buď přímo řídily a kontrolovaly, či alespoň usilovaly o vliv při formování jejich obsahového zaměření. Výsadní postavení mělo kulturněpolitické oddělení Úřadu říšského protektora. Pracovalo zde asi šedesát zaměstnanců a početně jej převyšovala pouze skupina pro hospodářství. Vliv kulturněpolitického oddělení ÚŘP na mediální politiku ještě vzrostl v důsledku Heydrichovy správní reformy. Část jeho úředníků začala zároveň pracovat na ministerstvu lidové osvěty, až na jednu výjimku převzali řízení všech jeho sekcí. Perfektní fungování kulturněpolitického oddělení Úřadu říšského protektora ocenil nový šéf okupační správy v dopisu ministru propagandy Goebbelsovi slovy, že se jedná o bezvadně sehraný propagandistický aparát.



Filmová báseň *Ohnivě léto* byla oslavou mládí, lásky a české krajiny. Stejně tak mohla v dobovém kontextu sugerovat divákům, že neexistují žádné starosti a že všechny mladé čeká úžasná budoucnost.

Všechna zásadní rozhodnutí konzultoval Úřad říšského protektora s říšským ministerstvem propagandy. Tyto konzultace nabyly větší intenzity za působení Heydricha jako zastupujícího říšského protektora. „Jedním z charakteristických rysů heydrichovské éry se nepochybně stalo i výrazné posílení role propagandy v okupační politice. Pod jeho vedením zahájil okupační aparát propagandistickou ofenzívu, jež nemá v protektorátní historii obdoby.“⁴⁶ Kulturněpolitické oddělení Úřadu říšského protektora často synchronizovalo některé propagandistické kampaně s připravovanými represivními akcemi. Jako ilustrativní příklad uvádí Jaroslava Milotová vedení protisokolské kampaně v tisku v době rozpouštění a hromadného zatýkání vedoucích činitelů Sokola

v říjnu 1941 a antisemitskou propagandu v době přípravy deportací Židů na podzim téhož roku.

Prvním vedoucím oddělení byl Karl von Gregory a na jaře 1942 se stal jeho šéfem Martin Wolf, který organizoval kampaně proti atentátníkům na Heydricha a sám upravoval texty všech důležitých projevů. V oblasti protektorátní propagandy bylo podle historičky Jaroslavy Milotové nejdůležitějším úkolem „vytváření propagandistického obrazu protektorátu jako území, kde většina jeho obyvatelstva je nejen srozuměna s novou politickou realitou, ale dokonce s ní souhlasí a podporuje ji. Takto zaměřená propaganda, ať už byla uskutečňována prostřednictvím tisku, rozhlasu či filmu, nebo formou masových shromáždění, byla pro okupační správu mimořádně výhodnou jak z hlediska vnitropolitického, tak i zahraničněpolitického. V protektorátu měla podlamovat pozici hnutí odporu, v oblasti zahraniční politiky pak nepochybně komplikovat situaci exilové vládě.“

Situace v protektorátní kinematografii

Nad českou kinematografií získali okupanti téměř absolutní dohled. Do konce roku 1941 byly zlikvidovány všechny výrobní firmy a zůstaly jen dvě produkční společnosti – Lucernafilm a Nationalfilm. Jejich zisky vlivem markantního vzestupu návštěvnosti umožnily oběma společnostem zajistit existenci téměř všem filmovým pracovníkům, z nichž řada spolupracovala navíc s německými produkcemi. Všechny půjčovny byly sjednoceny do monopolního podniku Kosmos, který tak měl vedle Lucernafilmu a Nationalfilmu jediný právo k distribuci českých filmů. Filmové organizace se těsně po začátku okupace sdružily do Ústředí filmového oboru, z něž vzniklo Filmové ústředí v Čechách a na Moravě, v němž ovšem neměli Němci zastoupení a organizace se snažila hájit autonomii českého filmu. Proto zřídil v roce 1941 říšský protektor Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ)⁴⁷, kam byla z ministerstva obchodu převedena veškerá kompetence v oboru kinematografie. Podle nacisty Wilhelma Söhnela měl vznik ČMFÚ souvislost také

s tím, že i v oblasti protektorátní kinematografie bojovali o vliv sudetští Němci s Němci říšskými. Říšská filmová komora chtěla svou kompetenci rozšířit na všechny okupované země a zřídit si v protektorátu pobočku, což Němci v Úřadu říšského protektora odmítli a zřídili Českomoravské filmové ústředí. V této organizaci, podřízené filmovému referátu kulturněpolitického oddělení Úřadu říšského protektora, bylo členství povinné. Po krátkém působení Hermanna Glessgena ve funkci šéfa filmového referátu (1939–40) se stal jeho vedoucím Anton Zankl, jenž se tak stal nejvyšší instancí protektorátní kinematografie až do konce války.⁴⁸

Tato korporace měla dohled nad českou kinematografií s výjimkou filmové cenzury, jež podléhala přímo Úřadu říšského protektora. Českou kulturu mělo jako vrcholný orgán spravovat kulturněpolitické oddělení ÚŘP, do něž spadal i filmový referát. Přednostou kulturněpolitického oddělení se stal v dubnu 1939 Karl von Gregory, který byl i tiskovým šéfem ÚŘP.⁴⁹ Později byl jmenován ministrem propagandy do funkce zvláštního pověřence pro záležitosti propagandy v protektorátu, který měl na starosti všechna propagandistická opatření. V *Deutsche Allgemeine Zeitung* vyšel článek o předpokládané činnosti tohoto oddělení, které mělo být odpovědné v protektorátu za to, čím bylo v říši pověřeno ministerstvo propagandy. „Člení se na několik oddělení a je v čilém styku s českými ministerstvy, jimž dává rady, jak podporovat zdravé kulturní projevy českého lidu a vymýtit, co odporuje říšským zájmům. ... Stojí za zmínku, že v českých filmových atelierech ... se budou napříště točit také německé filmy.“⁵⁰

Filmová cenzura přešla nejprve z ministerstva vnitra přechodně do kompetence gestapa. Samotné ministerstvo vnitra rozhodlo ještě na jaře 1939 o zákazu filmů *Hej rup*, *Svět patří nám*, *Třetí rota*, *M. R. Štefánik*, *Poručík Alexandr Rjepkin*, *Jízdní hlídka*, *Neporažená armáda* a *C. a k. polní maršálek*.⁵¹ V září byla při kulturněpolitickém oddělení ÚŘP zřízena jako vrcholný cenzurní orgán Filmová zkušebna (Filmprüfstelle). V letech 1939–44 bylo zakázáno 113 českých hraných filmů předválečného období, které nějakým způsobem mohly podporovat národní vědomí či obhajovat ideu české nebo československé státnosti. S příchodem Heydricha do Prahy na podzim 1941 byla cenzura ještě zpřísněna.

Cenzura zakázala řadu nevhodných českých filmů (z důvodů politických či kvůli původu svých tvůrců), stovky zahraničních snímků a nedovolila vyrobit jediný film, jenž by odporoval oficiální ideologii. Dovoz filmů zahraniční produkce poklesl a jeho struktura se změnila. Převahu zaujaly německé a italské filmy.

V roce 1942, když Němci získali s konečnou platností barrandovské i hostivařské ateliéry, byla zřízena jako pobočka německého koncernu UFA firma Prag-Film. Jejím úkolem bylo vyrábět německé filmy a zapojit do práce na nich české filmové pracovníky.

Pokud byla výroba českých filmů omezená, okupantům nevalila, protože v nejbližších letech neměli v plánu českou kinematografii úplně zlikvidovat. Omezovali ji ale jak ve výši roční produkce, tak zákazy starších filmů a cenzurními zásahy do filmů nových. Zákazy se týkaly slavných údobí českých dějin, emigrantů, židů, avantgardních snímků, filmů z nepřátelských zemí a samozřejmě všech politicky nevyhovujících filmů. Výchozí bodem z neradostné situace byla původní česká tvorba a dovoz filmů z Itálie, Španělska, Skandinávie a z Německa. Divadelní inscenaci bylo možné režisérským pojetím do jisté míry proměnit k prospěchu okupovaného národa, s filmem to bylo obtížnější.

Český film měl zaniknout až po skončení války, jenomže její průběh nebyl tak hladký, jak Vůdce předpokládal, a proto se začalo v roce 1941 o jeho likvidaci v budoucnosti uvažovat nahlas. Říšské ministerstvo propagandy si stěžovalo, že čeští producenti mají větší práva než němečtí a že je třeba produkci a distribuci protektorátních filmů regulovat. Po kompetenčních sporech ministerstva propagandy s Úřadem říšského protektora nakonec došlo 17. července 1942 ke shodě a K. H. Frankem a státním tajemníkem Guttererem byla podepsána dohoda o úpravě filmových záležitostí v protektorátu. Mluví se zde sice o odbourávání české filmové produkce, ale vzhledem k tomu, že zde nejsou specifikována žádná konkrétní data, jedná se spíš o potvrzení koncepce říšské politiky, v jejímž rámci měl český film přinejmenším ještě nějakou dobu fungovat. Smlouva potvrzuje právě spíše to, že s produkcí českých filmů se počítalo i v předem neohrazené budoucnosti. „Panuje shoda v tom, že produkce českých filmů musí být plánovitě odbourána, tento útlum má probíhat podle vývoje politických poměrů v protektorátu ve

vzájemné shodě mezi říšským ministrem lidové osvěty a propagandy a říšským protektorem. Aby mohl být vývoj utvářen pružně, upouští se od stanovení přesných čísel.⁵²

Že se s výrobou českých filmů nemělo skončit, ale měla se pouze preorganizovat, dokládá i sám ministr propagandy. „Berndt (Alfred-Ingemar, který tam byl udat nové směrnice pro kulturní politiku a dohlédnout na její plnění a kterého do Prahy poslal Goebbels – pozn. aut.) mě zpravuje o situaci v Praze. Dosáhl toho, že jsou téměř všechny kulturní prostředky v říšských rukách. Zřídíme nyní v Praze filmovou společnost Prag-Film, v níž bude jedna skupina vyrábět německé a jedna české filmy. Všechny ale pod naším dozorem. Samostatná výroba českých filmů nebude dále možná. Rovněž vezmeme Čechům všechna kina. Knižní obchody sloučíme pod německou správu, takže nadále nebude možné mluvit o žádné kulturní autonomii. Pučistické hrátky pár poblázněných generálů musí český národ draze zaplatit.“ píše 17. října 1941 Goebbels. Fakt, že navazoval na svůj plán točit české filmy i dále, dosvědčuje jeho deníkový zápis z 21. března roku 1939. „Leichtenstern mi předložil množství filmových problémů. Obzvláště to, co máme teď na práci v Praze. Musíme přirozeně točit plno českých filmů. Pražské ateliéry se nám teď velice hodí.“⁵³

Česká filmová produkce sice měla být v dlouhodobé perspektivě ve své dosavadní podobě dovedena k zániku, ale Lucernafilm a Nationalfilm měly prozatím vyrábět české filmy nadále, protože česká společnost měla být odpolitizována i s jejich pomocí. Organizačně nacisté usilovali o postupné pohlcení české kinematografie německou ještě v období protektorátu, který měl sloužit hlavně jako odbytiště pro německé filmy a časem i jako jejich významný výrobce. V pražských ateliérech bylo natočeno 80 německých filmů. Na Barrandově 42, v Hostivaři 34 a v radlické Foje 4. Prag-Film, Bavaria-Kunstfilm, Tobis-Film a Terra-Film tak získaly levné místo k natáčení. Čeští umělci stáli před nelehkým rozhodnutím, jak se mají zachovat v nové situaci. Divadelní

V pražských ateliérech bylo v protektorátním období natočeno 114 českých a 80 německých filmů. Největší ateliéry stály na Barrandově, další v Hostivaři a v Radlicích.



tvůrci uvažovali, zda záměrně dělat špatné divadlo proto, aby se domovu i světu demonstrativně ukázalo, že pod nacistickým terorem nejsou podmínky pro kulturní práci, anebo jít aktivisticky s dobou, nebo dělat zábavné divadlo bez stanoviska k realitě, či odejít do ústraní. Nakonec odmítli vydat z rukou „tradiční českou zbraň“ a rozhodli se divadla za všech okolností udržet a učinit z nich tribunu protinacistického odboje.

Stejně dilema řešili i čeští filmaři. Koncem roku 1939 se v Mánesu sešlo asi padesát spisovatelů, herců a filmových pracovníků, aby se shodli na dalším postupu. Značný počet spisovatelů zastával názor, že pro budoucnost českého filmu by bylo užitečné, kdyby jej v té chvíli nacisté zlikvidovali, aby se po jejich porážce mohlo začít znovu. Stanovisko filmařů a části herců bylo odlišné, argumentovali tím, že v době nacistického teroru je každé české slovo, které zazní v kině z plátna, nedocenitelnou oporou pro morálku a psychiku obyvatelstva.

Nakonec byly dohodnuty tři principy, na nichž měla česká filmová tvorba stát: „Nepřipustit jakýkoli ústupek směrem ke kolaboraci s okupanty, což znamená volit jen velice opatrně současnou tematiku. Podporovat u diváka národní vědomí a vůli k rezistenci tím, že ho vrátíme k minulosti – ke klasickým autorům, k době národnostních zápasů. Do třetice je nutno usilovat všemi prostředky o postupné zvyšování celkové kvality tvorby.“⁵⁴

V protektorátních letech režírovalo nebo se na režii podílelo 23 tvůrců, kteří natočili 114 filmů. Nejvýznamnějšími režiséry sledovaného období, kteří pobírali – podle návrhů na gáže zaměstnanců Pražského filmu zachovaných v Národním filmovém archivu – za jeden film honorář třikrát vyšší než jejich kolegové, byli Miroslav Cikán, František Čáp, Martin Frič, J. A. Holman, Vladimír Slavinský a Otakar Vávra.

Nejplodnější z nich byl **Martin Frič**, který natočil v letech okupace 18 českých filmů a dva německé (naproti tomu např. J. A. Holman natočil jen pět českých filmů). Martin Frič byl nejagilnější a asi nejvýznamnější režisér tohoto období. Vždy byl považován za vynikajícího profesionála, nikdy za experimentátora či nějak zvlášť invenčního filmaře. Soustředil se především na společenské a historické komedie. Mimořádně zdařilé byly *Kristián*, *Eva tropí hlouposti* a *Katakomy* s Vlas-

tou Burianem. První z nich je jeden z nejúspěšnějších snímků české kinematografie vůbec. Druhý proslavil Natašu Gollovou v netypickém žánru bláznivé komedie a třetí patří k nejlepším Burianovým filmům. Další do té doby neobvyklý žánr – filmovou parodii – uvedl do českých kin Frič filmem *Těžký život dobrodruha*. Je třeba zmínit i populární veselohru *Cesta do hlubin študákovy duše*. Frič ale netočil jen komedie. Například *Experiment* je dramatická adaptace románu K. M. Čapka – Choda a vlastenecké motivy jsou obsaženy ve filmech *Muzikantská Liduška* a *Barbora Hlavsová*.

„Mac Frič je v ateliéru zosobněním moudrého, vyváženého, rozumného klidu. Frič byl jedním z prvních našich režisérů, který si uvědomil, že to s našimi scenaristy asi hned tak nepůjde, a začal si psát scenaria svých filmů sám. Nejednou se stávalo, že mu několik dní před zahájením filmových prací v ateliéru dodal výrobce námět takové úrovně, že musel Frič honem sednout ke svému psacímu stolu a začít překotným tempem scénář předělávat tak, aby se podle něho vůbec dalo filmovat. Vždy si vybírá dobré technické spolupracovníky (Frič u nás například uvedl a prosadil naše nejlepší kameramany) a obsazuje své filmy dobrými herci (přičemž je opět objevitelem víc, než jiní režiséři), není důvodů, proč by práce v ateliéru neměla být potěšením pro něho samého, ale i pro všechny zúčastněné,“ napsal o Fričovi v časopise *Kinorevue* 20. března 1940 filmový kritik Bedřich Rádl.

Další významný režisér **Otakar Vávra** byl příslušník nové „generace, pro kterou film již není jen extravagantním dobrodružstvím nebo lákavým výdělkem, nýbrž životním cílem ... generace, která do tvůrčího zápasu vstoupila dobře vyzbrojena teoretickými a praktickými vědomostmi“.⁵⁵ Vávra byl moderní režisér, studoval cizí vzory, vycházel z kvalitních literárních předloh a spoléhal se na osvědčené divadelní herce. Podle vzpomínek režiséra Jiřího Weisse *Bílý mercedes* byl Vávra první, kdo psal náročné scénáře. Tento „první intelektuál v maloměstské kinematografii“ byl vždy „inženýrem, konstruktérem, v zásadě nevěřil svému srdci ani instinktu, zabezpečoval se osvědčenými náměty, logickými scénáři a nejlepšími herci, jaké mohl najít. Totiž ne nejlepšími, ale nejznámějšími. Ale jeho chladná rozvaha a kalkulace pomohla mu udržet při životě českou kinematografii i v době nejtěžší,



Otakar Vávra patřil
za protektorátu
k nejprogresivnějším
režisérům a nikdy
nemusel pracovat
pro německý film.

za války. Viděl jsem ho ve starém týdeníku, jak zafal zuby, když mu připjali nějaké protektorátní vyznamenání, ale německý film nikdy nenatočil.“ (s. 33) Prvním významným Vávrovým protektorátním filmem byla adaptace románu K. J. Beneše *Kouzelný dům*. Ve snové atmosféře domu utápějícího se v mlhách žije dívka postižená ztrátou paměti a hranice mezi snem a realitou je záměrně nejasná. Otakar Vávra v pamětech *Podivný život režiséra* poznamenává, že *Kouzelný dům* měl být reprezentací nově zřízených Baťových ateliérů v Hostivaři. „K. J. Beneš byl už tehdy světovým autorem. Jeho předešlý román *Uloupený život* byl zfilmován v Anglii s Elizabethou Bergnerovou podle scénáře Carla Mayera.“ (s. 104) Sám film označil za psychoanalytický pokus na téma

podvědomí. Otakar Vávra měl své filmy dokonale promyšlené. „Do ateliéru přichází Vávra jako umělec, který vypracováním vzorného scenaria vykonal již velkou část své tvůrčí práce, ale také jako vědec, u kterého je vše vypočteno, připraveno, promyšleno,“ zhodnotil jeho přístup v *Kinorevui* 20. března 1940 Bedřich Rádl. Například herec Otomar Korbelář ale dodává, že se s ním hercům nepracovalo tak dobře jako s liberálním Fričem nebo Ladislavem Bromem, který „si dal říci, když přišel kdokoli s nápadem, který usnadnil nebo zlepšil práci, zamyslel se a nápad akceptoval. Pravým opakem v tomto smyslu byl režisér Vávra. Když jsem za ním jednou při natáčení přišel s nápadem, jak situaci vyřešit, odbyl mě stroze, že on má jinou představu“.⁵⁶

Vávra slavil úspěchy s filmy, do kterých obsadil Lídu Baarovou. Ať to byla *Dívka v modrém*, *Maskovaná milenká* či *Turbína*. U kritiky měl velký úspěch film ze života prodavaček obchodního domu Bílá labuť *Šťastnou cestu*. Na sklonku okupace začal realizovat historický velko-film *Rozina sebranec*, jehož natáčení zdržoval až do konce války. Vávra byl skutečně náročný režisér a jeho filmy patřily mezi nejnákladnější. Nikdy přitom nevycházely publiku natolik vstříc jako snímky Slavínského či Cikána. Miloš Havel podle Jiřího Brdečky prý občas podotýkal, že musí vyprodukovat dva levné filmy, aby vydělal na třetí, „který si natočí pan Vávra“. (s. 93)

Něco obdobného říkal podle Brdečky, jenže vůbec ne ironicky, režisér **Vladimír Slavínský**. Byl to prý on, kdo financoval svými kasovními trháky Vávrovu nákladnou tvorbu. Slavínský tvořil Vávřův protipól. Byl zárukou komerčního úspěchu a jeho někdy až primitivní komedie konvenovaly přáním a záměrům okupačních orgánů. Prostý dělník, který byl pro říši z protektorátu nejdůležitější, si při nich mohl dokonale odpočinout. „Slavínský – vyhledávaný, přeplácený, zahrnutý prací,“ psalo se o něm tehdy. Nenáročné komedie tvořily základ jeho repertoáru, ale za okupace natočil i několik umělecky hodnotnějších snímků. Vlastenecky laděný film *To byl český muzikant* se řadil mezi nejúspěšnější snímky celého protektorátního období. Konkurovat mu mohla snad jen Čápova *Babička*. Slavínského velký umělecký úspěch byla filmová adaptace Arbesova *Advokáta chudých*.

Miroslav Cikán, který se Slavínskému stylem velice podobal, byl

po Fričovi nejaktivnějším režisérem. Natočil čtrnáct ne příliš kvalitních veseloher.

Několik významných filmů vytvořil **František Čáp**. Prvním úspěchem byl romantický film o lásce dvou mladých lidí *Ohnivě léto*, po něm následovaly další kvalitní snímky *Babička*, *Jan Cimbura* a *Noční motýl*, který Jiří Brdečka považoval za „film hodný respektu“. Je to podle něj „nesporně kýč, ale má zároveň jisté kvality vzácné v české kinematografii“. Hodnotí na něm jeho neprovinciálnost, krásu výtvarných složek a to, že se vyhýbá melodramatu (s. 70). Vážné náměty si vybíral i **J. A. Holman**. Ať to byla melodramata *Minulost Jany Kosinové* či *Modrý závoj* nebo drama z prostředí stavebních prací *Velká přehrada*.

Propaganda v českém hraném filmu 1939–1945

Přímou filmovou propagandu zajišťovaly v protektorátu týdeníky. Hrané filmy měly jiné úkoly. Protektorát byl z hlediska filmové propagandy natolik odlišný, že zde nebyly povoleny některé německé propagandistické hrané filmy. Jednalo se například o film *G. P. U.* (1942), kde hrál český herec Vladimír Majer policejního komisaře, nebo *Die Goldene Stadt* (1941), film o Praze plné neřestných Čechů, která byla jinak krásným německým městem. Jiří Doležal ve své knize *Česká kultura za protektorátu* tvrdí, že zákaz byl vydán proto, že zde byla Čechem poháněna německá rasa. V tomto případě šlo ale spíše o explicitně negativní obraz českých lidí, který by mohl v protektorátu způsobit ze strany publika nepříjemnosti. Distribuci těchto snímků obstarávala půjčovna NSDAP a byly určeny především pro příslušníky armády a NSDAP. Některé z nich se promítaly jen v kině Deutsche Lichtspiele. Pamětník Jiří Brdečka líčí, že se na tyto projekce bylo možné tajně dostat; o to ale patrně mezi českým publikem nebyl zájem.

Postupem času jednoznačně propagandistické filmy pozbývaly na primitivnosti, příznačné pro první polovinu 30. let. Takový *Žid Süß*, realizovaný v roce 1940, měl podle Jiřího Brdečky už všechny para-

Zlaté město,
německý
propagandistický
film o Praze a jejích
mravně zkažených
obyvatelích,
se v protektorátu
nesměl promítat.



metry uměleckého spektaklu. Podle Brdečky ale nejzlotřilejší film nacistického údobí nenajdeme mezi „těmito okázale tendenčními těžko-oděnci“. Zákeřnější byl podle něj převlek. Do českých kin byl uveden film *Žaluji* (*Ich klage an*) německého prominentního režiséra propagandistických filmů Wolfganga Liebeneinera z roku 1941. Vypráví příběh o lékaři, jenž uposlechne prosby své nevléčitelně nemocné ženy a bezbolestně jí zkrátí utrpení. Jeho přítel, odpůrce eutanazie, ho požene před soud, ale později, otřesen případem z vlastní praxe, mu přispěchá na pomoc svým svědectvím. Podle Brdečky se „myšlenka, charakter postav, herecké výkony, režijní styl se navzájem předstihují v jímavém humanismu“. Film byl natočen na přímý podnět nacistických úřadů a měl ovlivnit veřejné mínění a ospravedlnit gestapem prováděnou eutanazii válečných mrzáků i chovanců ústavů pro duševně choré. V zázemí byly kvůli válce se Sovětským svazem potřeba nové lazaretní prostory a začala se provádět masová eutanazie. Lékařská komora protestovala a snímek *Žaluji* byl nakonec promítán v normální distribuci,

ale bez obvyklé publicity, která za normálních okolností propagandistické filmy provázela.

Otakar Vávra v knize *Podivný život režiséra* vzpomíná, jak režisér Pabst v Praze natáčel film *Paracelsus* o slavném německém vědci ze 16. století. Měl možnost absolvovat na natáčení stáž. „Uviděl jsem důkladnou a přesnou profesionální práci, v tomto filmu hrál také starý mistr Werner Kraus.“ (s. 121) Vávra líčí tento snímek jako čistě historickou záležitost, ač se zde jednalo o jasný propagandistický záměr, jímž se měly ospravedlnit šarlatánské lékařské pokusy vedoucí k vynikajícím výsledkům, a navíc Werner Kraus byl jedním z nejprotežovanějších rakouských kolaborantů v říšské kinematografii. Nebyl sice nikdy členem NSDAP, přesto mu náleželo prominentní místo mezi kulturními osobnostmi Třetí říše. Svůj antisemitismus projevoval především účinkováním v divadelních hrách a filmech, které ho propagovaly. Za všechny uvedme role v antisemitském snímku *Žid Süß*. Nejen že se nebránil přijmout roli rabbiho Löwa, ale dokonce požadoval, aby mohl hrát židovských rolí v tomto filmu více. Kraus patřil mezi Goebbelsovy oblíbence, a dokonce působil ve 30. letech jako prezidiální rada říšské divadelní komory. V roce 1947 byl zproštěn všech obvinění ohledně propagace nacismu a svou odpovědnost za některá pronacistická díla, v nichž účinkoval, nikdy nepřijal. Ještě po své smrti v roce 1959 byl v tisku označován za naprosto apolitického geniálního umělce.

Vzhledem k bojkotu a později zákazu amerického filmu koncem roku 1941 a k faktu, že česká produkce byla neustále snižována, museli se obyvatelé protektorátu spokojit i s produkcí německou.

Zpráva SD z ledna 1941 informuje mimo jiné o tom, že „za pozornost stojí některé pokusy Čechů účastnit se na německém kulturním životě. ... Pomalu začíná být zřetelný stoupající zájem Čechů o německé filmy. Například neobvykle velkou návštěvnost má film *Žid Süß*, jenž často i u nich vyvolává protižidovské nálady. Velkému ohlasu se těší pro svůj Čechům blízký způsob zpracování film *Opereta*, který české ohlasy v tisku prohlašují za nejlepší německý film uplynulého roku.“⁵⁷

Opereta byla oddechový revuální film tehdy nejslavnějšího rakouského režiséra Williho Forsta. *Žid Süß* byl ale film čistě propagandistický a ostře antisemitský. Část se ho natáčela na Barrandově a hráli

v něm polští Židé, protože ministr Goebbels nepřipustil, aby se točilo s židovským komparesem přímo v říši. Natáčení scén na Barrandově se účastnili i němečtí Židé, kteří po roce 1933 emigrovali do Československa, a dokonce duchovní z pražské Staronové synagogy. Režisér filmu Veit Harlan ve svých velice apologetických pamětech sice píše, že nikdo nebyl k účasti na filmu nucen a on sám vůbec svůj film za antisemitský nepovažoval, ale vzhledem k tomu, že byl film natáčen v roce 1940, je toto tvrzení velice nevěrohodné. Nebyly to slíbené peníze, ale příkaz úřadu Zentralstelle für jüdische Auswanderung, který byl plně v moci nacistů. Podle některých tvrzení Židé sami prý netušili, že Harlan natáčí antisemitský film, a chtěli jen využít „jedinečnou příležitost ukázat ve filmu své náboženské obřady a vyvrátit některé výtky ze strany německé veřejnosti“,⁵⁸ což je taktéž přinejmenším diskutabilní. Veit Harlan sám byl nejprominentnějším filmovým režisérem Třetí říše. Mezi jeho nejznámější díla patří vedle *Žida Süsse* snímek *Velký král* (1942) o Friedrichovi II.

V protektorátu proběhla slavnostní premiéra filmu 21. 11. 1940 v kině Na Příkopěch. Podle Heleny Krejčové tento rasistický film u nás „otevřel antisemitismu přístup do společnosti“.⁵⁹ Takové tvrzení sice nelze jednoznačně přijmout, pravdou ale je, že tisk (kromě fašistických tiskovin), který se do té doby vysloveně útočným protižidovským článkům pokud možno vyhýbal či se v něm neobjevovaly příliš často, zařadil vedle recenzí filmu také několik výrazně protižidovsky zaměřených statí. Na premiéře nechyběli zástupci ÚŘP ani ministři protektorátní vlády. Před promítáním zahrála hostům Česká filharmonie. Čeští filmoví recenzenti chválou na film ani nenávisť k Židům nešetřili. Recenzent Quido E. Kujal vylíčil v *Českém filmovém zpravodaji* 7. prosince 1940 postavu ztělesněnou Ferdinandem Marianem velice emotivně: „Jeho Süß je prohnáně úlisný, uhlažený, podlézavý a úskočný, velikášsky povýšený, krutý a cynický, výsměšně drzý a také dost krvelačný a neřestný, aby klidně páchal své zločiny, jde-li o sebevědomé povýšení židovské rasy. A je také dost zbabělý, aby žádonil o milost, když je všechno ztraceno.“ Kujalova recenze nebyla bohužel žádnou výjimkou.

V protektorátu se začínaly ozývat hlasy volající po propagandě



Martin Frič je autorem řady nezapomenutelných komedií, ale i několika filmů, které by si vzhledem ke svému ideovému konformismu zapomnění zasloužily.

v českém filmu. Oberlandrát Ringel vyslovil požadavek, že by filmy promítané školám neměly být apolitické a měly by naopak sloužit k politické výchově žáků.⁶⁰

V zahraničním exilu se naopak uvažovalo o pročeské propagandě v médiích. Na to ale domácí informátoři realisticky odpověděli: „Naše kina nebudou mít pro naši propa-

gandu velkého významu, z cizích filmů sem nic hodnotného nepříjde, německý film nestojí obsahově za mnoho a mimo to je ve službách nacismu, náš film bude odsouzen k úrovni limonád, jaké režíroval Slavínský, neboť na lepší film nebudou při dravé soutěži německého filmu peníze.“⁶¹ Přesto je možné v řadě protektorátních filmů takové tendence vysledovat. Do jaké míry by se daly nazvat přímo pročeskou propagandou, respektive kontrapropagandou, se budeme věnovat v jedné z dalších kapitol.

Nejaktivnější byl v kladení požadavků na propagandu v české kinematografii fašistický tisk. „Naše česká filmová produkce dosud nenašla žádný námět s protižidovskou tendencí. Patrně se jej ani nesnaží najít! ... Českému lidu nenaskytla se dosud příležitost, aby vlastním českým filmem se mohl přesvědčiti o zhojbném účinku židovského ducha. Zatímco německá filmová produkce předvedla v těchto dnech vysoce působivé filmy *Rotschildové* a *Žid Süs*, u nás je mrtvo.“ Jiný recenzent chválí film *Koncert podle přání*, „v němž kromě románku lásky vidíme skvělé doklady kamarádství německých vojáků. Pro naše filmaře je film

ukázkou, že není třeba jen z prostředí barů a krčem, nebo se slečnami s morfiiovými injekcemi, ale že je nejvýše na čase, aby se začalo s náměty ušlechtilými, které jsou namnoze pohozyeny někde v archivech filmových společností.“ Jindy byl hodnocen jako skvělý propagandistický protibritský film *Ohm Krüger*. V této souvislosti pisatel upozorňoval, že filmová produkce má velikou zodpovědnost před dějinami. „Co udělali v tomto oboru u nás v Protektorátu?“⁶²

Antisemitismus v českém filmu

I v protektorátu existovaly plány na uvedení tendenčních filmů. Co se týká protižidovské tematiky, první projekt vysloveně protižidovského filmu předložil Filmovému ústředí pro Čechy a Moravu jeho autor, herec a režisér Čeněk Šlégl, v roce 1940. Film se měl jmenovat *Návrat*. „Pro svou aktivistickou činnost a smýšlení je již dlouhou dobu záměrně bojkotován a není připuštěn k práci ve filmu. Před dvěma lety již předložil Filmovému ústředí a Filmovému studiu námět pro protižidovský film *Návrat*, líčící návrat k půdě a zhojbnou činnost Židovstva na českém venkově. Tento námět byl však oběma institucemi hladce odmítnut a Šlégl byl vystaven ještě zostřenému bojkotu,“⁶³ píše o Šléglu jeho kolega, kolaborantský režisér Václav Binovec, jenž ho chtěl pomoci dosadit na jedno z vedoucích míst ve Filmovém ústředí.

Existovaly i jiné projekty poplatné nacistické ideologii, než byly filmy s prvky antisemitismu. Už v roce 1939 byl připravován film Václava Binovce *Čtverylka lásky*, o němž podrobně informovala 8. září 1939 *Vlajka*: „Jako příští film se připravuje Címarova *Čtverylka lásky*, film protizednářské tendence, odehrávající se v době lehkovážného rokoka v českých filmech tak málo uplatňovaného. Lída Baarová – jak jsme již psali – vytvoří v něm roli hraběnky de Cagliostro, jež je ústřední postavou *Čtverylky lásky*, ve které kromě jiných historických osobností se setkávají stárnoucí Casanova a mladistvý Cagliostro. Tento film, jehož dialogy upravoval vůdce *Vlajky* Jan Rys, vzbuzuje zájem netoliko v zahraničí, ale i u nás, zvláště v ohnisku „šušskandy“! Ba, dokonce někteří

z exponentů a emisarů marxistických a zednářských kruhů se dali již slyšet, že se postarají o to, aby realisace *Čtverylky lásky*, jejíž režii byl pověřen o český film se zaslouživší národovec Václav Binovec a uměleckým poradcem je mistr Josef Wenig, byla zmařena! – Tak nevíme.“

V článku *Vlajky Casanova kouzla zbavený a Čtverylka lásky* z 19. září 1939 píše redaktor o tom, že se už před Binovcem s „ironií na Casanovu zahleděl“ německý filmový herec-režisér Viktor de Kowa ve filmu *Casanova se žení*. Tento zednář, „když odloží paruku, je pravým opakem toho, koho představoval. Již stárnoucí Casanova a své neodolatelnosti pozbývající vystupuje v takovémto pojetí i v Cámarově filmu *Čtverylka lásky*, s jehož natáčením se v nejbližší době započne. Komorním filmem z doby rokoka, galantním dobrodružstvím, odehrávajícím se mezi osmi osobami na českém loveckém záměčku Kačíně, kam se utekla sličná hraběnka Cagliostro, jejíž roli bude hrát Lída Baarová.“

Nakonec zůstalo jen u projektu. Zajímavá je zde zmínka o vůdci *Vlajky* Rysu-Rozsévačovi, jenž upravoval dialogy k filmu.

Dále pokročila realizace filmu *Kníže Václav*, který měl být natočen na popud okupantů a měl ve svatováclavské legendě zdůraznit vazalský vztah knížete Václava k saskému králi, tedy k německému panovníkovi. Něco jiného tvrdí Alžběta Birnbaumová, pověřená vypracováním námětu: „Ústředním problémem byl spor obou bratří, Václava a Boleslava, při čemž slovansky cítící kníže Boleslav byl neméně sympatickou postavou než jeho sv. bratr. Scény, které byly pro tento film natočeny, byly voleny tak, aby mohly býti kdykoliv použity. Miloš Havel dovedl obratným jednáním v době zvětšující se persekuce celou věc potopiti.“⁶⁴

Knížete Václava měl hrát Karel Höger a jeho bratra Boleslava Vítězslav Vejražka. První pochopil historickou úlohu říše, druhý nikoliv. Z tohoto hlediska je tvrzení o kladném charakteru Boleslava zajímavé, jde ale jen o poválečnou výpověď.

Na scénáři k filmu pracovali Zdeněk Štěpánek, Alžběta Birnbaumová a František Čáp. Otakar Vávra ve vzpomínkách líčí, že ve filmu „měla být ukázána naše tisíciletá poplatnost a příslušnost pod svrchovanost Německé říše. Byly příliš vysoké náklady a začínala silná averze z české strany proti tomuto tématu“. (s. 123)

Bohatě dotovaný velkoilm se připravoval téměř tři roky, v letech 1941–43, a celkem bylo natočeno jen několik záběrů. Přípravy k realizaci byly z české strany protahovány, a přestože již bylo určeno obsazení rolí, proběhlo jen exteriérové zkušební natáčení, a tak se prý kvůli materiálním nedostatkům ve výrobě podařilo projekt po dvou letech nenápadně ukončit. Je třeba též podotknout, že scénář obsahoval i antisemitský osten, protože se zde objevuje postava židovského lichváře, je muž dluží peníze dokonce i kníže.

Jako součást protibolševické propagandy měl být natočen film podle divadelní hry Rudolfa Medka *Plukovník Švec* o bojích československých legií proti Rudé armádě. Na jaře 1944 požadoval Anton Zankl, aby ředitel Nationalfilmu Feix nechal tento film natočit: „Oni dali peníze, já dělал smlouvy. S herci a všelijakými poradci, spousty smluv. Kožík psal námět, ale s tím jsem byl domluven. Pěkně to odbyl a šel od toho pryč. ... Nejdřív jsem žádal, aby mi jako odborné poradce pustili čtyři až pět generálů, pak zas jsem žádal o takových sedm set chlapů, které musím obléknout a dát jim vintovky, exteriéry jsme si vymysleli až u Prešova... pak už se blížil konec války,“ líčí obstrukce při realizaci Feix v článku *Jak byl znárodněn československý film* (s. 187).

Historik Jiří Doležal se zmiňuje o filmu Miloše Cettla *Kolesa dějin* z roku 1945, což byl „stříhový dokument s dotáčkami, který dokazoval, jak dalece byl český národ uchráněn hrůz války a jak bylo v jeho vlastním zájmu zachovat klid a pořádek“. Vzhledem k tomu, že se jedná o dokument, ač mělo být několik scén dodatečně dotočeno, je tento film mimo rámec hraného filmu, jímž se zde zabýváme.

Protižidovský film se v české kinematografii naštěstí nikdy nerealizoval. První film, kde se vyskytuje postava, jež odkazuje na negativní obraz Žida, je *Ulice zpívá* (1939) Ladislava Broma. Čeněk Šlégl zde karikuje postavu domněle židovského vetešníka Puškvorce, který typologicky odpovídá negativně nahlížené postavě židovského obchodníka.

Ulice zpívá je komedie o dvojici klaunů, kteří se po požáru cirkusu ujmou malého chlapce. (Zajímavé je, že na plakátech ve filmu je nápis „Dnes představení“ ještě pouze v češtině a nad nočním klubem je anglický nápis „Dancing“.) Komediální výstupy Vlasty Buriana s Jaroslavem Marvanem doprovází plno písní, které trio zpívá pro poba-



Film Ladislava Broma, Vlasty Buriana a Čenka Šléglu *Ulice zpívá* obsahuje první antisemitský motiv v českém protektorátním filmu.

vení publika. Ač na ně chodí obrovské davy, stále si stěžují na chudobu a jako v jiných protektorátních filmech řeší svoji nelehkou finanční situaci. V celém filmu není řečeno, že je Puškvorec Žid, třebaže splňuje svými lichvářskými sklony a typologií všechny dobové rasistické předpoklady k tomu, aby byl za židovského obchodníka považován. Je to prostě jen vetešník se zločinnými sklony, ale kdo znal kontext, musel považovat Puškvorce za Žida. Skupuje vše, na co přijde, za nález šperku nabízí pět set korun, které nemá, chodí prý krást do banky a nebádá klauny k nepoctivosti. „To je nanejvýš zatajení nálezu. Nikdo o tom neví,“ říká. Pak chce 20 % za mlčení a klauny vydírá. Burianova šaška málem přesvědčí, ale uvědomilejší z dvojice mu řekne: „Vrať to na policii, než se do maléru.“ Divák viděl, jak se hlášení na policii vyplatí,

hospodyně klaunů nakonec brilianty odevzdala a byla za ně bohatě odměněna. Na konci filmu vyvedou klauni Puškvorce násilím ven a zmažou ho lógrem.

Film měl premiéru v září 1939. To, co se zdálo vtípné před okupací, stalo se po ní spíše nemorální, přestože scéna působí více komicky než vyložené protižidovsky. Šlégl hrál zkarikovaného židovského vetešníka Puškvorce v komedii *Ulice zpívá* v Divadle Vlasty Buriana už od roku 1934. Poté, co v roce 1939 natočil s Ladislavem Bromem a Vlastou Burianem stejnojmenný film, byla tato hra o dva roky později znovu uvedena, což bylo ve stávajícím politickém a společenském kontextu přinejmenším diskutabilní. Jiří Weil se po válce rozčiloval, že v Burianově divadle byl „hrán kus s antisemitskou tendencí, v němž hlavní úlohu zkarikovaného žida hrál fašistický výtečník Šlégl“. Vladimír Just na druhou stranu v knize o Vlastovi Burianovi hru s „groteskní epizodou Čenka Šléglu v roli židovského vetešníka Puškvorce“ nepovažuje za kus s antisemitskou tendencí.

Brzy byl ale natočen snímek, v němž se výrazná antisemitská sekvence skutečně objeví. V kině Lucerna měl 21. listopadu 1941 premiéru film mladého režiséra, autora *Babičky*, Františka Čápa *Jan Cimbura*. Adaptace části románu J. Š. Baara, vyprávějící životní příběh zbožného jihočeského venkovana, vyzní jako idyla ze starých časů a oslava venkova. Tím se nijak neliší od tradičních produktů protektorátní kinematografie. Do filmu je však vložena epizoda o židovském krčmáři, který je patřičně zkarikován, a jeho následném vyhnání spravedlivými venkovankami, která je filmovými historiky shodně označována jako jediný podstatný ústupek rasistické ideologii v naší hrané kinematografii během okupace.

Film pojednává o čeledínovi, který se vlastní pílí, pracovitostí a poctivostí na jihočeském statku vypracuje až na majitele gruntu. Cimbura je vysoký, statný, sečtělý, a dokonce ani nepije jako ostatní. Je nesmírně odpovědný a svou lásku si nevezme, dokud nebude hospodařit na vlastním. Práce a odpovědnost je důležitější než láska a Cimbura musí dlouho pracovat, ne myslet na ženy. To trvá příliš dlouho a jeho milá se vdá za jeho přítele. Ten po několika letech zemře, Cimbura hrdinsky zachrání z hořícího lesa její děti a ona si ho konečně vezme.

Přes svoji oblibu překvapí film nepřesvědčivými hereckými výkony a absencí jakéhokoliv dramatického děje.

Představitel hlavní role Gustav Nezval ztělesnil hrdinu o hlavu vyššího než ostatní. Hned na počátku předvede svoji sílu, když zvedne vůz, který neutáhne ani kůň. Ač je sečtělý, všechny přepere, což dokáže, když v hospodě drží dva soky třepající se nad jeho hlavou. Miluje poctivou práci, dokonce odmítne nabídku knížete, protože patří na grunt. „Raději orám a seju, než jezdím od města k městu.“ Oslava fyzické síly prostupuje celým filmem, není ztělesněna jen hlavním hrdinou, ale i ostatními chasníky, především když tito polonazí svalovci plaví koně v řece.

Venkovská idyla a radostná práce v ní. To jsou dva hlavní pocity, které divák při sledování filmu získá. Pracuje se, prvních dvacet minut není snímek ničím jiným než přehlídkou zemědělských prací, jezdí se na koních a po práci si všichni dopřejí trochu zábavy a hodně lidové hudby. Prostí venkovští lidé se stále usmívají a vzorem poctivosti je starý sedlák, u něhož Cimbura pracuje. „Hospodář je rovněj člověk, moc toho nenamluví, ale jedná.“ Sám Cimbura pracuje za tři. „Lepší ženská práce než žádná,“ říká, když není nic těžkého, s čím by mohl pomoci. Když neoře, krmí aspoň slepice nebo pase krávy. Orba režisérovi slouží jako oslava zemědělské výroby. Výchovně působí například detailní záběr na prst v Cimburových rukou a k tomu jeho komentář: „Chleba z ní teprve bude.“ Když idylu naruší střet s židovským lichvářem, dramatickou scénu uklidní dvouminutové záběry orby.

Ve filmu není třeba žádné psychologie, stačí hudba a obrazy venkovské práce. Kromě oslavy práce zazní ve filmu i několik projevů češství. Postavy mají oděvy jako z Jirásky, večer se vypráví pověst o Horymírovi a celý film provázejí záběry krajiny za zvuků symfonické hudby na lidové motivy (například *Tálinský rybník*), venkované si neustále pobrukují lidové písně. Národní sebevědomí zdvihne i Cimburova návrstvy Prahy, již doprovázejí záběry na panorama Pražského hradu, orloj, Daliborku, Týn a vrcholí procházkou užaslého Cimbury prostrami Sv. Víta. Diváka krásy hlavního města nepochybně nadchly a rád patrně režisérovi odpustil, že výlet do Prahy byl z hlediska děje naprosto nesmyslný. „Praha je krásná, ale nemáte tu ani louky, ani les,“ po-

vzdechne si při odjezdu domů Jihočech Cimbura. V dobovém kontextu mohla mít největší ohlas mezi českými diváky scéna, v níž si děti Cimburovi stěžují, že ptáček v kleci nezpívá. „Skřivánek, ten zpívá jen na svobodě,“ odpoví jim čeledín.

Venkovskou idylu narušuje krčma zlopověstného židovského lichváře. V jejích interiérech se odehrají celkem tři sekvence. V první ukazuje režisér Čáp, jak muži hrají kostky, pijí a ráno nevstávají do práce. Navíc je tam draho, ale vypočítavý Žid s placením klidně počká. Už když krčmář ve strachu otevírá dveře a pouští sedláky tajným vchodem, nejsme na pochybách, že provozuje něco nekalého. „Kdyby někdo přišel, měl bych z toho mrzutosti,“ rozhlíží se vyděšeně. Kromě něj obsluhuje venkovany velice pěkná poloodhalená ženština, patrně lehká děva.

Ve druhé scéně je krčmář ještě úlisnější a vysvětluje, proč dává na dluh. „Za zlaták koupím, za dva prodám, to máš akorát to jedno procento.“ Jednoho z dlužníků vydírá a dává mu podepsat dlužní úpis na statek, aby nezvedený synek mohl dále pít.

Třetí scéna začíná tím, že putimské ženy zjistí, kam chodí jejich muži. „Toho Žida nám byl čert dlužen,“ horlí jedna z nich. „U Žida, tam se vůbec dějou věci. Musíme myslet na děti. Odřou nás o všechny peníze.“ Žid prý způsobil úpadek jednoho za statků. „Musí se udělat pořádek!“ zařve dav žen a za dramatické hudby vyrazí ke krčmě na pogrom. Nejprve zbijí krčmáře, pak své muže, zlikvidují zařízení hostince a vytrestají koštětem a sprostými nadávkami šenkýřku. Demolice končí záběrem na plameny, v nichž hoří dlužní úpis na statek, který krčmář přivedl k úpadku. Zbavte se dluhů, hlásá tak otevřeně režisér, je to jen ve vašem zájmu. A u koho máte dluhy? No přece u Židů! Celá scéna trvá tři a půl minuty, po téměř dvouminutové sekvenci intenzivního ničeni odchází shrbený Žid po cestě do dále beze slov.

Celkové hodnocení filmu je poněkud překvapivě nejednoznačné. Na jedné straně je akcentována tato scéna, někdy ovšem zmírňována dodatkem, že šlo o vynucený ústupek, jindy je film jednoznačně chápán jako další výrazný vklad k posílení národního cítění, jako oslava českého kraje a pracovitěho sedláka, přičemž pogromová scéna je považována v dobovém kontextu za „nevhodnou či nevkusnou“. Podle většiny

filmových historiků je to zdařilá filmová adaptace románu J. Š. Baara s výrazným hereckým výkonem Gustava Nezvala v titulní roli a zároveň „jediný film z protektorátního údobí, vycházející vstříc přání okupantů v příliš tendenčním podtržení rysů postavy židovského krčmáře“, jak píše třeba Šárka Bartošková v publikaci *Československý zvukový film 1930–1945* (s. 80). Dlužno dodat, že existují ještě další protektorátní snímky s náznaky antisemitismu. Sám Čáp o filmu řekl, že se pro tuto látku rozhodl v době, kdy „českému lidu byla vyvlastňována půda a celé vesnice a kraje byly vystěhovávány“. A protože novinářům a divadelníkům „byla sebrána téměř veškerá možnost hovořit k lidem, pokládali jsme za svou povinnost činit tak filmem, ... zdůraznit nedělitelnost půdy, pracovitost a hrdost českého selského rodu, ukázat krásnou českou krajinu, a lásku lidu k ní, stavební krásu české vesnice, krojů, lidových písní a lásku k hroudě...“.⁶⁵

Osobitý názor na *Jana Cimburu* má ve svých pamětech tehdejší redaktor Lucernafilmu Jiří Brdečka, který si všímá úplně jiného fenoménu možné poplatnosti režimu, než je antisemitská scéna: „Filmová adaptace Baarova románu měla působit v našich kinech jako nacionální posilovač, namíchaný však a servírovaný s takovou opatrností, aby ukolébá bdělost i nacistického cenzora, odhodlaného likvidovat již v zárodku nástup nějakých nových Babiček. Nevím: byla to hra náhody, nebo mazanost dramaturgie Lucernafilmu, která mu předložila scénář Jana Cimbury v podobě, připomínající svým zabarvením tvorbu určité, oficiálně schvalované oblasti německé literatury. Blut und Boden, krev a půda, tak se jmenoval směr, oslavující niterné a někdy až mystické pouto mezi zemědělcem a jím obdělávanou půdou. Nešlo konečně o specialitu germánského písemnictví, vždyť i u nás se v tomto směru činila skupina autorů stejného vyznání...“

Stejně nejednoznačně viděl hlavní přínos filmu soudobý tisk. Jen částečně pravdivé je tvrzení Jiřího Doležala, že soudobé referáty na scénu neupozorňovaly, nebo ji dokonce záměrně ignorovaly, či Heleny Krejčové, která v článku „Jsem nevinný: Süß, Harlan, Čáp a jiní“ tvrdí, že pogromistická scéna byla kritikou v „naprosté většině úplně pomíjena“ (s. 85). Zdrženlivost recenzentů měla vycházet z toho, že *Cimbura* byl na rozdíl od *Žida Süsse* film český a byl uveden do kin v době

prvních židovských transportů. Dávat scénu do souvislosti se zesílenou protizidovskou kampaní po příchodu Reinharda Heydricha na podzim 1941 by bylo nepodložené – i když celkem pravděpodobné – tvrzení, ale ve skutečnosti si většina recenzentů antisemitského ostnu „všimla“ buď relativně okrajově, jako například článek v *Českém slovu* z 27. listopadu 1941, kde je „vybití krčmy židovského lichváře“ jednou ze „vzrušujících podrobností“, Emil Kačírek se v *Lidových listech* 23. listopadu 1941 zmiňuje pouze o „výstupu v hospodě“, Bedřich Rádl v *Kinorevui* č. 17 z roku 1941 vidí ve vyhnání Žida motiv, který se jediný z celého filmu „dotýká dneška a jeho převratných dějů“, nebo naopak kritika tuto epizodu patřičně zdůraznila jako například Čeněk Ježek ve *Venkově* 23. listopadu 1941: „Působící scénou je i vyhnání Žida z české vesnice, lichvářského toho upíra.“ Dále dodává, že „český film bude konečně na cestě, na níž má být, chce-li plnit poslání kulturní, národní a propagační, které plnit v prvé řadě má a musí“.

V *Českém filmovém zpravodaji* č. 21–22 z roku 1941 chválí scénu Quido Kujal: „Žida-kořalečníka a výraznou charakteristiku představuje Fr. Roland. Bouřlivý výstup rozhněvaných selek v Židově krčmě, která je demolována a Žid z kraje vypuzen, je sehrán velmi temperamentně.“

Viktor Srkal v *Národní politice* 25. listopadu 1941 píše: „Ve vhodné rozvedené epizodě, ukazující na zlo, které v české vsi způsobil Žid-kořalečník, zaujal hrou a maskou Fr. Roland.“ *Pressa* dokonce otiskla 25. listopadu 1941 článek s názvem *Protižidovský motiv ve filmu Jan Cimbura*: „K páteční premiérou uvedenému Lucernafilmu režiséra Fr. Čápa *Jan Cimbura* uvádíme ještě několik podrobností k roli Fr. Rolanda, jehož výkon v postavě Žida byl oceněn přítomným obecenstvem. Výkon Fr. Rolanda připomíná jím skvěle vykreslenou charakteristiku postavy Jidáše ve D. C. Faltisově hře *Veronika*. *Jan Cimbura* ukazuje divákovi realistický obraz jihočeské vesnice z polovice minulého století. Proto zde nesměla chybět postava kdysi tak příznačná pro náš venkov: židovský krčmář, vykořisťující ve své kořalně sedláky celého kraje. Nicméně tento parazit dojde nakonec zasloužené odplaty. Rozhněvané ženy rozbijí zařízení krčmy a Žida vyženou z vesnice. Jeho roli vytvořil znamenitý charakterní herec, člen Národního divadla, Fr. Roland. Vy-

razná maska i Rolandův herecký výkon činí z této figurky jednu z nepůsobivějších rolí Jana Cimbury.“

Článek z *Filmových listů* ze 4. července 1941 *Výchovné poslání filmu Jan Cimbura* zachází ještě dále: „Dokonalá je zejména vrcholná scéna, kdy Fr. Roland nad troskami své kořalny probiha prosí svoje soudce z řad vesnických žen, aby jej nebily. V tomto ohledu film *Jan Cimbura* koná také výchovné poslání, neboť ukazuje židovské nebezpečí, odhaluje židovské podlé způsoby, jak odírali árijce o peníze, přičemž Žid posléze dochází zasloužené odměny. Zásahu režiséra Fr. Čápa i v tomto ohledu nutno po zásluze vyzvednouti.“⁶⁶

Na druhou stranu několik článků skutečně scénu úplně pomíjí a včetně výše uvedených povětšinou chválí film jako „oslavu české krajiny“, „realistické zachycení vesnice“, Fialovu hudbu a Deglovu kameru. Najdou se však i zdrženlivější reakce, které poukazují na slabý děj, přílišnou idealizaci a otrocký přepis románu.⁶⁷ Vladislav Vančura v lektorském posudku filmu otištěném v knize *Řád nové tvorby* kritizuje předimenzovanou idyličnost bez jakékoli dramatickosti, avšak film přesto doporučuje kvůli „tvrzení, že dobrý člověk ještě žije“. (s. 496)

Podle recenzí měl *Cimbura*, který mluví „ryzí řečí českého filmu“ a „promlouvá k divákovu srdci obrazem, písní i dějem“, velký divácký úspěch. A to nikoli kvůli antisemitské scéně.⁶⁸

V Čáповě filmu nebyl antisemitismus hlavní nosnou myšlenkou a epizoda o vyhnání Žida se vyskytuje i v Baarově románu, avšak až ve třetí části, která nesloužila jako námět filmu (tím byl díl první), ale patřila mezi několik epizod, kterými měl být děj obohacen. Můžeme se ptát, proč právě touto epizodou a zda se poměrně násilná scéna ničení židovské krčmy vyskytuje takto i v předloze. Zjistíme, že nikoli. V románu čeští obyvatelé vesnice přestanou Židovu krčmu na příkaz svých manželék navštěvovat, proto je nucen odejít. Naproti tomu ve filmu jsou motivy k jeho odchodu mnohem drastičtější, až pogromistické.

Cimbura je v kapitole, v níž se o Sodomě jedná, už vážený sedlák, který má syny, dcery a vnoučata. V Putimi pracovali Italové na stavbě mostu a železnice. „Ale přede všemi přistěhoval se do Putimi – Salomon Steiner. Neslýchaná novota: žid na ves!“⁶⁹ Otevřel si koloniál, v němž prodával tabák, kořalku a všechno možné včetně pracovních

Jan Cimbura
Františka Čápa
s patetickou
oslavou práce
a nezkazenosti
venkova či
ospravedlňováním
antisemitismu
zdaleka není
jediným
propagandistickým
filmem
protektorátního
období.



nástrojů. „Mazlivě se podbízel, ale Putimáci k nim nechodili.“ Pak je začala do obchodu lákat hezká dívka. „Blesk vyšlehne z černých žhavých očí, a kterého z hochů zasáhne, ten jako uhranutý se zachvěje.“ Ovšem to nemohlo hnout s Cimburovým synem. „A nač bychom chodili, nám se vedlo před vámi dobře a bude i bez vás!“

Steiner si nakonec v krámě otevřel hospodu. „Poleze k nám ta pakáž selská, hloupá a my je ožralé a oškubané dohola budeme vyhazovat.“ Muži tu pili, nakupovali a hráli karty. „Sodoma, učiněná Sodoma je tam,“ usoudil chalupník Štěrbá. Vytvořily se dva světy – sousedé, kteří Sodomu bojkotovali, a dělníci, kteří tam byli stálými hosty. Když opili jednoho souseda a dělali si z něj legraci, vypukla rvačka v putimské hospodě, ovšem nikoliv u Žida, ale u Srnků. Když dělníci odešli, přišel Steiner o zákazníky, ale nikdo mu nic neudělal, natož aby mu zničil hospodu. „Nikdo proti němu nemluvil, nikdo mu nenadával, nic zlého nečinil, ale nikdo také k němu nešel.“

Putimské ženy nikdy do jeho hospody nevtrhly, pouze si nepřály, aby

tam jejich muži chodili. „Proč tedy ode mne nekupujete? Máte strach, že mám zboží otrávené?“, ptal se jich židovský obchodník. „Protože nejste náš člověk ani krví, ani jazykem, ani vírou,“ odpověděly mu ženy. K jeho vyhnání ale žádné násilí použito nebylo. Odstěhoval se, putimští sedláci ho zdarma odstěhovali na ražické nádraží. Žádné násilí, ale na druhou stranu je nesporné, že v Baarově románu slovní antisemitismus nalezneme. Po odchodu Žida ze vsi můžeme číst následující dialog mezi putimským farářem a vikářem: „To jsem rád, zase je osada naše panenskou.“

„Jak to myslíte?“

„Je osadou, na které není žida.“

Ve filmu ovšem ženy vydrancují hospodu a krčmáře vyženou. Žid Salomon odchází s rancem na zádech, na kopci se zastaví a naposledy smutně pohlédne na vesnici. Tento obraz se podle filmového historika Petra Bednaříka velmi podobá válečným fotografiím, které ukazují Židy nastupující do transportu.

Alespoň latentní antisemitismus se objevoval v české společnosti až do konce války téměř vždy. Obraz židovské krčmy a Žida jako lichváře měl v české veřejnosti tradičně negativní konotace. O tom svědčí i ohlasy po válce. Nesmíme ovšem zapomínat v jakém kontextu byl film do kin uveden. Jedna ze čtenářek poválečné *Kulturní politiky* napsala: „Je sice pravda, že se asi ony protižidovské scény ztraceně hodily do kroku okupantům, ale dostaly se do filmu skutečně z tohoto důvodu? Nejenže byly v literární předloze, ale obdobné poměry byly skutečností i na našem venkově. Vyrostla jsem na Slovácku, kde židé byli vykořisťovateli neuvědomělého lidu. Vím také, že na druhé straně byli to židovští lékaři, jež možno nazvat dobrodinci svého kraje.“⁷⁰

Režisér František Čáp byl po válce vyšetřován disciplinární radou Svazu českých filmových pracovníků a na jaře roku 1946 Komisí pro národní bezpečnost. Byl mimo jiné obviněn z obhajování a vychvalování nacismu a antisemitismu proto, že ve filmu *Jan Cimbur* „šířil rasistické tendence v pogromové scéně“ Byl stíhán podle dekretu prezidenta republiky 138/45 Sb. „Provinění proti národní cti“. Návrh na započetí soudního řízení je ze dne 29. 3. 1946.

Čáp se hájil tím, že „jedinou závadou na celém námětu byla historka o židovi, které jsme si byli vědomi a nechali jsme scénář bez této historky ... a spolehli se na neznalost Němců, pokud jde o českou literaturu. Bohužel jsme se přepočítali, neboť bývalý rada Zankl román znal a napadl nás, proč jsme záležitost žida do filmu nepřijali. Nechtěl nám film schválit, jedině pod tou podmínkou, bude-li historka o židovi vložena. Stáli jsme před těžkým rozhodnutím a nakonec rozhodli dát českému venkovu český film. Celou židovskou historku ztlumil jsem co nejvíce a celou záležitost řešil humorně a již ve scénáři upravil tak, aby s vlastním dějem neměla vůbec nic společného a aby se dala v nové republice hladce vystříhnout. Tento film splnil svůj úkol, mluvil k českým srdcím...“ Po zhlédnutí tohoto filmu prý Zankl prohlásil, že za to by měli dát režiséra zavřít.⁷¹

Scenárista Jiří Brdečka neviděl film jako přínosný pro českou kinematografii. „Apel na vlastenecké city měl tu být propašován prostřednictvím Cimburovy sounáležitosti s jeho krajem. K čemu však byly dobré tyhle dramaturgické chytristiky, když si Lucernafilm zajistil u okupantů schválení cimburovského scénáře ošklivou koncesí, o níž se zasloužil jak pan předseda, tak, ve výsledném účinu, režisér?“

Podobně jako Čáp se vyjádřil i nejvýznamnější protektorátní producent Miloš Havel: „Po skvělém národním úspěchu filmu *Babička* dal jsem hledat látku, která by posílila lásku českého rolníka k půdě. Byla to doba nejhlubšího útisku, kdy Němci přikročili k vyvlastňování celých českých vesnic. Šlo tedy o látku aktu, při tom však, se zřetelem k Němcům, ožehavou. Naším cílům odpovídala nejlépe předloha románu Jindřich Šimona Baara *Jan Cimbur*. Treatment a scénář byly vypracovány s vypuštěním židovské scény, která je v románě. Když německá cenzura prostudovala předlohu scénáře, zavolala si ředitele Brože a režiséra Čápa, aby vysvětlili, z jakých důvodů byla scéna vypuštěna. Obvinili je přímo, že je to schválnost, akt zlé vůle a přímo akt protistátní. Německou cenzurou bylo nařízeno, aby do filmu byla pojata židovská scéna. Ostří této scény režisér Čáp oproti textu románu podstatně seslabil. Výrobu filmu zarazit nešlo.“⁷² Havel nemluví zcela pravdu, když se zmiňuje dokonce o „vypuštění“ scény. Jak již bylo řečeno, tato scéna je přidána z třetí části románu, který nesloužil jako osa

vyprávění ve filmovém přepisu. Tvrzení o zeslabení scény vypadá jako výmluva. Těžko si totiž představit, jak by vypadala původní scéna, když domněle „zeslabená“ trvá bezmála tři minuty.

Že se scéna z krčmy v původním scénáři nevyskytovala a že byla později dopsána na příkaz Antona Zankla, potvrdili i další svědci, ředitel výroby filmů Lucerna filmu Vilém Brož a dramaturg Lucerna filmu Miroslav Rutte.

Vilém Brož vypověděl, že „původní filmová povídka neobsahovala vůbec žádné protižidovské scény, která je v románě. Teprve při žádání o schválení tohoto námětu byla tato scéna německou dramaturgií nadiktována s výhružkou, že naše počínání je protiríšské a že musí být natočen s protižidovskou scénou. Vzítí námět zpět nebylo možno. Nebylo v moci ani Lucerna filmu, ani režiséra Čápa, aby scéna ta byla vyloučena.“

Scéna byla tedy chápána jako úlitba, aby film vůbec prošel. Čáp navíc tvrdil, že se Židy v době natáčení filmu „nebylo ještě nakládáno špatně“, což je nonsens, jelikož film byl natáčen do podzimu roku 1941.⁷³

Po válce byl Jan Cimbura dokonce často obhajován jako přínos „národním“ filmu. František Čáp byl zproštěn obvinění. Jisté ale je, že každý umělec by měl nést za své dílo plnou odpovědnost a ne evidentní selhání omlouvat vnějšími okolnostmi. Cena za uvedení dalšího filmu s „národní tendencí“ byla snad příliš vysoká. Režisér Jiří Weiss byl takovým počínáním po svém návratu z emigrace do vlasti rozhořčen. V dopise otištěném v *Kulturní politice* z 22. 12. 1945 adresovaném Vítězslavu Nezvalovi, který po osvobození působil jako šéf filmové sekce na ministerstvu informací, se zmiňuje o tom, že si je vědom nelichotivého pohledu na Židy u některých českých autorů jako Baar, Bezruč či Olbracht. Ale filmovat je „v době, kdy německá zvířata odpravovala moji maminku v Osvětimi, kdy mnoho mých (i Tvých) přátel běhalo ulicemi jako štvanci se žlutými hvězdami, to, milý Vítku, už není jen tak. ... Lituju, ale nemohu omluvit člověka, jemuž se při pohledu na scenario neobrátí žaludek.“

Další český film obsahující protižidovskou epizodu je *Velká přehrada* režiséra J. A. Holmana. Film byl uveden v roce 1942 a scénář napsal K. M. Walló. Vítězslav Vejražka jako mladý inženýr Petr Pave-

lec pracuje na plánu přehrady na řece Loučnici. Seznámí se s dcerou stavebního podnikatele Berky, který šetří na materiálu a tím přivádí své pracovníky do nebezpečí, Irenou, a zamiluje se do ní. Když jeho projekt vyhraje konkurs, Berka s Irenou se stanou jeho společníky a firmě je zadána stavba přehrady. Zamilovaný Petr nevidí, jak ledabyly jsou stavby prováděny. Uvědomí si to, až když se na stavbě zabije dělník a dům jeho rodičů zavalí skála, za což nese vinu Berkova firma. Petr opustí Irenu a s legitimací mrtvého dělníka se nechá najmout na stavbě přehrady. Zamiluje se do venkovské učitelky Mariny, které nakonec o sobě vše prozradí. Marina ho přesvědčí, aby neustupoval. Vráť se v čele dělníků k Berkovi a oznámí mu, že přebírá odpovědnost za celou přehradu, která musí být poctivým dílem. Berkovi řekne mimo jiné větu: „Znám vaše židovské manýry.“ Je to sice jen přirovnání, protože nevíme, zda je podnikatel Berka Žid, ale jelikož divák vidí, jak nečestně, neodpovědně a podle se Berka chová, je mu jasné, jaké jsou zmiňované „židovské manýry“. Židovské manýry znamenají nepoctivé jednání. Obecně vzato přívlastek „židovský“ zde má jednoznačně negativní význam (více o tomto filmu v kapitole *Filmy s pracovní tematikou*).

IKrev a půda

Zajímavé je, že film mohl podněcovat rezistentní postoje a zároveň sloužit jako stabilizační prvek protektorátního režimu. Mohl obsahovat momenty, jimž bychom mohli přisoudit národní či rezistentní obsah, a zároveň scény, jejichž vyznění se plně ztotožňovalo (většinou snad nezáměrně) s nacistickou ideologií. Nemuselo to být jen zdůraznění kořenů a pout, které vázaly hrdiny filmů k rodné půdě, protože filmový historik Zdeněk Štábala je v knize *Obraz člověka v české kinematografii* dokonce názoru, že i „návrat k národním tradicím ... přichází okupantům velmi vhod, neboť glorifikuje usedlost, líbeznou poslušnost, pracovitost, umírněnost a uctivost k panstvu (tato národní tradice je totiž tradicí národa, odedávna uvyklého na poslušnost, od malované kolébky až po poslední zaklepání bačkorami)“ (s. 183)

Tak jako byl film *Jan Cimbura* dílem oslavujícím krásy české krajiny a zároveň pro svou antisemitskou scénu podle dosavadní literatury jediným podstatným ústupkem rasistické ideologii, byla *Barbora Hlavsová* (1942) třeba podle Jiřího Doležala ztělesněním toho nejryzejšího, co ze sebe vydala česká zem, ale podle jiných – např. Oldřicha Kautského v *Kulturní politice* z 5. října 1945 – i filmem, který ukazoval „všem, kdož se vzpírali pochopit, že jenom prací pod záštitou říše budujeme šťastný zítřek“. Fričův film na motivy spisovatele Jaroslava Havlíčka, kde hlavní roli sehrála představitelka babičky z Čápova filmu Terezie Brzková, je řazen mezi ty, jež povzbuzovaly národní sebevědomí diváků. Tato rozporuplná hodnocení jen dokazují, jak ošidná je v některých případech jednostranná interpretace.

Venkovanka Hlavsová celý život nepoznala nic jiného než tvrdou práci. Prohlašovala, že za tu svou dřinu nemá nic jiného než své poctivé jméno. To pošpinil zpronevěrou její syn ze zámožné měšťanské rodiny, jehož manželka naopak prací pohrdala. „My Hlavsové jsme byli první, kteří po vydání tolerančního patentu přestoupili k luterskému vyznání, co naši dědové pro něj zkusili.“ Hlavsové zůstal ze všech dětí už jen tento jediný nezdárný syn. Prodává látky, pěstuje len a tkaním si vydělává na splácení dluhů. „Starat se jenom o sebe a o svou kapsu, to bych ani neuměla.“ Jejím krédem je neutíkat před zodpovědností a všechno vrátit. Po synově sebevraždě jí ve splácení dluhů pomáhá vnuk. I když nepřízeň osudu práci zmaří, babička s vnukem pokračují dál. „Musíme šetřit, nám je teď každý dvacetník dobrý,“ prohlašuje stará paní, když musejí používat náhražkové potraviny a místo dříví kupují pařezy, což mělo s protektorátní realitou mnoho společného. Když od babičky vnuk odejde a vdova po jejím synovi Klára nabídne peníze, babička je odmítne. „Vojtěchův dluh může být splacen jen prací a Klára ty peníze nevydělala.“ Tak je Hlavsová odsouzena do konce života splácet dluh, dokonce prodá svou chalupu. Nezdolná česká venkovanka nakonec vše zaplatí a vnuk se k ní vrací.

O svých selských kořenech a vztahu k rodné půdě se v již zmíněném dialogu baví ve filmu *Pantáta Bezoušek* i pražští úředníci. Krásy českého venkova a zároveň radostnou práci na venkově opěvují i hrdinové snímku *Ohnivě léto*. Oslava mládí, statečnosti a šťastné budouc-

nosti navíc nápadně připomíná pozdější ideologii Kuratoria pro výchovu mládeže.

Vztah k práci a čestný život na vsi v kontrastu k rozmařilému životnímu stylu ve městech je zdůrazněn i ve filmech *Pohádka máje* a *Mlhy na blatech*, které jinak opěvují českou krajinu a tradiční zvyky. Podobně je tomu i u již zmiňovaného snímku *Jan Cimbura*, který navíc svým rurálním charakterem není zdaleka jen „opoziční“ oslavou české venkovské krajiny.

filmy s pracovní tematikou

Nacisté považovali protektorát za důležité hospodářské zázemí říše. Jeho obyvatelé měli být odpolitizováni a jejich pracovní výkony maximálně zefektivněny. Pracovní nasazení a radost z práce se měly stát i obsahem řady kulturních počinů, hrané filmy nevyjímaje. Proto snímky oslavující lidskou práci nesporně mezi propagandistická díla protektorátního období patří a předznamenávají mohutný nástup obsahově podobných filmů po roce 1948.

Filmy s motivem práce výslovně požadoval především Jaroslav Kratochvíl, který působil jako ministr průmyslu, obchodu a živností v Eliášově protektorátní vládě od února 1940 až do její reorganizace v lednu 1942.

Herečka Vlasta Fabiánová v knize *Jsem to já?* vzpomíná, že film *Druhá směna* (1940), v němž hrála, byl natočen, protože „protektorátní kulturní činitelé i tehdejší ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl ... volali po filmu z dělnického prostředí“ (s. 171) Kratochvílovi se údajně nelíbila monotematicnost českých filmů. „V létě minulého roku (1940 – pozn. aut.) dozvěděli jsme se z přílehlavé řeči významné osobnosti našeho veřejného života, že český film kreslí postavy pouze v zábavě někde v baru, a nikoliv ve skutečném životě všedním, tj. v práci,“ píše v *Lidových listech* 2. února 1941 filmový kritik E. Kačírek, který se stejně jako jeho kolegové odvolával na ministrova slova, jako by to byl jedině on, kdo rozhodoval o obsahu toho kterého filmu. „V poslední

době zejména z podnětu nynějšího ministra obchodu dr. Kratochvíla se mnoho přemýšlelo o tom, jak přiblížit české filmy životu, jak v nich zachytit tvář živých lidí a jakým způsobem vnést do těchto filmů motiv práce. Na české filmaře byl vznesen kategorický požadavek, aby si konečně jednou již povšimli pracujícího člověka a aby ustali s těmi již dávno zevšedněnými idylickými příběhy, v nichž se hlavní hrdinové sice milují, žení a nenávidí, v nichž však nepracují! Autoři českých filmů se dlouho vyhýbali ukázat pracujícího člověka a prohlašovali, že divák hledá ve filmu zábavu, a ne odraz onoho trudného života, z něhož chce po celodenní práci alespoň na dvě hodiny právě v kinu uniknout,“ píše recenzent v 52. čísle časopisu *Ahoj* z roku 1941. Podle něj požadoval tedy ministr přiblížení filmu realitě. Na rozdíl od záměru nacistické propagandy, aby si člověk v biografu při sledování hraného filmu odpočinul od starostí všedního dne, byla požadována obsahová náplň, která se od reality nebude příliš lišit a v níž dojde k ocenění tolik potřebného pracovního nasazení.

Předseda Filmového studia Karel Smrž hodnotil na schůzi filmových pracovníků s ministrem Kratochvílem v roce 1941 dosavadní protektorátní produkci a konstatoval, že úroveň českého filmu velmi potěšitelně stoupá. „Z dvaceti filmů od minulých filmových žní jsou jen dva naprosto nežádoucí – *Peřeje* a *Přednosta stanice*, naopak devět nadprůměrných. ... Film o pracujícím člověku, proklamovaný panem ministrem Kratochvílem, nebyl vlastně dosud natočen. Jsou tu však už dva slibné náběhy: Fričova *Druhá směna* a Cikánův film *Pro kamaráda*. Doslova filmem o pracujícím člověku, jemuž je práce nezbytnou součástí života, mohl být film Lucerny *Otec Tyčinka*, k jehož natáčení nedošlo z jiných důvodů.“⁷⁴

Film, jehož ústředním tématem by byla práce, za protektorátu natočen nebyl, ale zmíněné dva filmy a především Holmanova *Velká přehrada* mají práci jako jeden z nejdůležitějších motivů. Čeští umělci tak „odpověděli na výzvu“ a natočili díla, která ukazují, že „práce má být pro člověka také něčím radostným“.⁷⁵

První skutečně „pracovní“ film *Druhá směna* předešla o měsíc sentimentální freska z vltavských břehů *Poslední Podskalák*. Práce dělníků z Podskalí je tu sice líčena jen okrajově, ale setkáme se zde s typy po-

ctivých, pracovitých a nezkažených prostých lidí, které se v následujících filmech s pracovní tematikou objevují pravidelně.

Druhá směna je drama z hornického prostředí natočené roku 1940. Námět napsal Jan Drda a film natočil pro společnost Electa režisér Martin Frič, scénář napsali Karel Steklý, Karel Baroch a Vilém Werner. V hlavních rolích se představili Zdeněk Štěpánek a Ladislav Boháč.

Důlní inženýr žárí na svoji ženu, při závalu zazdí svého domnělého soka pod zemí a je souzen. Když ale domněle zemřelý muž dorazí k přelíčení a efektně se vrhne před tribunál, oba se spolu po vysvětlení nedorozumění smíří a horníci mohou v klidu dál rubat uhlí.

Film se liší od běžné protektorátní produkce již na první pohled. Celých deset úvodních minut režisér dokumentuje hornické prostředí. Kamera zabírá dav horníků odcházející do práce, cestou se slévají proudy lidí v jednu nekonečnou masu kráčející do dolů za znění písne *Zdař Bůh kamaráde*. Vidíme prostřihy na to, jak se lidé obouvají, fárarají, rubají uhlí a při tom se objevují žánrové obrázky z dolu – uhlí, stroje, lana.

Pojetí filmu je na hony vzdálené nevázaným komediím, ať se to týká emotivně vyjádřených traumatických zážitků, tmavého ponurého bytu hlavního hrdiny či tragédie v dole. Inženýr Gregor, jeho manželka a inženýr Lukáš tvoří milostný trojúhelník v hornickém prostředí plném páry, prachu, věží a sirén. Přesto je to právě jen prostředí, které tvoří kulisu příběhu, v němž dramatickou roli sehraje obligátní zával v dole, při němž se vyžděšení obyvatelé městečka sbíhají k bráně dolu. Milostný příběh je tu proto, aby se film nestal primitivní agitkou, a hornické prostředí zase proto, aby se film nezdál pouze banálním příběhem.

Kromě práce je tu i další důležitý motiv – ryzí chlapské kamarádství obou inženýrů, s jehož obměnami se setkáme ve všech filmech oslavujících práci rukou. Nejvíce se cení kamarádství mezi muži, které ženy nejednou dokážou narušit, či dokonce zničit.

Nepoznáme, do kterého období je děj zasazen. Noviny jsou bez názvu, je tu porotní soud, vyšetřující soudce a jakési neutrální uniformy strážníků. Vyšetřování probíhá spravedlivě, četníci jsou hodní a soudci pomáhají obviněnému z vraždy kamaráda. Když hrdinu kamarádi nabádali, aby utekl před četníky, sám se jim vydal. Příkladné chování pro

všechny obyvatele protektorátu, v němž se ale spravedlnosti nedovo-
lal nikdo.

Tisk kvitoval pracovní prostředí, v němž se příběh odehrával, a vět-
šinou pochválil režiséra za projevenou snahu natočit první film o po-
ctivé práci. Recenze měly názvy *Nová slibná tvář českého filmu*, *Ka-
marádství v boji za černý chléb hornický* či *Pracující člověk v nových
filmech: odpověď na výzvu*.⁷⁶

„Film se zatím hornickému prostředí vyhýbal, poněvadž zkušenosti
z minulých let mluvily o nezájmu širokého obecnstva o tento druh po-
chmurných námětů,“ píše recenzent v č. 51 časopisu *Ahoj* z roku 1940.
Filmy prý byly špatně natočeny, určitě to nebylo tématem. „Při dob-
rém zpracování nalezneme obecnstvo živý a bezprostřední vztah k tako-
véto dramatické látce,“ což měl dokazovat právě Fričův film. Jan Drda
uspěl v námětové soutěži s povídkou *Případ ing. Marka* a povídka byla
jako jedna z prvních zakoupena k filmování. Vznikl tak prý „skutečně
dobrý film,“ poznamenává 10. ledna 1941 *Filmový kurýr*, přičemž nej-
sympatičtější postavou je prý horník, jehož hraje Jindřich Plachta, pro-
tože se musí starat sám o početnou rodinu. Filmaři vedení Fričem „po-
dali českým producentům důkaz, že v obsahově hodnotném filmu se
jim lépe a radostněji pracuje“. Snímek je „sociálním dramatem, při je-
hož spatření se každý zamyslí nad dělnickou otázkou a pocítí potřebu
spravedlnosti pro manuálně pracujícího člověka“. Na tomto místě je
třeba uvést, že dělník byl v nacistické propagandě nejpodporovanějším,
protože nejpotřebnějším jedincem ve společnosti. Pracoval, poslouchal
a nebyl zdaleka tak nebezpečný jako představitelé jiných profesí, pře-
devším vrstvy inteligence. Přes proklamovaný obdiv k dělnictvu a jeho
preferenci nejen v propagandě, ale také v přidělování zvláštních při-
dělů, se této lidové vrstvě nevedlo příliš dobře.

Film, kde významnou roli hraje „pracovní solidarita a kamarádká
obětavost“, je tak dobrý, že je hoden následování ostatními filmovými
společnostmi. „Naše obecnstvo by je mělo v této snaze podepřítí větší
návštěvností,“ praví kritik ve *Filmovém kurýru* 17. ledna 1941.

Ač se jednalo o první „pracovní“ film protektorátu, nebyli kritici zda-
leka jednotní. „Režisér Frič pokusil se v první části o apoteosu práce
(nástup horníků do dolů provázený sborovým zpěvem, pak pracovní

ruch u těžních věží a vlaků), přesto vytvořil ve výsledku pouze kon-
venční, banální trojúhelník a celý film vyzněl jako pokus o klidné za-
chycení hornického života.“ *List mladých* film zkritizoval kvůli nai-
vitě a přehrávání, což ovšem ideologicky pevnější listy nepřenesly přes
srdce a mladí dostali co proto: „V jeho soudech nemůžeme vidět pocti-
vou práci kritickou,“ píše *Filmový kurýr* o *Listu mladých* a poukazuje
na nedovzdělanost redakce. Recenzentka *Listu mladých* Jiřina Svobo-
dová navíc zkritizovala celou dosavadní protektorátní filmovou tvorbu.
„Mladá generace bude v umění hodnotit vždycky jen poctivou práci.
Prozatím ji v českém filmu nevidíme.“ Takové hodnocení označil *Fil-
mový kurýr* za povrchnost, krátkozrakost a zlomyslnost: „Chtěl-li však
z kořene vyvrátit zhoubné filmařovo pojetí lidovosti, mohou je poučit
konkrétně.“⁷⁷

Melodrama *Pro kamaráda* z roku 1941 zrežiroval pro Nationalfilm
Miroslav Cikán podle scénáře Ladislava Jílka a Jaroslava Mottla. Film,
v němž hlavní role ztvárnili Ladislav Boháč a Jan Pivec, líčí příběh hor-
níka Peška, jehož opustí snoubenka a odjede s taxikářem Dlabalem do
Prahy. Děj je zasazen do dolu Regina v Kladně. Na začátku jsou diváci
seznámeni s jeho užitkem pro společnost, při čemž kamera detailně
prohlíží „mohutný základový důl“. Při exkursi jsou slyšet slova prů-
vodce: „Připomeňme si, že dílo bylo vytvořeno rukama našich předků,
inženýrů a dělníků, ve společné práci armády havířů a lamačů.“ Hned
po příkladném instruktážním začátku se pořádá veselice, která je záro-
veň oslavou práce, a jelikož se práce se zábavou střídá v průběhu celého
filmu, divák musí nabýt přesvědčení, že hornický život vůbec není tak
fádní, jak si leckdo představuje. „Cožpak horník není člověk jako kdo-
koliv jiný?“ táže se hrdina filmu. Kvůli prostému původu mu sice uteče
dívka, ale filmařům se podaří dokázat, že z horníků si měšťáci mohou
vzít příklad. Poctivý pracant působí vedle bohatého městského floutka
možná nezajímavě, ale rozhodně poctivě. Dlabal, který „těžké práci ne-
přivykl“, je brzy uvězněn a jeho žena se vrací do rodného města.

Třídní rozvrstvení – zhýčkaná žena, taxikář Dlabal, jeho otec hostin-
ský, a proti nim prostí horníci – je od počátku jasné a sympatie jsou jed-
noznačně na straně horníků. Nejmarkantněji se to projevilo při rozmluvě
horníka hraného Jaroslavem Vojtou s hostinským. „Nezapomínej, že

jsi taky horničil, než se ti podařilo vyženit tenhle zaopatřovací ústav.“ Podobně kontrastuje smysluplný život plný užitečné práce v dolech s exkluzivním pražským podnikem, který režisér ukazuje přinejmenším deset minut, aby se divák pokochal tancem, hudbou a nezřízeným životem.

Když Dlabalovi uteče žena, zemře otec a zatknou ho četníci – to vše za jediný den –, zhroutí se. Po návratu z vězení se z Dlabala stane jiný, pracovitý člověk a vzorný otec rodiny. Začne nový život jako horník; Pešek ho sice nenávidí, ale přesto ho při závalu v dole zachrání.

Film je přes všechny sentiment na rozdíl od Fričova exaltovaného snímku na celkem slušné úrovni. Že se odehrává někdy v době, kdy byl natočen, poznáme podle toho, že v dole je německo-český nápis. Jinak je příběh vyprávěn podle stejného schématu jako *Druhá směna*. Nešťěstí se stane po roztržce mezi kamarády, jeden z nich je podezříván z toho, že ho zapříčinil, záběry dolů i žen sápadících se za plotem jsou téměř totožné. „Obvyklý výjev všech hornických filmů u mříže, oddělující důlní podnik. Režisér Pabst u ní natočil hluboce otrásající scény ve filmu *Kamarádi* a i Cikán vhodně použil téhož námětu ve svém filmu, zatímco obdobný výjev v *Druhé směně* působil jen jako hluchý efekt,“ píše Oldřich Kautský v *Kinorevui* č. 27 z roku 1941.

Filmy z pracovního prostředí jsou plné legračních kamarádů, starých mládenců, zde spolu dokonce žijí v jednom bytě (Pivec, Vojta, Fiala). „Zejména však nutno vyzdvihnouti souhru Vojty s Fialou, i když jejich postavy dvou nerozlučných dobráků nacházejí obdobu téměř v každé práci Cikánově, přece jsou zde na místě a vystihují poctivou duši horníků.“⁷⁸ Idylu jejich poklidného soužití a tolik ceněné kamarádské soudržnosti naruší až nenávist Peška k Dlabalovi. Přirozeně kvůli ženě. Nakonec ale zvítězí ochota obětovat se pro kamaráda, již stvrdí stisk pravice na konci obou filmů. „Tak je to správné, je nás tisíce horníků a ještě jednou tolik rukou, které jsou vždycky ochotné obětovat se pro kamaráda,“ říká pateticky Jaroslav Vojta do kamery na závěr.

Titulky tisku byly podobné jako u předchozího snímku: *Nový český film ze života horníků*, *Kamarádství mezi muži* nebo *Film se obrací k práci člověka*.⁷⁹ Kritika přijala Cikánův film příznivěji než Fričův, přesto nikoliv bez výhrad. Oba filmy byly označeny za „počátek nové



Druhá směna Martina Friče je prvním protektorátním filmem vyloženě z pracovního prostředí, přesto kritice připadal po této stránce nevyhovující.

orientace“. Chvályhodné bylo, že „obě díla vznikla z jednoho popudu: přiblížit film pracujícímu člověku. Měla-li *Druhá směna* větší nároky umělecké, přibližuje se režisér Cikán opět více prostředí pracujících, jeho postavy z tohoto prostředí rostou a žijí v něm, kdežto u filmu prvního tvořili pouze rámec,“ píše *Filmový kurýr* 7. ledna 1941.

„Čeští filmaři si však volání po pracujícím člověku vzali důkladně k srdci a do konce kalendářního roku 1940 bylo započato s natáčením několika filmů, které mohou být přímo příkladem oslavy práce,“ chválí snahu režisérů vyhovět přání vyšších míst časopis *Ahoj* v 52. čísle roku 1940. Příznivě bylo hodnoceno, že v novém filmu už nejsou inženýři, ale dělníci. Jan Pivec, který hrál doposud role intelektuálů, řekl o postavě horníka Peška, že „je to chlap práce“. Teď před sebou vidí skvělou příležitost hrát „umazaného chlapa s upracovanými rukama, příle-

žitost, jak využít chlapství a pevnosti hereckého projevu, v charakteru dobrého chlapa, který v jádru zůstává dobrým kamarádem," uvádí *Filmový kurýr* 13. prosince 1940.

Přes všechnu chválu vyjadřovali někteří recenzenti nespokojenost kvůli povrchnosti zachycení práce v dosavadních filmech. Požadavek filmu o práci a pracujících lidech vyšel podle *Kinorevue* č. 27 1941 z povahy národa. „V obou těchto filmech měl být ukázán člověk v práci. Problém práce a její proces je natolik napínavý, že jeho poutavost musí předčít všechny napínavé fabule, čerpající děj z citových vztahů lidí. ... Frič ani Cikán neřídili se těmito vzory a nepoučili se ze zkušeností svých předchůdců. Natočili filmy o pracujících lidech. Potud uposlechli výzvy. ... O práci se hodně mluví. Divák je sice vidí při práci, ale pracovní proces, malé drama práce a tovaru, vyrůstajícího dělníkovi pod rukou, to vše není zachyceno. V obou filmech si autoři zjednodušili situaci tím, že film o pracujícím člověku učinili závislým na hlavních představitelích. Napísali příběhy manželských trojúhelníků na pozadí kouřících šachet. Nezaslouží si však ani za mák, aby se o jejich filmech mluvilo jako o dramatech práce. Nedostižným příkladem dokonalého filmu z hornického prostředí zůstane pro nás slavné dílo G. W. Pabsta *Kamarádi*.“

Lidové listy vytkly 2. února 1941 Cikánovi jako obvykle, že „tápá po unylé líbivosti“. Přesto film ohodnotily jako jeho nejlepší dílo. „Nenechal si ujít příležitost, aby ve zcela jiném městě nechal (zoufale dlouhou dobu) zpěvačku módních chansonů brouzdat se mezi barovým obecnstvím proto, aby zpopularizoval nový šlágr. Vybídnutí vlivné osobnosti z minulého roku působilo jen napůl. Skočilo se z uhelného dolu rovnou do baru. Jinak bez této nepostradatelnosti českého filmu nacházíme práci pečlivou.“ Zde se nabízí otázka, zda nebyly dlouhé záběry na barovou zpěvačku stejně důležité jako záběry práce v dolech. Možná Cikán jen splnil zadání a film doplnil propagandou požadovaným odlehčením, které ve Fričově filmu chybělo.

Holmanův film *Velká přehrada* byl již zmíněn v souvislosti s protizidovskou replikou. I on naplňuje představy o filmu z pracovního prostředí, který zdůrazňuje nutnost poctivého pracovního nasazení. Ve filmu byly původně dvojjazyčné nápisy, ale patrně kvůli možnému uvedení po válce byly vykryty všechny dvojjazyčné cedule českými.

Velká přehrada konvenuje nacistické ideologii asi ze všech protektorátních filmů nejvíce. Snímek je uveden příznačným komentářem: „Přestože tento film má postavy smyšlené, může připomínat skutečnou událost, která se před lety odehrála. V tomto případě jde o podobnost čistě náhodnou, neboť děj filmu není v dnešní době...“

Inženýr Pavelce představuje dokonalý prototyp árijského hrdiny. Od boxerského tréninku odběhne pomoci malým chlapcům se stavbou na potoce a teprve pak si znovu navlékne rukavice. Je totiž boxerem mezinárodního věhlasu a trénuje na zápas Praha – Řím. Zápas proti italskému mistru Evropy vyhraje, ale celkově dopadne střetnutí nerozhodně. Nebylo přece možné, aby Češi porazili Italy. Přes svoje obdivuhodné sportovní výkony stačí tento stavební inženýr ještě vést projektantskou kancelář. Rád trampuje a se svým trenérem tvoří příkladnou kamarádkou dvojici. Pochází samo sebou z prosté rodiny, táta je železničář. „Hrdina filmu a jeho kamarádi jsou totiž sportovci. Petr je kanoista, chcete-li tramp, amatérský boxer, krátce zdravý jinoch, který správně žije a pracuje,“ sdělil *Kinorevui* č. 52 z roku 1942 režisér.

Protipólem Pavelce je velkopodnikatel a stavitel Berka, který neohrázně utrácí a odírá své zaměstnance. „Všechno ucpeme betonovými injekcemi a obejdeme se i bez lidí,“ zní jeho filozofie. „Milý Berko, ty máš jezdit osmiválcem přímo na žně,“ říká sám sobě. Okolo peněz se točí celý film. Když Berka pochválí svému příteli, generálnímu řediteli banky, kancelář, odpoví mu, že se snaží, aby to v ní nebylo cítit penězi. Pavelcův kamarád si zase může koncem měsíce dát jen jeden párek, ale po výplatě si to prý vynahradí. Peníze prostě nejsou všechno.

Pavelce získá od Berky zakázku na projektování stavby přehrady a projekt nazve Chrám práce. Mladý boxer-inženýr se zamiluje do Berkovy dcery, která žije ve znuděné společnosti topící se v penězích a na čas se z něj stane nesvědomitý člověk. Zamotají mu hlavu svůdné písně, bohaté obleky a krásné ženy. Na partu čestných kamarádů zapomene a přestane trénovat. Berka zatím nutí dělníky k přesčasům, zatajuje úrazy a jeho zaměstnanci pracují v tíživých sociálních podmínkách. Jeho dcera Irena pohrdá prací a banalitou přírody. Když na stavbě zemře kvůli Berkově nedbalosti člověk, Pavelce ho poprvé obviní z toho, že si neváží poctivé práce. „Mám dost toho vašeho způsobu podnikání,

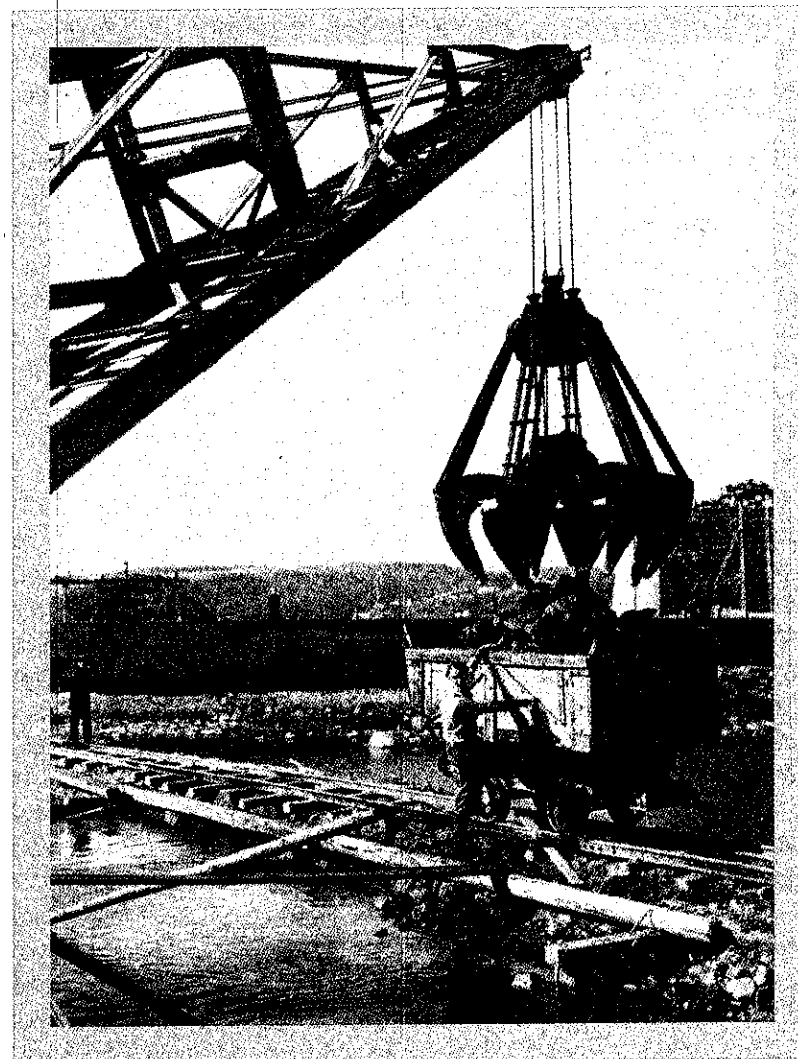
to je jen honba za ziskem, bez ohledu na hodnotu práce.“ Berka ho ale uplácí a říká mu: „Peníze jsou v převaze, na to si zvyknete.“ Poté, co se zřítí skála a zasype Pavelcovy rodiče, velkopodnikatel ho uklidňuje: „Nesmíte to tak brát, při velkém a průbojném díle vždycky někdo platí.“ To už poctivý inženýr nevydrží, oblékne si prosté šaty, vrhne se do přírody, usadí se blízko stavby nové přehrady a začne tu pracovat jako dělník.

Přehradu zobrazuje Holman jako něco veskrze pozitivního, ač je uprostřed panenské přírody. Podle Pavelce je přehrada „krásná, nádherná stavba, všem lidem užitečná“, ale Berka ji nedělá pro užitek celku, ale pro svůj vlastní užitek, což je v dobovém kontextu samozřejmě nemorální. „Na jednotlivci nezáleží, záleží na blahu všech,“ mluví hlavní hrdina stejně jako hlasatelé totalitních ideologií, když jeho partáci žehrají na přehradu, protože se musejí vystěhovat z údolí.

Druhá polovina filmu je neustále prostřihávaná detaily poctivých dělnických tváří s oblohou za hlavou a s patetickou hudbou v podkresu. V kontrastu s upadajícím prostředím salonů je to působivé a divák se s těmi prostými poctivými sympatáky musí ztotožnit, zvláště když se inženýr zamiluje do nevinné dívky v podání Nataši Gollové. Od té chvíle je jasné, na které straně má každý uvědomělý občan protektorátu stát.

Představitel hlavní role Vítězslav Vejražka kráčí za hřmění filharmonie mezi svými druhy, kteří pracují svými vlastníma rukama, režisér si libuje především v záběrech na nahá těla na stavbě, na lití betonu a v žánrových obrázcích ze života dělníků.⁸⁰ Film v těch chvílích připomíná spíše dokument o stavbě než kompaktní hraný film. Dokumentární záběry ze života a práce dělníků se hojně objevují už od 20. let v sovětských propagandistických filmech. Podobný postup zvolil poprvé v českém filmu Gustav Machatý, když jeho *Extáze* (1932) končila dlouhým sestřihem pracujících mužů a strojů, který doprovázela výzva k poctivé práci. Se zachycením manuální dělnické práce úzce souvisí i kult těla, který od sovětských filmařů převzala nacistická propaganda. K dokonalosti ho dovedla Leni Riefenstahlová ve své *Olympiádě*. Režisér Holman měl tedy bohaté zdroje inspirace.

„Toužil jsem po prostém, silném a poctivém životě a našel jsem ho



Velká přehrada J. A. Holmana je nejbombastičtější propagandistickým filmem protektorátního období. Pracovní nasazení je zde ilustrováno mnohaminutovými sekvencemi.

tady,“ září spokojeností napravený inženýr. Na stavbě se ale také krade a šetří se, kde může; proti tomu se ohrazují všichni dělníci. Divák by si měl mimo jiné vzít z filmu ponaučení, že sabotáže jsou naprosto opovrženíhodné.

I tady se objeví věty, které si protektorátní publikum mohlo vykládat po svém. „Představ si, jak by svět vypadal, kdyby všichni poctiví lidé ustoupili darebákům jen proto, aby sami mohli žít klidně a prostě. Teď musíš obětovat svůj klid,“ nabádá dívka Pavelce v činům. Ten se sebere a vydá se v čele dělníků k Berkovi. Sdělí mu, že ho dá za šetření na materiálu k soudu. Když mu Berka nabízí za mlčení peníze, obviní ho z židovských manýrů. „Od této chvíle se ujímám vedení stavby já. Přehrada je moje dílo, a ne váš špinavý obchod,“ hřímá s dělnictvem v zádech. Závěr filmu je už masovou propagandistickou záležitostí. Pavelce všechny dělníky svolá na hráz a divák je svědkem působivého srovnání odhodlaných dělníků. „Zítřka začneme znova na nových poctivých základech, přehrada patří nám všem, musí být věčná, stavíme ji pro sebe a pro ty, kteří přijdou po nás a budou stavět dál! Zítřka ráno, kamarádi, do nové čisté práce!“ zavelí samozvaný šéf stavby se zaťatou pěstí. Dělníci mu zakřičí v odpověď mohutné nazdáár a hrdina odjíždí zavěšen na háku jeřábu za zpěvu dětského sboru: „Když se znovu rozeběhnou stroje, / píseň práce se v nich ozývá, / na základě pevných stavěno je, / naše práce bude poctivá.“ Režisér Holman tak divákům ukázal nejen, jak to kdysi bylo, ale také jak by to nyní být mělo.

Tisk opět téma práce ve svých titulcích vyzdvihl: *Film, jenž je oslavou lidské práce, Ocenění skutečné práce ve filmu Velká přehrada, Film o práci a poctivosti*.⁸¹

Holman se k filmu obšírně vyjádřil v rozhlasové relaci, jejíž znění přetisklo 5. číslo časopisu *Kinorevue* v roce 1942. S pracujícím člověkem už měl zkušenost a recenzent ho za to náležitě pochválil. „Dobrym příkladem takového plně vykresleného typu pracujícího člověka je úloha Františka Vnoučka v novém filmu Lloydu *Rukavička*, režírovaném J. A. Holmanem. Úředník je tak oddán svému zaměstnání, že ani milostné okouzlení nedovede ho změnit a vyšinout z navyklých kolejí,“ uvedl deník *Večer* už 31. ledna 1941.

Podle J. A. Holmana byla *Velká přehrada* nejdéle vyráběný český

film, pracoval na něm dva roky a dvě třetiny točil v exteriéru, což v té době nebylo vůbec obvyklé. „Nechtěl jsem filmovat sváteční dělníky, ale docela prostou účelnou práci. A ta je někdy hrozně neefektivní. Já vím, že se najde mnoho lidí, kterým se bude zdát, že je tam těch dělníků, vrtaček, šlapání cementu, jeřábů a vím co já ještě moc. Ale film se prosím jmenuje *Velká přehrada*, ta přehrada je symbolem a musí být v tom filmu zarostlá, a ne natřená jako elegantní nápis. Bojuje se tu o přehradu skutečnou i společenskou, je to kus alegorie, ta šedivá, účelná, prostá a přitom velkolepá přehrada.“

Kinorevue si všímá, že „základním znakem filmu je od začátku do konce jeho reportážní chlad“. Oceňuje, jak jsou proti sobě postaveny dva světy: svět práce, skromnosti, odříkání, fair zápasu, přímosti a poctivosti a svět zhýralosti, přetvářky a lenosti. „Konečně tedy: film, který chce divákovi něco říci. Film, jehož tvůrci se nebáli dát mu nejen zábavnou dějovou, ale i ideovou náplň.“⁸²

Národní střed ze 17. října 1942 považoval *Velkou přehradu* dokonce za film evropské úrovně, který „splývá v ladný celek – v mohutnou oslavnou symfonii člověka a práce“. *Filmový kurýr* sice ocenil 23. října 1942 poctivý záměr režiséra, ale označil film za příliš rozkouskovaný, málo přímočarý, a především vadila příliš explicitní propagandistická konfrontace práce a světa zahálky. „Jistě chtěl režisér Holman říci tímto filmem více: Oslavit a zdůraznit význam poctivé práce, pranýřovat pracovní šlendrián a kapitalistickou bezohlednost. To byl nesporně krásný a velký úkol. Bohužel...“

Celkově byly ale recenze na film přes jeho evidentní nedostatky v rovině herecké i scenáristické skutečně příznivé. Možná mohl mít kromě jeho ideologického zabarvení vliv i fakt, že byl velice nákladný a jen na rozjezd realizace obdržel dvakrát větší dotaci, než bylo u protektorátních filmů zvykem.

Za zmínku stojí v této souvislosti ještě film Ladislava Broma uvedený roku 1944 *Skalní plemeno*, které se odehrává v jednom posázavském kamenolomu.



běť pro rodinu

V goebbelsovske propagandě měla důležité místo obět pro rodinu, především obět ženy-matky. Rakouská prominentní herečka Paula Wesselyová se takto obětovala pro své děti či sourozence v řadě říšských filmů. „Pokud se dívka vyhýbá svému nejvyššímu poslání mít manželské či nemanželské děti, dopouští se stejné dezerce jako odpírač vojenské služby,“ napsal brzy po vypuknutí války list SS *Schwarze Korps*. Tak tvrdě sice toto stanovisko v protektorátu prezentováno nebylo, ale i zde se objevovala podobná, byť rafinovanější poselství – zdravá ro-

V melodramatu *Zlatý člověk* akcentoval režisér Vladimír Slavínský odpovědnost za rodinu a příkladnou obětavou práci. Hlavního hrdinu ztvárnil Otomar Korbelář.



dina žijící spokojeným poklidným životem, pro níž je třeba vzdát se mnohého.

Důležitost rodiny, sebeobětování ženy a potřeba tvrdé nezištné práce představují hlavní motivy melodramatu *Zlatý člověk*. Příběh z lékařského prostředí o nevěře a lásce, nad níž zvítězí zodpovědnost pro rodinu, natočil v roce 1939 Vladimír Slavínský. Žena proslaveného chirurga Partyka, jehož hraje Otomar Korbelář, se schází s jeho kolegou, chirurga zase miluje jeho kolegyně ze sanatoria. Než se situace vyřeší rozvodem, zjistí se, že Partykova žena (Hana Vítová) s ním čeká dítě a k rozvodu tedy nakonec nedojde. Poučné je nejen potlačení citů ve prospěch zodpovědnosti, ale také neúplatnost (razantně odmítne peníže od pacientů) a pracovitost (léčení lidí obětuje své soukromí i veškerý čas) profesora Partyka. Partyk je velký idealista, léčí zadarmo a odmítá se bavit „o těch bizarních penězích“. Je ošklivý, unavený, ale vnitřně krásný. Jeho mladý asistent Jánský je naopak elegantní, ne tak čestný, přesto má ale ideály jako každý správný lékař, protože si umínil, že bude dobrým chirurgem, prospěšným společnosti: „V nemocnici je hodně těžké práce, a za všechnu tu dřinu dostane člověk devět stovek měsíčně. Je mi třiatřicet, kdybych měl děvče, nemohl bych ji vzít ani do kina. Přesto jsem se snažil vydržet, abych byl co nejlepší.“ Chce jen žít s profesorem a mít hodně krásné práce. „Jsem šťasten, když jdu z jedné práce do druhé.“ Partyka miluje jeho kolegyně, která žije sama v neútulné kanceláři. „Trochu sebeobětování je součástí každé ženské povahy,“ odpoví na Partykovu otázku, proč žije takovým způsobem. O práci se vůbec hodně mluví, ač se jedná o milostný příběh. „Přál bych vám poznat opravdové holky chudáky, které dřou celý týden ve fabrikách, dílnách anebo v kancelářích proto, aby odměnu za svou lopotu vtiskly do máminy mozočkové dlaně,“ říká na schůzce s Partykovou ženou jeho asistent Jánský. Podle něho je právě to důvod k lásce, ne k pohrdání. Vladimír Slavínský tak natočil nejprůkladnější film o nezbytnosti obětí pro zachování rodiny.

Podobné obětování v zájmu zachování rodinných pout najdeme ve zfilmované národní klasice *Paličova dcera* a ve filmech z uměleckého prostředí *Gabriela* a *Preludium*, v nichž jsou ženy nuceny spokojit se s životem v domácnosti a naplnění svého poslání hledat výhradně



Ve filmu *Preludium* Františka Čápa se výjimečně objeví dobové reálie. Příběh o nevěře skončí smířením kvůli zachování rodiny, která musela znamenat v době vlády nacismu vždy víc než láska.

v péči o rodinné blaho. „Pamatuj, nám ženám se taková věc nikdy neodpouští,“ prohlásí v *Preludiu* o nevěře Terezie Brzková. Z tohoto konceptu se poněkud vymyká film Otakara Vávry *Pacientka dr. Hegla* z roku 1940, v němž se hlavní hrdinka rozhodne žít raději jako svobodná matka než se svým milencem.

U nikové žánry

Řada pamětníků a životopisců dodnes píše o nevinném ostrovu jménem UFA a snaží se na většině filmů dokázat, že v nich neexistuje ani ná-

znak nacistické ideologie. Ani u nás by nikoho při sledování filmů pro pamětníky nic podobného nenapadlo.

V období protektorátu můžeme rozlišit několik filmových žánrů, případně subžánrů. Základními žánry jsou drama, komedie a melodrama. Těmto třem skupinám se vymyká filmový příběh, který nemůžeme zařadit ani do jedné z uvedených kategorií. Jedná se o filmy *Babička*, *Pohádka máje*, *Jan Cimburá*, *Pantáta Bezoušek* a *Kluci na řece*. Další tři filmy tvoří ojedinělé subžánry – *Ohnivě léto* je filmová báseň, *To byl český muzikant* jediný životopisný film a *Madla zpívá Evropě* je film hudební.

V období od 15. března 1939 do 8. května 1945 mělo premiéru 114 celovečerních hraných filmů. Téměř polovinu tvoří komedie, jichž se natočilo 56, melodramat stejně jako dramát 25. Z uvedených čísel je jasné, že komedie tvoří jednoznačně převládající žánr sledovaného období. V roce 1939 představují komedie téměř dvě třetiny celkové produkce od března do prosince. Z 35 filmů jich 19 můžeme zařadit do tohoto žánru. V letech 1940–42 a 1944 je to přibližně polovina všech filmů, pouze rok 1943, kdy byla natočena jediná komedie, představuje výjimku. Počet komedií se snižoval v souvislosti s poklesem celkové produkce. Zatímco v roce 1939 (od března) mělo premiéru 19 komedií a v následujícím roce 16, v roce 1941 už to bylo pouze 8 filmů tohoto žánru, v roce 1942 sedm, v roce 1943 jediná komedie, v roce 1944 čtyři a v roce 1945 (do května) jedna komedie.⁸³

Nejvíce snímků komediálního žánru natočili režiséři Martin Frič (11), Miroslav Cikán (12) a Vladimír Slavínský (9). V jejich filmech se v hlavních rolích uplatnili především Jaroslav Marvan (49 rolí!), Oldřich Nový, Theodor Pištěk, Nataša Gollová, Vlasta Burian, Adina Mandlová a Jindřich Plachta, zatímco charakterní typy či dramatické postavy ztvárňovali Jaroslav Vojta, Otomar Korbelář, Ladislav Boháč, Lída Baarová, Terezie Brzková či Zdeněk Štěpánek. Nejpopulárnějšími herci roku 1939 byli představitelé charakterních rolí Zdeněk Štěpánek a Otomar Korbelář, až po nich komici Oldřich Nový, Vlasta Burian a Jindřich Plachta. Mezi herečkami byla nejoblíbenější Adina Mandlová, po ní Nataša Gollová, Jiřina Štěpničková, Lída Baarová a Hana Vítová.

Podle dramaturga Lucernafilmu Miroslava Rutteho „lze plným právem říci, že německá okupace pro český film vůbec neexistuje“.⁸⁴ Filmař Bohumil Šmída se ve svých pamětech *Jeden život s filmem* zmiňuje o tom, že se volila tematika vzdálená přítomnosti, natáčely se historické filmy a adaptovala se klasická literární díla. „Jen takový způsob omezoval do jisté míry vliv německé cenzury...“ (s. 48). To je nesporně pravda, ale ne celá. Většina filmů totiž ze současnosti byla. Sice, použijeme-li slova Josefa Škvoreckého, „z poněkud irelevantní přítomnosti“, ale přesto je převaha dobových snímků nad filmy z minulosti značná. Film ze současnosti znamená pro sledované období příběh z povolené, tedy pouze iluzivní současnosti. Realita se za normálních podmínek s filmovým vyprávěním v mnoha ohledech neshoduje. Za okupace s protektorátní realitou dokonce nekonvenuje ani background toho kterého filmu, což je pozoruhodné, ale snadno vysvětlitelné, když vezmeme v potaz záměry nacistické propagandy. V umění sloužícím k relaxaci nic nesmělo připomínat strastiplný válečný svět.

„Filmová tvorba neměla nejmenší šanci reagovat na reálnou situaci,“ tvrdí ve vzpomínkách *Dramaturgie je když...* Elmar Klos. Člověk se tak podle něj ocitl „v Alenčině světě za zrcadlem, kde neexistuje pro kameru okupace, nejsou v ulicích vojenské uniformy, ve světě nezuří válka, nepadne ani zmínka o přidělovém hospodářství, nočním zatmění“ (s. 44).

Příkladů můžeme uvést mnoho, protože odkaz na časové zasazení a dobové reálie, které by připomínaly tehdejší politickou situaci, nenajdeme téměř v žádném filmovém díle té doby. Když už se na ulicích náhodou objeví nápisy, jsou české – například ve filmech *Ulice zpívá* (1939) či *Gabriela* (1942), kde jsou plakáty výhradně v češtině. Výjimku tvoří plakátovací plocha ve filmu *Preludium*, kde se překvapivě objeví skutečný kolorit doby – česky a německy psané plakáty vedle sebe. Německý plakát zde zve na hokejový zápas. Německo-český nápis zahlédneme i na nádražní budově kolínského nádraží ve filmu *To byl český muzikant* (1940), který se ale odehrává v době rakouského císařství. Jinak neměl divák šanci poznat, zda se děj filmů „ze současnosti“ odehrává před okupací či po ní. Jen v několika filmech je použita datace, která znázorňuje plynutí času. Ve filmu *Za tichých nocí* (1941) se



Marie Glázrová ve filmu *Noční motýl*, který patřil mezi téměř tři desítky protektorátních únikových melodramat.

objevují ubíhající léta hrdinovy americké emigrace 1912–32 a v *Humoresce* (1939) proběhne několik titulků zasazujících děj do 20. let 20. století. Pevně je dán děj filmu z prostředí obchodního domu *Šťastnou cestu* (1943), snad aby si divák nespojoval nákupní horečky v roce 1932 s nedostatkem zboží v protektorátu.

Elmar Klos hodnotí únikovost filmů jako pozitivní faktor. „Ať se to bude zdát někomu jakkoli divné, vytvářelo právě toto zdůrazňování skleníkového neskutečného světa, jakési země nikoho, důležitý prostředek obrany a zároveň vzpruhy pro diváka. Záměrná absence vnější tváře skutečnosti v něm upevňovala pocit jejího vědomého odmítání, její pomíjivosti a vracela mu sebevědomí a vůli k odporu. Tvořila ko-

rektiv a protiváhu ke každodenním vítězným fanfárám rozhlasu a válečných týdeníků. V podstatě poskytlo období okupace důkaz, že i zdánlivá neaktuálnost a únikovost může být za určitých okolností vysoce současná a angažovaná.“ Klos si ale neuvědomuje, že ona protiváha k rozhlasové propagandě a týdeníkům byla záměrná. V koncepci nacistické propagandy měla únikovost v hraném filmu podstatnou funkci. Goebbels dobře věděl, že přímá propaganda musí mít své meze, aby neztratila na účinku. Hraný film měl sloužit jako jedna z kulís, jež vytvářely dojem normality života.

Jiří Brdečka, který zastává protichůdné stanovisko, k tomu v knize *Pod tou starou lucernou* poznamenává, že si stačilo zakoupit vstupenku i na německý film a „rázem jste se ocitli ve světě bez války a nacismu. A to i tehdy, když se filmový příběh tvářil, jako by jeho dějištěm bylo současné Německo. Hrdinové (obvykle z vyšších nebo uměleckých kruhů) i bodrý lid měli výhradně mírové starosti ... žili tam, kde se nekonaly nálety, nestříhali se potravinové lístky, nestrašilo gestapo. Tato růžová pseudoskutečnost byla nikoli tolerována, ale přímo nařízena režimem“. Ten se podle něj realitu pokoušel nahrazovat „šidítky, z nichž jedním byla zábava zdánlivě bezideová“. (s. 76)

Elmar Klos píše, že „demonstrativním pokusem o útěk ze skutečnosti byl i první film, jež po vypuknutí války nasadily do výroby FAB (Filmové ateliéry Baťa) s Otakarem Vávrou jako režisérem“ *Kouzelný dům* (1939) podle K. J. Beneše. Příběh je o marnosti hledání „místečka, kde by se zastavil čas, marnosti touhy po klidu a lásce, neexistuje žádná oáza kouzelného domu ani kouzelná zahrada, kam by se bylo možno skrýt před ... zkázou vnějšího světa“. (s. 46)

Kouzelný dům je tragickým příběhem odehrávajícím se z větší části v domě utopeném v mlhách. Děj se odehrává většinou za tmy nebo za šera, dojde k havárii letadla, při níž zahyne několik lidí a bratr hlavního hrdiny spáchá sebevraždu. To jsou témata, která byla v protektorátních filmech spíše tabuizovaná a divákům na dobré náladě jistě nepřidala. Navíc se zde objevují pochybnosti, zda ohlásit četníkům (to znamená představitelům státní moci) událost, při níž byla zraněna žena. Skutečnost se nakonec utají, a protože ztratila paměť, vydávají ji za svou příbuznou. Z dusné rodinné atmosféry vytrhne diváky jen desetiminu-

tové kouzelnické představení. „Zapomeňte na všechny strasti vašeho života,“ nabádá kouzelník obecnost.

Dívku pronásledují snové představy lidí bez tváří, bloudí palácem, kde ji dostihne jakýsi muž: „Teď nám neutečete. Víte dobře, že jde o vyšší zájmy, tady je každý odpor marný!“

„Vraťte mi můj svět, ten zdravý, ten šťastný,“ prosí ho dívka.

„Zaměňujete sen se skutečností, vaše skutečnost je zde,“ odpoví jí muž.

Když dívka znovu nabude paměť a uvědomí si svou zapomenutou identitu, zjistí, že realita je horší než idyla v zapomnění. „Je mi protivný celý ten bezvýrazný nudný svět. Než se k němu vrátit, raději bych se zabila podruhé!“ Její milý se jí zeptá, jak jí bylo, než se začala znovu rozpomínat.

„Krásný. Tak krásný, že ani nevím, bylo-li to sen nebo skutečnost. To je můj pravý svět. Tak šťastný, jak může být šťastný jen ve snu,“ řekne dívka a odhodlá se žít v domě, kde na vše zapomněla. Zde můžeme hledat nezamýšlenou narážku na dobovou situaci: „Ztráta paměti ... oprošťuje hlavní postavu mladé ženy od přítěže minulosti ... nechce se vrátit nazpět do prolhaného světa,“ hodnotí film dále Klos.

„Možná, že celý lidský život je jen sen,“ prohlásí hrdina filmu na závěr. Tímto prohlášením jako by nabádal, aby se lidé stáhli do svého světa a zapomněli na krutou realitu. Jenže komu taková skutečnost vyhovovala – občanům protektorátu, nebo okupantům?

Zapomenout se dalo i jinak než příčinou leteckého neštěstí. Otakar Vávra natočil *Maskovanou milenkou* (1940), film podle Honoré de Balzaca z 19. století plný velkoleposti, plesů, návštěv oper, kasina a nádherných kostýmů. Diváci mohli sledovat vztah vdovy a důstojníka z nejvyšší společnosti, díky němuž si žena uvědomí, co je v životě nejdůležitější. „Chci zůstat navěky volná,“ prohlašuje na začátku filmu, když chce mít dítě bez manželství. To ale není správné a ona si to uvědomí, když jí její přítelkyně řekne: „Ta nejposlednější žena je šťastnější než vy, protože má muže a dítě.“

Ministr Jaroslav Kratochvíl vysvětloval tendenci uniknout z reality nebezpečím zásahů cenzury: „Mluvílo se zde o tom, že film utíká velmi často od skutečnosti, že si raději volí náměty dobové nebo his-



Film Otakara Vávry *Šťastnou cestu* jako by realistickým ztvárněním prostředí a vztahů ani nepatřil do protektorátní produkce.

torické – nebo že se dokonce pohybuje v ovzduší kondelíkovské idyly. Do jisté míry to snad souvisí s dnešní dobou, která takovéto filmy vyžaduje. Může se to snad jevit jako nedostatek odvahy – avšak zároveň je to ovlivněno obavami před zásahem filmové cenzury.⁸⁵ Útěk od skutečnosti přináší nejmenší nebezpečí, že by se někde narazilo, kdežto náměty z reálné přítomnosti jsou po této stránce ožehavější. Musíme se proto snažit najít kompromisní cestu.⁸⁶ Tou měl být opatrný příklon k realitě.

Jedním z mála filmů, které skutečně vycházely z reálného života, byl dramatický snímek o rozpadu rodiny *Preludium* (Fr. Čáp, 1941) z prostředí divadelníků, které každý den čeká těžká práce v zákulisí. Své práci dávají všechno a v divadle tráví celý den. V syrovém příběhu zasazeném do současnosti a doprovázeném hudbou Otakara Jeremiáše

rekvizitář nakonec odpustí nevěru manželky kvůli dětem, protože rodinu je třeba držet dohromady za každou cenu a děti jsou důležitější než vztah rodičů.

Film Otakara Vávry *Šťastnou cestu* (1943) se zabýval sociálními problémy velkoměsta, respektive zaměstnanců jednoho velkého obchodního domu. Marxistická kritika ho hodnotila jako ideově nejvýznamnější přínos celé protektorátní tvorby. Každá z prodavaček Bílé labuti v roce 1932 má svůj vlastní, většinou pohnutý osud. Objevují se zde realie s pražských ulic, obchodního domu, zní jazz, který doprovází každodenní nákupní horečku. Mladé ženy hledají nejlepší partie a většinou berou muže jako zdroj bohatství. Režisér na rozdíl od dřívějších protektorátních melodramat a komedií nic neidealizuje. „Ber život tak jak je, člověk ze svých přání musí někdy důkladně slevit,“ říká jedna z hrdinek filmu. Jiná, hraná Adinou Mandlovou, již prošla nahota u cenzorů, spáchá sebevraždu, protože jí život nevychází podle přání. Jedinou idealizovanou postavou a úlitbou dobovým konvencím je továrník hraný Otomarem Korbelářem, který odmítá stavět hotel pro pár boháčů. „Chci vzorné lidové podniky, ty budou sloužit lidem, ne je využívat. Proč by to nemohlo být pro všechny, v tom vidím pokrok!“ Většina postav je zde už iluzí zbavená, ať jsou to bohatí podvodníci, nebo obyčejní lidé.

„Jo, život se nedá podvádět, chtěli udělat štěstí, ale vrátili se řádně pocuchaný,“ říká jedna z nich.

Pozoruhodné je, že Vávřův film svým charakterem snad jako jediný z protektorátní produkce nesplňuje – důsledně vzato – ani jeden z Goebbelsových požadavků na tendenční film, protože nebyl ani ideologicky zabarvený, ani nijak únikový.

Komedie

„Dobrá nálada je válečné zboží. Za určitých okolností může být pro vítězné vedení války nejen důležitá, ale dokonce rozhodující. Proto je nutné udržovat náš lid v dobrém rozpoložení a posilovat odhodlání nej-

širších mas,“ prohlásil v roce 1942 říšský ministr propagandy Joseph Goebbels.

Ač se objevilo několik málo dramatických příběhů, komediální žánr má i v produkci české okupační kinematografie jednoznačnou převahu. Právě veselohry mají největší relaxační účinek. Elmar Klos uznává důležitost filmů s národní tematikou a je přesvědčen, že „vedle toho – třebaže se to může zdát v očividném protikladu k tragice doby – bylo životně důležité produkovat zároveň veseloherní tematiku k udržení psychické rovnováhy a životního optimismu v širokých masách, zkrátka mobilizovat dobrou náladu na hřbitově“. (s. 44)

Naproti tomu je třeba připomenout tezi o stabilizační funkci únikového filmu, jehož hlavní představitelkou je právě společenská komedie. „Normální občanský život ve formě osvěžujících filmových komedií měl bezpochyby získávat v nejširších vrstvách kredit poněkud wagnerovsky pojatému führerprincipu, kredit normality přijatelné pro každého průměrného občana.“⁸⁷ Komedie se stala hlavním filmovým žánrem protektorátní kinematografie. Ředitel Nationalfilmu Feix ve svých vzpomínkách *Jak byl znárodněn československý film* přímo uvádí, že dramaturgii stavěl se svými dramaturgy Kabelíkem, Elblem, Mukařovským, Honzlem, Pišou a Dvořákem „na klasických látkách a na zábavě“. Jiří Brdečka v pamětech píše, že „nastaly zlaté časy pro bezduché revuální podívané s Marikou Röck, jakousi těžkotonážní kombinací Ginger Rogersové a Betty Grableové, prostě vzorovým typem frontové Soldatenliebe“.

Na druhou stranu vznikly v českém filmu skutečně kvalitní filmy a etablovaly se nové komediální žánry jako šudácká komedie *Cesta do hlubin šudáckovy duše* (1939), crazy komedie *Eva tropí hlouposti* (1939)⁸⁸ a vlastně i *Hotel Modrá hvězda* (1941) a parodie na detektivní žánr *Těžký život dobrodruha* (1941). Natočena byla i vynikající situační komedie *Kristián* (1939), pojednávající o tom, jak je důležité snít, když si obyčejný úředník dopřává iluzi lepšího a vznešenějšího života. Soudobá kritika považovala film za zdařilý, ale jeho skutečné kvality prověřil až časový odstup, z něhož je patrný kvalitativní rozdíl mezi řadou filmů s národní tendencí, tehdejší kritikou tolik vyzdvihovaných, a nejlepších komediemi protektorátního období. Bedřich Rádl v *Kinorevui*

Kristián Martina Friče je excelentní komedií. I tento žánr však měl v Goebbelsově koncepci propagandy důležité místo.



v recenzi napsal: „Je to filmová komedie velmi dobré úrovně, s vtipným a obratně vypracovaným scénáři, vybroušenou a vynalézavou režii, hereckými výkony elegantními, zručnými, hladkými a bezvadnými, krásnou fotografií. Nic víc, než veseloherní hříčka se zábavným rozvinutím filmového námětu, nijak hlubokého a výjimečného: přesto však je *Kristián* kladným a významným činem v naší filmové produkci.“ Zajímavé je, že podle architekta Jana Zázvorky a herce Svatopluka Beneše režisér Frič nechtěl v žádném případě angažovat z osobních důvodů do role Kristiána idolu Adinu Mandlovou, ale Miloš Havel ji přes jeho odpor prosadil.

I tak kvalitní film jako *Kristián* se natáčel pouhé tři týdny, což byla poměrně standardní doba. „Materiál byl tehdy drahý, a proto se obvykle jednotlivé záběry točily jenom jednou, výjimečně dvakrát. Producenti nabádali režiséry, aby jím šetřili, a drahý byl pronájem ateliérů

a taky čas herců. Vzpomínám si, že se na natáčení filmu, byl to myslím *Kristián*, přišel podívat producent a říkal důrazně režisérovi, že jestli ten film natočí o týden dřív, než předpokládal plán natáčení, že dostane zvláštní prémii – tuším sto tisíc korun,“ vzpomíná v knize Aleše Cibulky *Nataša Gollová* herec Raoul Schránil.

Za kvalitní film byla kritikou všeobecně považována komedie *Městečko na dlani* (1942) podle románu Jana Drdy. Děj se odehrává v idylickém městečku, kde není po okupantech ani památka. Starosta bojuje s alkoholismem, sedlákův syn Václav (v protektorátních filmech velice frekventované jméno) si nakonec prosadí nerovný sňatek s vorařovou dcerou a důlní rada si v zápalu rovnostářství oblíbí pytláka, kterého předtím stíhal. „Pán, nepán, tady je to jedno,“ říká mu v závalu v dole.

Nejen starosta, ale celé městské zastupitelstvo je tu předvedeno jako zkarikovaná banda pijanů. „Obecné blaho je náročná věc,“ říkají, když se dohadují o to, kdo jim bude na radnici dodávat víno. Parodii na obecní zastupitelstvo představuje i vůdce opozice, kloboučník, který prosazuje, aby mohli zastupitelé pít i při jednání. To bylo v době, kdy nacisté likvidovali poslední zbytky samosprávy, na pováženou. Na druhou stranu se zde kloboučník několikrát zmíní o politických stranách, a dokonce pronese větu: „Jednou musí přijít ke slovu opozice!“

Vedle filmů s Vlastou Burianem patří mezi kvalitní protektorátní komedie i snímky s Oldřichem Novým. V úvodním titulku veselohry *Roztomilý člověk* (1941) se uvádí: „Tento film byl natočen za okupace, kdy česká filmová produkce mohla jen živořit ve stínu produkce nacistické. Aby unikli šikanám tehdejší censury, uchylovali se mnohdy čeští filmoví umělci k starším oblíbeným látkám domácích autorů. Jednou z nich byl i román F. X. Svobody *Kašpárek*, podle něhož vznikl tento film, který má své místo na cestě za lepší úroveň filmové veselohry.“ Vtipná komedie z novinářského prostředí je přesným modelem tehdejších kultivovaných veseloher. Dva mladí svobodní kamarádi bydlí spolu v jednom bytě, jeden má příliš velkou fantazii, je šprýmař a lhář, který se přiměřeně bouří proti společenským konvencím. Dostane se do vyšší společnosti, kde se pohybují doktoři, inženýři a úředníci a kde po několika nedorozuměních a záměnách získá srdce své vyvolené dívky.



Těžký život dobrodruha patří mezi několik skutečně kvalitních komedií protektorátního období. Zde František Filipovský, Ladislav Pešek a Otomar Korbelář.

Podobnou inteligentní zábavu, ne sice pro nejprostší dělníky, ale pro poměrně široké vrstvy obyvatel představuje například *Valentin Dobrotivý* (1942). Z malého úředníčka se stane domnělý milionář, zadluží se, žert se vysvětlí a pak se stane milionářem doopravdy. Setkáme se tu s úředníky, bohatým strýčkem, přísným šéfem, obětavou milenkou či manželkou a komickou hierarchií podniku, díky níž se všichni zbavují odpovědnosti. Realie tvoří fungující úřad, vila a luxusní kavárna, v níž se schází honorace. Příjemný svět, ale i v něm je třeba si uvědomit, co znamená poctivá práce. „Copak si myslíš, že když jsi vyhrál, nemusíš pracovat?“ říká výherci kolega, pro nějž, stejně jako pro vět-

šinu ostatních, není nic důležitější než drobná pilná práce v úřadě, disciplína a malé starosti a radosti malých lidí.

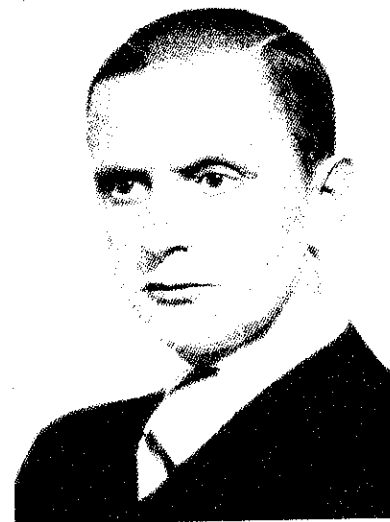
Tyto komedie tvoří jen špičku ledovce. Producent podle Jiřího Brdečky uvažoval v podstatě stejně jako před okupací: „Jen žádná politika... Baví legrací, baví dojetím, baví vzrušením, ale vždycky baví! Hlavně nenutit diváka k přemýšlení. Neplatil za to, aby si dal týrat mozek. ... Pokud děláte film ze života, nechť raději nemají s tím životem moc společného, nebo jen tak na oko, což je snad vůbec nejlepší. Vlastně budu točit, co jsem vždycky točil, jenom trochu opatrněji. Vždyť národ mne potřebuje!“ (s. 62)

Typickým představitelem komerčních nenáročných komedií, o něž podle Brdečky „Múzy nikdy nezavadily ani lemem svého šatu,“ je Vladimír Slavínský. Schéma jeho filmů je stále stejné: vypráví o štěstí chudého člověka, který se choval mravně a „byl, po překonání nezbytných obtíží, odměněn bohatstvím, k němuž nejčastěji dospěl kombinací poctivé práce a vroucího citu k milované bytosti z nejlepší rodiny, citu stvrzeného sňatkem“. Jeho snímky odpovídají podle Brdečky románům pro služby. Slavínský ve svých filmech vždy propagoval morálku a staral se, aby film poskytoval obecnstvu „ušlechtilou zábavu“.

Jeho ušlechtilá zábava měla v době okupace ještě jeden, ne příliš pozitivní doprovodný jev: „Slavínský vkládal do svých filmů sám sebe, svou dobrotu, poctivost, víru v lidi, svůj optimismus. ...ale kdybyste dodali, že jimi také propagoval svou ideologii, to by asi vytřeštil oči a zaburácel: Ideologie? Propaganda? Tahle slova zavánějí politikou, a s tou on přece nemá nic společného! Jestliže něco propaguje, pak je to morálka starého, nicméně dobrého kalibru a dbá pouze, aby film poskytl našemu Obecnstvu ušlechtilou zábavu. Myslel to naprosto upřímně, protože ho nikdy ani nenapadlo, že sděluje každým, tedy i tím nejúníkovějším příběhem, svůj postoj ke společenskému zřízení, ve kterém žije,“ píše Brdečka. (s. 113)

Ve filmu Vladimíra Slavínského *Nebe a dudy* (1941) si továrník, bruchoun a nelida, podvrtně kotník a je několik dní opatrován v chalupě rázovitěho skaláka. „Díky jeho dobrotě přerodí se továrník v lidumila s příkladným sociálním cítěním a při první příležitosti prokáže svou vděčnost. Jsou bohatí a chudí, jsou nesnáze vyplývající z téhle mrzuté skutečnosti.

Režisér a zápasník Vladimír Slavínský byl autorem únikových lidových komedií i příkladně prorežimních filmů.



Ale všechno se dá do pořádku, aniž by k tomu bylo zapotřebí nějakých reforem, odhlasovaných v parlamentu. ... Stačí, když se chudí a bohatí domluví, což půjde snadno, protože všichni jsou v podstatě hodní lidé. V jedenačtyřicátém natočil Slavínský *Advokáta chudých*. Jeho cit však přesvědčeně obhajoval status quo.“ (Brdečka, s. 113)

Ryba na suchu (1942) je první Slavínského komedie s Vlastou Burianem, což učinilo z filmu slušnou veselohru. Ve *Zlatém dnu* (1942) sice také hraje hlavní roli Vlasta Burian, ale film je prodehnut myšlenkou, že práce má zlaté dno, a řadí se tak po bok filmům s pracovní tematikou, ač je zde téma podáno v komediálním duchu.

Snímek *Dědečkem proti své vůli* (1939) pojednává o vztahu bohatého podnikatele a jeho syna, který ho nakonec přesvědčí, že být dědečkem není zase tak špatné. *Žabec* (1939) líčí komické příhody z dívčího penzionátu. Dceři bohatých rodičů je určen nastávající manžel. Proto uteče přísným vychovatelkám, aby se na vlastní oči přesvědčila, co je to za člověka. Film *Dva týdny štěstí* (1940) je o pobytu chudé úřednice v luxusním letovisku, kde se seznámí se samotným ministrem. *Poznej svého muže* (1940) líčí peripetie okolo sňatku dcery bohatého velkostatkáře, která si nedopatřením vezme sňatkového podvodníka místo vysněného boháče. Komedie *Muži nestárnou* (1942) je adaptace úspěšné divadelní hry o nestárnoucím muži z vyšších kruhů, který si vezme vnučku své lásky z mládí. Poslední Slavínského protektorátní film *Ne-*



Kinorevue láká na film *Městečko na dlani*, který byl nejpovedenějším dílem Václava Binovce, zároveň ovšem v intencích oficiální propagandy zesměšňoval demokratickou samosprávu.

viděli jste *Bobíka?* (1944) pojednává o ztraceném psovi bohaté stařenky.

Plytké či lidové komedie netočil jen Slavínský, Gina Hašler natočil film *Host do domu* (1942), v němž si divák mohl užít lidový bláznivý humor, dlouhé sekvence z Matějské pouti a dobrodružství dvou kamarádů z města na venkově. Slavínskému mohl

kvalitou i počtem nenáročných veseloher směle konkurovat Miroslav Cikán. V letech 1939–44 jich natočil 12, nepočítaje v to několik melodramat. Jsou to komedie *Dobře situovaný pán*, *Příklady táhnou*, *Studujeme za školou*, *Veselá bída*, *Konečně sami*, *Pelikán má alibi*, *Štěstí pro dva*, *Provdám svou ženu*, *Z českých mlýnů*, *Karel a já*, *Paklíč* a *U pěti veverek*.

Hlavní hrdinové těchto filmů se pohybují na scéně bez větších konfliktů, mají většinou harmonické vztahy, jejichž problematizaci není dán potřebný prostor, a setrvávají podle Zdeňka Štábly „v hladce a měkce idealisované oblasti, která by byla dokonale dramaticky sterilní, kdyby nebyla jakž takž oživována banálně povrchními prostředky společenské komedie“. Základní konstanty většiny příběhů, v nichž vystupuje idealizovaný hrdina, tvoří láska a poctivá práce.

Představitelé české kinematografie tento trend netěšil a někteří požadovali jiné žánry než lidové komedie. „Útěkem od dramatu se také bezděky dostáváme do sféry lehkých, až příliš nenáročných veseloher, sta-

věných tak, aby nikde nemohly narazit – a tím se vzdalujeme umění,“ prohlásil například Miroslav Rutte. František Kožík řekl, že se filmují nanejvýš soukromé tragédie. „Tragedie obecné se dnes nedělají. Spíše optimistické náměty jsou nám bližší.“ I ministr Kratochvíl sdílel názor, že „bychom se neměli snažit stůj co stůj lidi jen bavit. Myslím naopak, že bychom se neměli bát takzvaných dramat. Je lhostejné, vidí-li divák veseloheru nebo drama. Důležité je jenom to, aby mu (film) dovedl říci něco pozitivního, něco, co si může z kina ještě odnést. Rozhodně bychom si však jistě všichni přáli, aby v každém z našich filmů bylo více kladů – ať už jde o veseloheru, drama, nebo tragédii.“⁸⁹

Z výše uvedeného vyplývá, že protektorátní hrané filmy nelze vůbec s ohledem na jejich ideologické zabarvení hodnotit jednoznačně jako „rezistentní“ vůči režimu. Je ale samozřejmé, že na diváka měl jejich dopad především právě takový účinek.