
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

PŘEDMLUVA

Od dvacátých let 20. století se film stával společenským fenoménem se stále větší působností a vlivem. Spojoval zábavu s uměním, „vysokou“ kulturu s „masovou“, zábavu také zaměňoval za kulturu, což je vůbec příznačným znakem nové a nejnovější doby. Představoval i zajímavé podnikání, a vytvořil tedy rovněž ekonomický obor. Nacházel si vazby k politice a ještě více politika k němu. Zvláště zřejmým se to stalo v totalitních režimech, ale znát to bylo a je i v systémech jiných, byť ani motivace, ani obsah a rozsah výsledků nejsou shodné. Totalitní moc s filmem počítala „plánovitě“, její různé podoby si ho po svém vřazovaly do repertoárů ideologického působení a ovlivňování. Zvláště rozsáhle to platilo o nacistickém Německu, jež filmu chtělo užít pro své propagandisticko-politické záměry i na některých výbojem získaných územích. Realizace nemohla být přímočará, závisela jak na profilu prostoru (kulturním, dějinném), tak na době. Tu naplňovala německá (světová) válka, která se neodbytně vedrala do každodennosti i v zázemí. A právě jedno takové území – českomoravský protektorát, kde domácí film byl ostřeji sledován a měl odpovídat potřebám moci, je prostředím specifických dějin filmu Lukáše Kašpara.

Své mohutné monografii o českém hraném filmu v letech 1939–45 dal autor podtitul *Propaganda, kolaborace, rezistence*. Stanovil si tak tematické úseky, na něž svůj výzkum a z něho vyvozovanou interpretaci zaměřoval. Jsou pro poznání a posouzení filmů a jejich tvůrců ve válečném šestiletí hlavními: o působnosti propagandy samozřejmě rozhodoval i divák. Náročnému zadání odpovídala heuristická příprava. Z literatury autor poznal rozsáhlé množství titulů, které se týkaly či dotýkaly široce pojaté tematiky, i další práce „souvislostní“, o době nebo inspirující metodicky a úvahově. Zhlédl a mohl analyzovat a posuzovat podstatnou část filmů, které tvořily dobovou produkci. Prošel tisk, pátral v archivní dokumentaci vztahující se k filmové tvorbě za protektorátu a samozřejmě se seznámil s nabídkou pamětí, které jsou v tomto

případě zvláště hodné pozornosti. Získávají si totiž značný čtenářský zájem, jehož výsledkem bývá přesvědčení, že tak tomu „opravdu bylo“. Retuše a jednostrannosti patří přitom k časté výbavě těchto memoárů. Sekunduje jim také určitá publicistika: s projevy obou těchto žánrů a jimi sledovaných zájmů se autor dostal do jistého střetu, aniž ho výslovně sledoval a slovně vyhlašoval.

Jedním z nejpodstatnějších témat je v Kašparově monografii interpretace propagandy. Vychází z jejího goebbelsovského pojetí ve filmu, z úlohy a rejstříků, které jí nacisté přidělovali. V říšskoněmecké produkci byla realizována i „přímo“, díly naplněnými nacistickou ideologií a jejími určitými součástmi. Taková díla se v protektorátu nenatáčela, jen se v některých snímcích objevily scény ideologicky vyhovující nacistické moci. Goebbels podporoval tematickou unikovost filmů, které dávaly zapomenout na válečné strážně a v nichž se do příběhů daly vřadit i motivy souzňající s žádanými ideologickými tezemi (Blut und Boden apod.). Takto unikových bylo i plno českých filmů natáčených za protektorátu a Kašpar je v tomto duchu a z tohoto hodnotícího pohledu i analyzuje. Nepochybně totiž přispívaly k vytváření ovzduší žádaného nacistickým vedením. Filmy samozřejmě mohly mít i další účinky, třeba vyvolávat nostalgii po mírové době a spojovat ji s nadějí v její návrat. O vyznění nepochybně rozhodoval divák, jemuž Lukáš Kašpar věnoval zvláštní kapitolu. Zajímavý je i autorův přístup k národním motivům v určitých českých filmech, které souvisely většinou s podobou „protektorátního vlastenectví“. Lukáš Kašpar je ale spojuje i s úlohou propagandy a zároveň chápe jejich národní účín, vidí je tedy rozporně.

Oceňuji, jak autor přemýšlí o problematice kolaborace, jak ji pojímá – strukturovaně, v motivačních odlišnostech, v různorodých důsledcích. Patří do ní tematika Prag-Filmu, která bývá zvláště ve vzpomínkách zmiňována skromně, zbavována určitých osob i situací. Lukáš Kašpar ji pojednal věcně, znale, učinil ji organickou součástí dějin film v protektorátu. Zajímavá je i jeho diferenciací kolaborací. Definuje kolaboraci vědomou, utilitární, vynucenou okolnostmi a bezděčnou. Přitom „nesoudí“ filmové tvůrce kategoricky ani je publicisticky „neobhájuje“, představuje je v plnosti jejich působení ve filmu, případně v jiných činnostech.

Svémi vlastnostmi má práce Lukáše Kašpara o odborný a čtenářský zájem a ohlas postaráno. Obsahem, metodickým přístupem i způsobem zpracování je výtečnou původní monografií, která může nejen ovlivnit dějiny filmu, ale vstupuje také do obecného historického pohledu na protektorátní údobí českých zemí.

Prof. PhDr. Robert Kvaček, CSc.

SEZNAM ZKRATEK

AB – Ateliéry Barrandov
 AFIT – Ateliér filmových triků
 AG – Aktiengesellschaft
 AMP – Archiv Hlavního města Prahy
 AMV – Archiv ministerstva vnitra
 ČFS – Československá filmová společnost
 ČFU – Česká filmová unie
 ČFZ – Český filmový zpravodaj
 ČMFÚ – Českomoravské filmové ústředí
 DFG – Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungsgesellschaft
 DR SČFP – Disciplinární rada Svazu československých filmových
 pracovníků
 FAB – Filmové ateliéry Baťa
 FPS – Filmový poradní sbor
 FS – Filmové studio
 GmbH – Gesellschaft mit beschränkter Haftung
 ISNO – Informační služba národního osvobození
 MPEA – Motion Picture Export Association
 MPOŽ – Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností
 MRD – Malý retribuční dekret
 MŠNO – Ministerstvo školství a národní osvěty
 MZV – Ministerstvo zahraničních věcí
 NAK – Národní akční komitét
 NAKJ – Národní árijská kulturní jednota
 NFA – Národní filmový archiv
 NKR – Národní kulturní rada
 NOF – Národní obec fašistická
 NRVI – Národní revoluční výbor intelligence
 NSDAP – Nazionalsozialistische deutsche Arbeiterpartei
 NS – Národní souručenství

NTF – Národní tábor fašistický
 PMR – Předsednictvo ministerské rady
 RM – Reichsmark
 SČFP – Svaz československých filmových pracovníků
 SNJ – Strana národní jednoty
 SOkA – Státní okresní archiv
 SÚA – Státní ústřední archiv
 ÚFO – Ústředí filmového oboru
 ÚNV – Ústřední národní výbor
 ÚŘP – Úřad říšského protektora
 VHA – Vojenský historický archiv
 VOS – Veřejná osvětová služba
 VRD – Velký retribuční dekret
 ZOB – Zemský odbor bezpečnosti

ÚVOD

Tuto knihu věnuji své babičce.

Lukáš Kašpar

Text této knihy vznikl postupně od podzimu roku 1998 až do jara roku 2006. Za dobu téměř osmi let mi cennými radami pomohla řada lidí, z nichž musím jmenovat především Prof. PhDr. Jana Kuklíka, CSc., PhDr. Ivana Klimeše, PhDr. Petra Bednaříka, Ph.D. a Prof. Dr. Gernota Heisse. Jim i všem ostatním patří můj dík. Stejně tak děkuji Václavu Marhoulovi za materiální podporu.

V první polovině minulého století se stal film jedním z nejcharakterističtějších rysů novodobé kultury a zábavy. Široké lidové masy mohly levně v kinosálech týden co týden zažívat příběhy, které dříve znaly jen z vyprávění. Čím tíživější byla společenská situace, tím byl člověk náchylnější utíkat do iluzivního lepšího světa, který zprostředkovala nejlépe ze všech tehdejších médií právě kinematografie. Hlavním cílem této knihy je podat na základě archivních výzkumů, analýzy filmů, tisku i edic a důkladného využití memoárové literatury ucelený a fundovaný obraz dění ve specifické kulturní oblasti filmu v nesmírně těžkém období, kdy mohlo mít jednání jednotlivce i kolektivu fatální důsledky. Oproti původnímu rukopisu byl na přání vydavatele radikálně redukován poznámkový aparát na nejnutnější míru a plné znění citovaných a použitých pramenů lze nalézt na konci knihy v seznamu pramenů a literatury.

Ve své práci se zabývám protektorátním hraným filmem, problematikou kolaborace, rezistence a vůbec činnosti filmových tvůrců, stejně jako reakcemi diváků a filmových žurnalistů. Zároveň se snažím postihnout fenomén hraného filmu jako druh umění, jenž ve sledovaném období plnil národně integrační funkci a zároveň hrál v koncepci nacistické propagandy významnou roli jako prostředek úniku z reality. Důležitou součástí práce je sociální kontext produkce a projekce hraných filmů, který je sledovatelný v reakcích obecnstva a českého tisku.

V protektorátní produkci nenajdeme jediný hraný vyloženě propa-

gandistický film v nejužším slova smyslu. Dají se ale vysledovat jasné tendence, jež naprosto konvenovaly záměrům nacistické propagandy. Řada z nich je vydávána naopak za kontrapropagandu české strany. Ambivalence působení těchto filmů se měla stát předmětem mého zkoumání. Pokud budeme posuzovat filmovou tvorbu v dobovém kontextu, můžeme tvrdit, že vlastně každý film byl v této době propagandistický. Propaganda sama o sobě je smyšlenkou a fiktivní je rovněž bezstarostný svět zábavných pořadů, písní a filmů, který umožňuje odpočinout si od propagandistické masáže, učinit ji snesitelnější a vylepšit realitu. Mohli bychom sem počítat i zábavné filmy natočené dávno před okupací. Jenže v celé protektorátní tvorbě a v jejím zaměření přece jen nalezneme odlišnosti, které jsou patrné, když analyzujeme větší množství tehdejších snímků. Film byl sledován cenzurou ze všech druhů umění nejbedlivěji, což nebyl při počtu deseti či dvaceti snímků za rok problém. Postupem času už nebylo možné hrát otevřeně na vlasteneckou strunu, přesto jsou takové tendence patrné u řady filmů až do konce protektorátního období. Tato kniha se zabývá výhradně hranými filmy, nikoli dokumenty, o jejichž otevřeně propagandistickém účelu nemůže být pochyb.

Je třeba klást si otázku, jaké myšlenky ten který hraný film propagoval a jaká mohla být jejich působnost v dobovém kontextu. Patřily české hrané filmy k obranným projevům české kultury, nebo byly promyšleně součástí nacistické propagandy? Posouzení dostupného materiálu by mělo zodpovědět otázku, zda jsou takzvané národní motivy spíše nadbíháním publiku, nebo programovým vlasteneckým apelem, s vědomím, že naprosto jednoznačná odpověď samozřejmě neexistuje.

Knihu jsem na základě základního schématu tvůrce – dílo – divák rozčlenil do několika částí. V první z nich se kromě obecného uvedení do problematiky zabývám postavením filmu ve společnosti 30. a 40. let 20. století. Film byl specifickým odvětvím kultury, který měl ve sledované době spolu s rozhlasem výsostně postavení co do vlivu na veřejnost, a byl proto v kulturní oblasti středem zájmu jak nacistů, tak domácích tvůrců, kteří se snažili o udržení kontinuity s předešlým obdobím, a v rámci jisté autonomie i o zkvalitnění filmové tvorby. Teprve když budeme chápat, jaký vliv a jakou váhu měla kinematografie v dané

době jako výsadní šířitel masové zábavy, můžeme pochopit i souvislosti úlohy hraného filmu v období 2. světové války. Za důležité považuji rovněž zmínit politický a kulturní kontext sledovaného období.

Důležitým úkolem bylo zkoumání fenoménu skryté propagandy v oblasti hraného filmu na základě analýzy zhruba 60 filmů protektorátní produkce, 40 filmů německých a rakouských, archivních výzkumů a důkladného využití memoárové literatury podat ucelený jeho obraz. V odborné literatuře zůstalo doposud nepovšimnuto či jen letmo zmíněno několik momentů. Propaganda v českém hraném filmu byla obecně opomíjeným fenoménem, stejně jako úloha hraného filmu v rámci nacistické propagandy. Únikovost českých filmů bývá v literatuře často zmiňována v souvislosti s obrannými tendencemi, nikoliv jako součást propagandistických záměrů. Dále jsem se snažil zachytit pozitivní, negativní či podvojnou funkci protektorátního hraného filmu. Pokusil jsem se zde zdůraznit i skutečnou roli a význam filmu pro diváka ve sledovaném období a uvést konkrétní ohlasy tisku na velkou část tehdejší filmové produkce. Zaměřuji se především na specifickou roli zábavného a únikového filmu a odlišuji ji od úlohy týdeníků a otevřeně propagandistických hraných filmů a na vybraných Goebbelsových proklamacích se snažím dokumentovat záměry, jež nacisté s filmem měli.

V následujících kapitolách se pokouším o zhodnocení protektorátní produkce hraných filmů a všímám si snah o její zkvalitnění v souvislosti s nuceným omezením její kvantity. Za důležité považuji ve sledovaném období záměrné i nezáměrné narážky na národní tradice v českých filmech, které vyvolávaly u obecnstva reakce, jimiž manifestovalo odpor k okupačnímu režimu. Všímám si i společenských komedií, tvořících největší podíl hraných filmů té doby a reprezentujících zmíněné únikové filmy. Aspekt „národního“ filmu jako nositele určitých obranných tendencí proti německému útlaku může být obecněji pojat jako příklad funkce a významu české kultury pro občana v době okupace a jako nedílná součást a určitá forma pasivního odboje. V těchto souvislostech je zajímavé nejen hledat konkrétní odkazy a symboliku apelující na národní vědomí, ale také motivy a pohnutky „lidí od filmu“, které by zdůvodnily jejich jednání v době okupace. V tomto společenství producentů, herců, režisérů, spisovatelů, podnikatelů, funkcionářů a dal-

ších nalezneme příklady vysloveně protifašistického postoje (ať už to byli emigranti či lidé zapojení přímo do odboje), většinu, která ustupovala režimu jen do míry nejnужnější, a bohužel i kolaboranty. Tito lidé nemohou sloužit jako vzorek průměrných obyvatel, ale jako profesní skupina, o jejíž služby měla okupační moc eminentní zájem, protože film měl sloužit jako jeden z mnoha „zklidňovatelů zázemí“ a vnášet do české společnosti pocit normality dobových poměrů.

Velká část práce je věnována kolaboraci v české kinematografii. Zabývám se definicí pojmu kolaborace, jelikož považuji za důležité určit hranice, jejichž překročením se jednání stává kolaborací, a hledat příčiny, jež vedly konkrétní osoby k tomu, aby spolupracovaly s nacistickým režimem. Snažím se odpovědět právě na otázku, proč ten který filmař kolaboroval. K jejímu zodpovězení má posloužit mimo jiné i kapitola posuzující sociální status českých filmařů v době okupace. Velký prostor věnuji projevům kolaborace českých herců. Zabývám se jejich styky s představiteli vládnoucí moci a snažím se rozlišovat důvody, jež je k nim vedly. Všimám si i účasti reprezentantů české kultury na politických manifestacích, sloužících k podpoře režimu, i jejich spolupráce s fašistickým tiskem. Za důležitou část považuji pojednání o působení českých filmových tvůrců v německých filmech. Věnuji se i informátorům německých tajných služeb z řad českých herců, příznivcům fašistických hnutí a účasti českých herců na přímé nacistické propagandě. Zvláštní pozornost jsem zaměřil na jednání filmové herečky Lídy Baarové od jejího příjezdu do protektorátu v roce 1938 do konce války, které vyvrací její dosavadní obraz jako oběti úkladů německých politických míst po prozrazení jejího vztahu s ministrem Goebbelsem.

Mimořádně zajímavou osobnost představuje nejvýznamnější producent českých filmů okupační éry Miloš Havel. Svých styků s Němci podle všeho využíval především k hájení pozic české kinematografie. Za součást kolaborace považuji i projevy antisemitismu a nadbírání nacistické ideologie v českých hraných filmech, o nichž se zmiňuji poměrně obsáhle. V souvislosti se spoluprací českých filmových tvůrců s německou kinematografií nelze pominout ani činnost pražské německé firmy Prag-Film. Závěr kapitoly jsem věnoval české filmové kritice v okupačním období. Jsem si vědom, že kolaborace je

abstraktní pojem a určení její míry je subjektivní záležitostí. Proto se snažím vyvarovat toho, abych určoval, kdo ještě není a kdo už je kolaborant, a uvádím zde rozličné projevy a způsoby jednání, které mohou být za kolaboraci považovány. Za důležitější považuji snahu odhalení motivací, jež k takovému chování vedly.

V dalších kapitolách pojednávám o projevech rezistence především v české kinematografii. Podrobně zaznamenávám ohlasy na významné filmy s „národně obrannou tematikou“ a snažím se sledovat projevy souhlasu nebo odporu mezi návštěvníky protektorátních kin. Věnuji se i odbojové činnosti českých filmových pracovníků, přípravě znárodnění československé kinematografie, české filmové emigraci a protestům a odporu proti německým opatřením v českém filmu.

Kniha si vzhledem ke svému specifickému přístupu neklade za cíl stát se vyčerpávající historií protektorátní kinematografie, cílem práce například nebylo věnovat se zásahům do organizační a hospodářské struktury kinematografie, jsou zde tedy o nich jen nejpodstatnější informace, které bylo nutno uvést pro pochopení souvislostí.

Z metodologického hlediska bylo třeba analyzovat, jaké sdělení tvůrci tím kterým hraným filmem předávají. Nejen jaké chtěli předat, ale jaké sdělení skutečně vysílali a jak veřejnost a dobová kritika dílo vnímaly. Snažil jsem se vysledovat podstatné motivy, jež se vyskytují v hraných protektorátních filmech, a reflektovat jejich účinnost a ohlas prostřednictvím dobového tisku (denního i specializovaného). Proto považuji za naprosto zásadní pramen kromě filmů samotných i dobový tisk, s vědomím faktu, že spíše než skutečná filmová kritika v protektorátu existovaly jen recenze, jejichž autoři se nemohli vyjadřovat svobodně. Dalším důležitým vodítkem pro mě jsou ohlasy okupačních bezpečnostních složek na chování diváků a samozřejmě i poválečné (především bezprostředně poválečné) výpovědi samotných tvůrců. V jednotlivých kapitolách nechávám prostor pro citace, jimiž dokládám rozličná tvrzení nebo je navzájem konfrontuji.

Film samotný je jako historický pramen velice komplikovaný. Nejen kvůli mnohohrstevnatosti filmové řeči, ale hlavně proto, že je nejen uměleckým útvarem, ale také masmédiem a sociokulturním fenoménem. Jako umělecké dílo nelze hraný film pomíjet ani v historické práci.

Žádné umělecké ztvárnění nelze formalizovat, a proto nemůžeme žádný film naprosto jednoznačně vykládat. Bez jistého intuitivního vhledu nám veškeré racionální postupy nebudou příliš platné. Každý film obsahuje množství více méně důležitých témat a motivů, které se propojují v tematicko-motivických liniích, na jejichž základě můžeme stanovit některým z nich zásadní důležitost pro dílo jako celek. Proto nelze považovat apriorně jedno určité téma daného filmu za určující, ale můžeme ho stanovit teprve na základě dramaturgické analýzy. Podstatné je zdůraznit fakt, že film je sice „text“, ale v žádném případě text literární; nelze se omezit na to, že se vyčerpáme popisem děje, ale musíme zohlednit pravidla filmové řeči.

Ani k analýze filmu jakožto masového média si nevystačíme s tradičními metodami historiografie, ale bude třeba zohlednit postupy sociologie především při rozboru chování recipientů, ale i při rozboru zobrazování sociální skutečnosti v dílech samotných, sémiotiky při analýze jednotlivých záběrů a sekvencí či teoretických oborů mediálních studií při rozboru filmu jako média v jisté komunikační situaci.

Role hraného filmu jako sociokulturního fenoménu v sobě spojuje mediální produkt – umělecké dílo samotné se svými tvůrci a okolnostmi jeho vzniku a se svými příjemci a vůbec svou recepcí ve společnosti. V takto daném schématu tvůrce – dílo – recipient nehraje žádná ze složek podřadnou úlohu, a proto se v této práci věnuji všem bez rozdílu.

Česká historiografie se z hraných filmů ke své škodě zabývá téměř výhradně filmy historickými, což je sice pochopitelné, ale nelze tvrdit, že historický film prozradí o době svého vzniku a o tehdejšímu vnímání určitých aspektů skutečnosti víc než třeba konverzační komedie či film z pracovního prostředí. Analýzu těchto filmů nelze v žádném případě zužovat na posuzování toho, jak byla v té které době nahlížena historie a jak pravdivě či nepravdivě dokázal film zpodobnit nějakou historickou skutečnost. Proto si dovoluji tvrdit, že předkládaná práce může být přínosem i po stránce metodologické, především pokud jde o uchopení uměleckého díla jako mediálního produktu v širokých společenských souvislostech, nikoliv tedy pouze politických.

Z literatury použité především k východiskům zvolených metod je třeba nejprve uvést publikace zabývající se přímo metodologií, tedy

prací historika s filmovými díly. Jsou to například články Francesca Casettiho *Historie, dějiny a historiografie*, Márie Ferenčuhové *Historici a film, filmári a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín*, Gerharda Jagschitze *Diskussion zum Thema Der Film als Quelle*, Michéle Lagnyové *Historie bez minulosti: film a konstrukce historického času*, Iva Pondělíčková *Sociologie filmu – otázky nad metodou* či Pierra Sorlina *Historické filmy jako pomůcka pro historiky*. Dále jsou to publikace, které vnímají film jako součást mediální komunikace. K základním patří práce Graema Burtona a Jana Jiráka *Úvod do studia médií*, kniha dvojice DeFleur a Ballová-Rokeachová *Teorie masové komunikace*, článek Člověk a média. *Psychologie masové komunikace*, kniha dvojice Jiráka a Köpplová *Média a společnost*, text Boleslawa Michalka *Film. Umění ve vývoji* či Johna Watsona *Media Communication*. K analýze filmové řeči jsou důležité práce Jerzy Plazewského *Filmová řeč*, Zdeňka Beneše *Historický text a historická kultura*, Jana Císáře *Základy dramaturgie 1. Situace*, praktická ukázka aplikace sémiologických přístupů Marca Ferra *Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu Čapajev*, dodnes zajímavý psychologicko-historický rozbor Siegfrieda Kracauera *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu* či práce dvojice Macurová – Mareš *Text a komunikace*.¹

Ve své práci jsem se opíral o velké množství různorodých pramenů, ať se jedná o hrané filmy protektorátního období, dobový tisk, odbornou literaturu, edice pramenů, archivní materiály, o memoáry a o životopisy. Kapitola o propagandě vychází převážně z odborné literatury, ostatní části práce ze všech výše uvedených pramenů.

Filmem jako prostředkem masové komunikace, nástrojem propagandy a jako společensko-kulturním fenoménem se zabývají například Boleslaw Michalek, pojednávající i o specifikách, vzniku a charakteru masové kultury, stručně Melvin De Fleur a Denis McQuail, John Watson či Gerd Albrecht. Období 2. světové války zachycují ve svých syntézách o dějinách filmu například Enno Patalas a Ulrich Gregor v *Dějínách filmu*, Jerzy Toeplitz v pětidílných *Geschichte des Films*, velice podrobně Boguslaw Drewniak v knize *Der deutsche Film 1938–1945* a nejlépe asi autoři Jacobsen, Kaes a Prinzler v *Geschichte des deutschen*

Films. Komerčnímu filmu sledovaného období se věnuje například Sabine Hake ve své knize *Popular Cinema of the Third Reich*.²

Literaturu přímo k danému tématu tvoří jen několik studií a článků. Nejvíce o kolaboraci a některých rezistentních postojích v oblasti české kinematografie nalezneme v knize Jiřího Doležala *Česká kultura za protektorátu* (Praha 1996), v níž pojednává všeobecně o české kinematografii v době nacistické okupace. Doležal se snaží zasadit českou kinematografii do širšího rámce protektorátní kultury. Soustředil se především na organizační strukturu a její proměny a na hospodářské aspekty protektorátní kinematografie, což má souvislost s tím, že z velké míry čerpal z Havelkových prací o českém filmovém hospodářství³. Kromě zevrubných statistických ukazatelů se zaměřil i na funkci českého filmu jako nositele protinacistických tendencí, což zdůraznil poněkud jednostranně. Práce je na svou dobu jedinečná a doposud nepřekonaná. Její slabiny spatřuji především v omezeném přístupu k archiváliím, v minimálním používání memoárové literatury, v nedostatečně široké škále prostudovaných filmových periodik a na několika místech v nedostatečném doložení některých tvrzení konkrétními argumenty.

Nijak obsáhlé syntézy k dějinám českého filmu představují Bartoškovy práce – popularizační *Náš film* a dvoudílná skripta *Dějiny československé kinematografie*. Dvojice autorů Brož – Frída vydala v šedesátých letech doposud populární *Historii československého filmu v obrazech 1930–1945*, taktéž ze 60. let pochází kniha Jiřího Havelky *Kronika našeho filmu*, v níž najdeme především hospodářské údaje, a *Stručný přehled československé kinematografie I.* Jaromíra Kučery. Na konci osmdesátých let vydal pro svou interní potřebu Československý filmový ústav *Data a fakta z dějin čs. kinematografie III.* Zdeňka Štáblý, která bohužel postrádá poznámkový aparát, takže je obtížné některá tvrzení dohledat a doložit. Osobitě se zhostil pojetí dějin českého filmu Josef Škvorecký v knize *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*, jež vyšla v roce 1990. Nejnověji byla vydána stručná syntéza *Panorama českého filmu*. Speciálně k dějinám českého filmu v období protektorátu neexistuje kromě zmíněné Doležalovy práce žádné jiné dílo. K dispozici je i několik prací encyklopedického charakteru, z nichž má pro



Cesta do hlubin študákovy duše je jednou z řady protektorátních komedií, které se dodnes těší obrovské popularitě.

badatele největší výpovědní hodnotu *Český hraný film II.*, vydaný Národním filmovým archivem.⁴

Zneužitím filmového umění nacistickou propagandou se zabývá řada prací německých historiků jako například Erwin Leiser či Joseph Wulf. Mezi stěžejní díla patří práce Wolfa Donnera *Propaganda und Film im Dritten Reich*, Daniela Knoppa *NS-Filmpropaganda*, Richarda

Taylor *Film Propaganda. Sowiet Russia and Nazi Germany*, Davida Welche *Propaganda and the German Cinema* a především Thomsova kniha *Mass Persuasion in History*. Goebbelsově koncepci propagandy je věnována práce Felixe Moellera *Der Filmmünister* a opomenout nelze studii Georga Seesslena o úloze populární kultury v rámci nacistické propagandy. V češtině vyšlo na téma filmové propagandy jen několik článků například Jiřího Raka. Nejnověji se nacistickou propagandou v rámci německé i české kinematografie zabývali Stephan Doležel a Jaroslava Milotová. Ta se zaměřila na organizaci nacistické propagandy v protektorátu. Uvést je třeba i práce o rakouském filmu, které napsala dvojice Bütnerová a Dewald, dále řadu studií Waltra Fritze, Bettiny Fibichové a Helene Schrenkové.⁵

Transformaci české kinematografie po zahájení okupace a německými koncepcemi jejího dalšího fungování se zabývají Petr Bednařík a Tereza Dvořáková, zmínky najdeme i v pracích Beckera a Kreimeiera.⁶ O obranných tendencích a národních motivech českých protektorátních filmů pojednává ve své vynikající studii *Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu* Ivan Klimeš (Iluminace 1, 1989, č. 1, s. 53–77).

Kolaboraci v české kinematografii věnovala pozornost ve dvou studiích Helena Krejčová. Jednalo se o případy režisérů Václava Binovce a Františka Čápa. Tyto dva příspěvky považuji za jedny z nejlepších, které byly k problematice protektorátního filmu napsány. Především v druhé studii autorka zdůrazňuje povinnost tvůrce nést za své činy i dílo odpovědnost.⁷ K fenoménu kolaborace se úzce váže i práce Vladimíra Justa *Věc: Vlasta Burian. Rehabilitace krále komiků* (Praha 1994). Přestože jde o kvalitní a pečlivou studii, není Just zcela nestranný a Burian se zde jeví trochu jako nevinná oběť politiky, o níž nevěděl zholat nic. Příkladem je tvrzení, jež se váže ke skutečnosti, že Burian od roku 1942 nenatočil žádný film. Just píše, že Burian nebyl pro své odmítavé chování Němci už vůbec vpuštěn do filmových ateliérů. Přitom o něj usiloval Prag-Film až do konce války a Burian s ním podepsal smlouvy na několik filmů.

Nejzajímavější prací o problematice kolaborace v protektorátu je patrně Pasákův *Český fašismus a kolaborace* (Praha 1999). Lidé Baarové

i dalším osobnostem protektorátní kinematografie se věnuje několik popularizačních novinářských biografií, které většinou jen opakuji to, co je napsáno v pamětech jejich protagonistů, a snaží se většinu filmařů nekriticky obhajovat. V archivním výzkumu se maximálně opírají o poměrně nevěrohodné poválečné výpovědi, přičemž jim chybí dostatek dobových dokumentů, s nimiž by tyto poválečné dokumenty konfrontovali. Činností producenta Miloše Havla – spíše ale v období před vznikem protektorátu – se zabýval ve své diplomové práci Jiří Horníček. Z existujících biografií českých filmařů, především filmových herců, velice rozdílné kvality je třeba vyzdvihnout Justovu práci o Vlastovi Burianovi, knihu Karla Tuška o Karlu Hašlerovi a práci Jaroslava Vostrého o Zdeňku Štěpánkovi. Žádný režisér té doby – s výjimkou Karla Lamače – svého životopisce zatím nemá.⁸

K základním pracím o kolaboraci říšských umělců s nacistickým režimem patří jednoznačně kniha Olivera Rathkolba *Führertreu un Gottbegnadet* i biografie o rakouské herečce Paule Wesselyové z pera Marie Steinerové.⁹

K projevům rezistence v rámci protektorátní kinematografie nenalezneme žádnou studii ani článek. Musíme se spokojit pouze se zmínkami v některých pracech o českém filmu. V německém prostředí se touto otázkou zabýval třeba Ulrich Liebe ve studii *Verehrt, verfolgt, vergessen. Schauspieler als Naziopfer*.¹⁰

Další články, které tematicky souvisí s protektorátní kinematografií a které jsem považoval za podstatné pro svou práci, uvádím v seznamu literatury. Celkově lze konstatovat, že k dané problematice existuje minimum seriózní literatury. Kolaborací, skrytou propagandou ani rezistencí se jako hlavním tématem doposud nezabývala žádná rozsáhlejší studie.

Pracoval jsem s co nejširším spektrem relevantní memoárové literatury. „V naší kolektivní paměti se redukoval vztah nacistických vládců k filmu na spleť lží v rozličnostech jako jsou apologické životopisy herců a režisérů či pikantní historky, v nichž nějaká kolaborace nebo spoluvina nehraje žádnou roli,“ píše publicista Georg Seesslen.¹¹ Je totiž důležité konfrontovat jednotlivé paměti mezi sebou navzájem a zároveň s archivními dokumenty. Takovýmto postupem můžeme dojít až

ke stanovení věrohodnosti zkoumaných vzpomínek. Je třeba rozlišovat na ty, jejichž autoři neměli důvod na skutečnosti cokoli měnit, na ty, jejichž autoři evidentně zamlčují či mění fakta, a na ty, v nichž se autoři pod rouškou falešné upřímnosti snaží maskovat některé své činy z dřívější doby. Použil jsem padesát svazků memoárové literatury, přičemž některé osoby napsaly paměti dvoje, Otakar Vávra je zde zastoupen dokonce třikrát. Do této kategorie jsem zahrnul i obsáhlé vzpomínkové rozhovory. Helena Krejčová upozorňuje, že svědectví aktérů tehdejších událostí, ať bezprostředně po válce, nebo s větším odstupem, je třeba posuzovat velice obezřetně, protože jejich osobní zkušenost svádí k jednoznačně subjektivním soudům. Je proto nutné oddělit skutečné jednání od osobní výpovědi o tomto jednání.

Ve většině z nich nalezneme pouze zmínky dotýkající se sledované problematiky. Naopak asi v deseti případech se pamětníci daným obdobím zabývají zevrubně. Za věrohodné paměti z této kategorie považuji vzpomínky Jiřího Brdečky *Pod tou starou lucernou* (Praha 1992). Autor věnuje pozornost především firmě Lucernafilm, v níž za okupace pracoval, a osobnostem, jako byli Miloš Havel či režisér Slavínský. Paměti jsou bohužel nedokončeny. Poslední zmínka se týká natáčení filmu *Jan Cimbur* v roce 1941. Přesto se Brdečka jeví jako nejbystřejší pozorovatel a účastník tehdejšího dění v oblasti českého hraného filmu. Pro sledování činnosti společnosti Prag-Film jsou důležité vzpomínky maďarského režiséra Gézy von Cziffry *Ungelogen* a Bohumila Šmídy *Jeden život s filmem*, které ale nepůsobí v některých pasážích seriózně. Vynikající paměti napsal Jiří Weiss. Vzhledem k tomu, že na jaře 1939 emigroval, týkají se jeho postřehy druhé republiky, prvních dnů protektorátu a zážitků z emigrace. Nejprínosnější vzpomínky o přípravách znárodnění českého filmu napsal Jindřich Elbl.

Jako nevěrohodná apologie působí druhé paměti Lídy Baarové *Života sladké hořkosti* vydané v roce 1991. Pokud jejich obsah konfrontujeme s archivními materiály a výpověďmi jejich kolegů, zjistíme, že si Baarová (či František Kožík, který napsání pamětí inicioval) vytvořila „druhý život“, jenž s realitou nemá moc společného. Naproti tomu působí velice otevřené memoáry Adiny Mandlové většinou věrohodně, ale je k nim třeba přistupovat s jistou dávkou opatrnosti. Baarová se sna-

žila v 90. letech očistit své jméno a vytvářela obraz naprosto naivní svedené dívky, jež o politickém dění okolo sebe neměla nejmenší potuchy. Setkání s Hitlerem líčí například takto: „Přicházel Vůdce. Někjaký Herr Hitler, předseda vlády či co, každý ho v Berlíně chválil...“

I Mandlová pozměnila či zamlčela několik skutečností svého působení v protektorátu. Celkově ale podává ve vzpomínkách *Dneska už se tomu jenom směju*, vydaných v roce 1990, velice upřímnou reflexi tehdejších událostí, především z prostředí společenské smetánky protektorátní Prahy. Její vzpomínky považuje Josef Škvorecký za lidský dokument o ní, o povaze národa, o době a o hereckém prostředí, který má ráz autentičnosti.

Část svých vzpomínek věnuje podnikatel Václav M. Havel svému bratru Milošovi.¹² Snaží se ho zbavit nařčení z kolaborace, přesto působí jeho memoáry seriózním dojmem. Přínosné je, že otiskuje i několik dokumentů týkajících se činnosti Miloše Havla za války. I Otakar Vávra se snaží v obsáhlých pamětech *Podivný život režiséra* (Praha 1996) obhájit své protektorátní působení. V jeho memoárech ale spíše objevíme pasáže inspirované vzpomínkami jeho kolegů než autentické zážitky. Takové přebírání myšlenek a tvrzení z jedněch pamětí do druhých je poměrně častým jevem.

Nezřídka se můžeme setkat i s tím, že autoři nepříjemné období prostě přejdou mlčením. To je příklad třeba Zdeňka Štěpánka či Jaroslava Marvana. Vladimír Just si všiml, že ožehavým a tabuizovaným tématům se na rozdíl od nich práce českých herců, kteří žili v emigraci, nevyhýbají.

Při kritickém posuzování výpovědi je třeba vzít v úvahu, zda autor píše o někom jiném, či o sobě samém, jaký časový odstup ho dělí od událostí, jak byl do popisovaných událostí osobně zainteresován a jak se jeho vzpomínky liší od toho, co vypověděl těsně po osvobození a co skutečně v průběhu okupace činil (pokud je to doložitelné). Můžeme například zjistit, že se výpovědi v pamětech Adiny Mandlové liší od těch těsně poválečných minimálně. V případě Otakara Vávry či Lídy Baarové je tomu právě naopak.

Zajímavé je též využít orální prameny – tedy vzpomínky pamětníků, které dokreslí dobovou atmosféru. Nelze je však považovat za zásadní

pramen zkoumání, například publicistikou oblíbené vzpomínky herců na události šedesát let staré působí většinou kontraproduktivně.

Josef Škvorecký si kladl otázku čemu a komu věřit, když člověk u toho nebyl a memoárová i historická literatura, zejména o filmovém a divadelním světě v nejtemnějším období naší moderní historie, je velice chudá. Zdůraznil, že hledat pravdu o lidech od filmu a divadla, a především o herečkách, které odjakživa byly tradičním terčem zlých jazyků, je záležitost mimořádně obtížná. I Jára Kohout či Ljuba Hermanová se zmiňují o tom, že se v memoárové literatuře objevuje řada pomluv, jimiž si pamětníci vyřizují účty se svými kolegy. Přese všechno považují použití memoárů ve své práci za mimořádně důležité. Jelikož se nejedná o záležitosti statisticky spočitatelné či známé z jiných zdrojů, ale o lidské konání a reflexi aktérů a svědků tehdejších událostí, mají zde paměti nezastupitelné místo nejen jako prostředek k dokreslení atmosféry, ale jako jeden z základních pramenů pro poznání zkoumané problematiky.

V práci bylo využito co nejširší spektrum dobového denního tisku, časopisů a odborných filmových periodik, které jsou dostupné především v Národním filmovém archivu. Neopomenutelným pramenem jsou Havelkovy ročenky o filmovém hospodářství.

Práce s archivními prameny je pro historika českého filmu tohoto období obtížná. Jelikož bylo na konci války velké množství dokumentů o protektorátní kinematografii zničeno, je složité systematicky zpracovávat jakoukoli problematiku týkající se filmu ve sledovaném období. Nejprůzřivější podmínky má badatel v Archivu ministerstva vnitra, kde jsou uloženy protokoly výpovědí filmových pracovníků těsně po válce. Jelikož jde ale právě „jen“ o výpovědi, je s nimi třeba pracovat obezřetně a konfrontovat je i s jiným materiálem. Některá (třebaže zajímavá) svědectví, nepodložená dalšími důkazy, jsem v práci vzhledem k jejich problematické věrohodnosti nepoužil. Ve Vojenském historickém archivu jsem studoval zprávy českého odboje pro londýnský exil. Některé z nich se zmiňují i o českých filmařích. Ve Státním ústředním archivu jsem pracoval s mnoha fondy, které byly přístupné. Zde musí badatel procházet velké množství kartonů a složek, než vůbec narazí na nějakou zajímavou informaci o protektorátním filmu. Několik zá-

važných dokumentů jsem objevil především ve fondech Úřadu říšského protektora a ve fondu Prezidia ministerské rady. Ve fondech ÚŘP ale úplně chybějí spisy filmového referátu kulturněpolitického oddělení.

V Národním filmovém archivu je práce ještě obtížnější. Vzhledem k tomu, že zde fondy nejsou zpracovány, nejsou logicky badatelé k jejich studiu často připouštěni. Nakonec se mi podařilo seznámit se s většinou kartonů z neuspořádaného fondu Prag-Film, kde jsem našel sice málo relevantních dokumentů, jsou ale přesto pro tuto práci přínosem. V Archivu Hlavního města Prahy jsem mohl nahlédnout do závěrečných protokolů z fondu 36, v nichž byly zdůvodněny rozsudky, případně zproštění viny, nad některými filmovými pracovníky. Důležité dokumenty jsou i v řadě dalších fondů či archivů a zajímavé materiály především k říšskému filmu jsem našel v rakouských a německých archivech. Z objektivních důvodů jsem nepracoval s celým fondem Prag-Filmu a s fondem Českomoravského filmového ústředí v Národním filmovém archivu, s některými spisy fondu Malého retribučního dekretu v Archivu Hlavního města Prahy, s několika osobními fondy ve Státním ústředním archivu. Pro moji práci to ale není ztráta nijak významná. Tou je spíše skutečnost, že se většina hlavně cenzurních spisů, týkajících se protektorátního filmu, nedochovala.

Za vůbec nejdůležitější pramen považuji protektorátní filmy samotné, jichž jsem zhlédl celkem 63.

PROPAGANDA, FIKCE A ÚTĚK Z REALITY

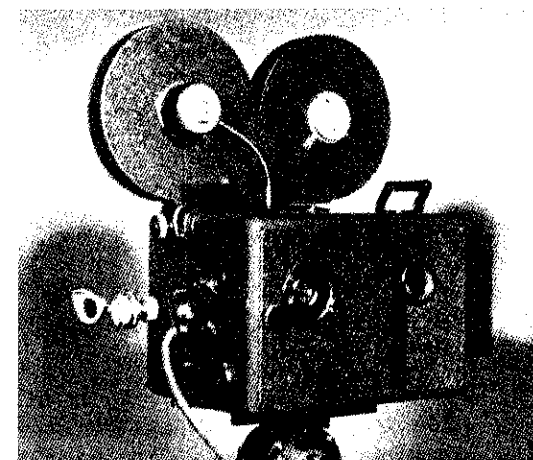
Film a společnost první poloviny 20. století

V první polovině 20. století hrál film nezastupitelnou roli. Byl nedílnou součástí masové kultury, jejíž rozvoj je spojen právě s minulým stoletím. Brzy po svém vzniku si podrobil téměř celý svět a stal se jedním z nejcharakterističtějších rysů novodobé zábavy a kultury. Kinematografie je průmysl i umění. Z kulturního, ideologického i ekonomického hlediska je film nezřídka považován za dokonalé zrcadlo masové civilizace 20. století.

Nástup filmu zapříčinily dvě zásadní skutečnosti. Jednak samotný vynález kinematografu a rychlost technického rozvoje, na němž film do jisté míry závisí, a také velmi příhodná situace na přelomu století, kdy společnost díky industrializaci změnila způsob života. Především široké městské lidové masy začaly disponovat volným časem, který bylo třeba nějakým způsobem vyplnit. A právě v této situaci přichází film jako téměř výsadní šířitel masové zábavy. Pro rychle rostoucí městské vrstvy, které ztratily vlastní kulturu, aniž dosáhly přístupu ke kultuře elity, představuje vlastně prostředek fantaskního úniku do jiného prostředí sociálního, zeměpisného, historického i kulturního. Převládajícím posláním filmu je tedy v pravém slova smyslu lidová zábava.

Je třeba upozornit, že ve sledovaném období uspokojoval film opravdu masivní poptávku hlavně středních a nižších společenských vrstev obyvatelstva. A teprve v 50. a 60. letech odlákala televize značnou část filmových diváků a kino ztratilo svou původní funkci. Vrcholu slávy dosáhl film ve 40. letech, kdy návštěvnost ve Spojených státech dostoupila 90 milionů týdně. Ve Spojených státech připadalo v roce 1938 na jednu domácnost 2,52 návštěvy kina za týden. V roce 1942 2,33 a v roce 1946 to bylo ještě 2,34 návštěvy na domácnost za týden. V roce 1986 to bylo 0,23 návštěvy za týden.¹³

Kino tehdy utvářelo víc než jakákoli jiná síla názory, vkus, jazyk, módu, způsob chování i fyzický vzhled obecnosti. Bylo to umožněno jednak nebyvalým rozšířením, protože jednu kopii mohly zhlédnout tisíce lidí, jednak působivostí audiovizuálního sdělení, čímž se stává jazyk filmu mnohem sugestivnější a naléhavější a zároveň přitom nevyžaduje po divácích probuzení obrazotvornosti jako třeba literatura. Film dlouho nebyl za umění vůbec považován, ale dokázal jako oblíbená forma zábavy vyjít širokému nenáročnému publiku vstříc a jako oddechové umění se film podřizoval logice masové produkce. Nákladnost filmů a perspektiva zisku, který umožňovalo jen přijetí početným publikem, vysvětlovaly, proč se organizoval do velkých produkčních a distribučních společností. Režiséři byli nuceni natáčet standardizované filmy, a posilovali tak proces zmasovění kultury. Film se přesto prosadil jako „sedmé umění“. Diváci si vybírali, za co zaplatí, a pod tímto zorným úhlem si producenti vybírali, co budou natáčet. I McQuail soudí, že film „podléhá vnějším vlivům snadněji než jiná média a může se stát terčem tlaků směřujících ke konformismu, protože v sázce je zpravidla hodně peněz“. Podle De Fleura se naopak stal film „hlavním komu-



Kamera Šlechta
A-6-1935

nikačním médiem určeným hlavně pro zábavu, nikoli pro oslavování a poučování¹⁴.

Ve 20. století vedly vynálezy kinematografie, zvukového záznamu, televize a dalších elektronických médií k tomu, že se informace – mezilidská sdělení – staly masovou záležitostí, a vznikla tak specifická masová kultura. Záhy si možnosti filmu uvědomili i lidé v politice, pro které bylo ovládání mas klíčovým momentem. Nebyl to jen Lenin, kdo považoval film za „nejdůležitější umění“. Filmová propaganda se brzy stala nedílnou součástí kinematografie.

Film se mohl stát ideálním nástrojem manipulace s lidmi. Nepřevychovával sice člověka, ale poukazoval na některou z cest, při jejíž volbě mohl každého do jisté míry ovlivňovat. Samozřejmě působily i jiné sugesce, a proto nelze film a jeho působení izolovat od dalších motivů jednání.

„Film jako masové umění odráží a ovlivňuje kolektivní způsoby myšlení. Konkuruje románu jako zrcadlu společnosti, vyjadřuje pocity a problémy vlastní každé zemi a každé epoše. Stává se velmi rychle šířitelem ideologií a zakládá přetrvávající tradice angažovaného filmu.“¹⁵ Film se změnil v mocný nástroj propagandy v ideově politických bojích mezi dvěma válkami. V SSSR se dali filmaři do služeb budování socialismu a pak do služeb ruského vlastenectví. Existoval rovněž v liberálních demokraciích (Renoir natáčel filmy na objednávku pro Lidovou frontu) a svého zenitu dosáhl logicky za 2. světové války.

Podle McQuailova *Úvodu do teorie masové komunikace* se v dějinách filmu vyskytují tři významné momenty. Jedním z nich je právě jeho využití k propagandě, zvláště pokud jde o celonárodní či celospolečenské zájmy. „Toto použití filmu staví na jeho širokém dosahu, předpokládaném realismu, emocionálním dopadu a oblibě. V literatuře se kombinování výchovných sdělení se zábavou uplatňovalo již dávno, film do celé věci vnesl nový prvek díky své schopnosti oslovit velké množství lidí a bez ztráty věrohodnosti manipulovat se zdánlivou skutečností fotografických sdělení.“ (s. 37)

K filmu patří neodmyslitelně kino jako prostor ke komunikaci mezi filmem a divákem a mezi diváky samotnými, kde se vytváří určitá soudržnost a jednota. Kinosál se tak stává činitelem společenské integrace.

Otázkou zůstává, zda je pro tento jev významnější vzájemné porozumění v sále, či útěk od skutečnosti, který znamená izolaci od ostatních jedinců.

Kina se stala tradiční formou rodinné zábavy a některá z nich byla tak luxusně vyzdobena, že vypadala spíše jako chrámy pro uctívání „nových bohů a bohyň stříbrného plátna“. Toto božstvo se stalo podle De Fleura předmětem zbožňování milionů prodavaček a dělníků. Starý systém se v šířil ve Spojených státech od počátku 30. let a záhy zdomácněl i v Evropě. Průměrný filmový divák je z kin zvyklý na určité stereotypy a to, zda přijme pozitivně některé nové formy sdělování, by by vycházely ze společenského kontextu, je vždy nejisté, což je v souvislosti s touto prací nezanedbatelný aspekt.

Hloubka a trvalost stop, které v divácích zanechá film, závisí na mnoha okolnostech. Nejde jen o kvalitu filmového díla, ale také o to, do jaké míry dokáže vyjít publiku vstříc a uspokojit jeho potřeby. Divák v kině hledal zábavu, informace, již zmíněný útěk z reality a s tím související pocit podvědomé seberealizace, kdy se například ztotožňuje s filmovým hrdinou.

odoby propagandy

„V nás samých jsou nedostatky, bez nichž by totalitní propaganda nikdy neměla vliv.“ (Karl Jaspers)

Záměrné a cílené rozšiřování vybraných pravdivých či nepravdivých informací bylo známo už ve starověku, ať se jednalo o propagandu v armádě či o propagandu sloužící nejrůznějším politickým cílům. Pojem „propaganda“ je odvozen od názvu církevní organizace ze 17. století, která se měla zabývat šířením víry – *Sacra congregatio de propaganda fide*.

Francouzský historik Filippi-Codaccioni definuje propagandu v moderním smyslu slova jako psychologické působení na masy s ideologicko-politickými cíli. Každá moc musí od časů demokratizace společnosti používat přesvědčovací techniky pro lidový souhlas, potřebný

pro její legitimizaci. Techniky propagandy byly zdokonaleny kombinací a diverzifikací masových médií: ke zvukovým prostředkům, které udělaly ze síly slova privilegovaného šířitele propagandy, se připojili šířitelé vizuální. To je důležité, protože propaganda působí více na citovou stránku než na intelekt. Její šíření souvisí i s rozvojem masové kultury, která zasahuje současně velmi široké publikum, pomáhá mezi masami šířit propagandu nebo usnadňuje pronikání vládnoucí ideologie prostřednictvím brakových produktů.

Propaganda má mnoho podob a její funkci nelze zužovat na čistě politickou snahu o získání moci, protože prostupuje celou řadu společenských činností. Kromě politické můžeme rozlišovat propagandu ekonomickou, kde se jedná především o prodej zboží či důvěru v určitý ekonomický systém, vojenskou, kde jde především o demoralizaci nepřitele či podporu morálky obyvatelstva, diplomatickou, která má za úkol získávat spojence, didaktickou, což je většinou výchova recipientů k určitému názoru, ideologickou, která se snaží šířit jisté systémy idejí či určitou víru, a eskapistickou, která má odvádět pozornost od politických či sociálních problémů.¹⁶

Propaganda často usiluje o změnu světového názoru a vždy se snaží vytvářet žádoucí celospolečenské vědomí a takové vzory jednání, které zaručují zásadní shodu činností jednotlivců, skupin, organizací s cíli určité strany, státu, instituce či sociálního hnutí. Zejména v totalitních režimech byla propaganda jedním z hlavních pilířů státu. Filozofka Hannah Arendtová ve svém *Původu totalitarismu* píše, že síla totalitarismu samého může přitahovat toliko lůzu a elitu. Masy je třeba získat právě propagandou. „Propaganda je jedním, a možná nejdůležitějším nástrojem totalitarismu ve styku s netotalitním světem, teror je naopak vlastní podstatou jeho formy vlády.“ (s. 476) Typickými vlastnostmi propagandy jsou pohrdání fakty, neomylnost, zdánlivá vědeckost tvrzení a likvidace vymyšlených spiknutí. Pro totalitní státy je velice důležitý absolutní vliv na média, která mají uniformovat individua a přizpůsobit je cílům vládnoucího režimu. Toho dosáhnou obratnou mediální politikou, což je obecně jednání, které je orientované na prosazení hodnot a cílů v oblasti veřejné komunikace. Mediální politika demokratických států je zaměřena na publicistickou rozrůzněnost, svo-

bodné vyjadřování mínění a zaručuje neomezenou výměnu informací. Totalitní státy se naopak pokoušejí přesně těmto jevům zabránit. Neexistuje pluralismus ani politický, ani názorový, žádná mediální konkurence a žádná veřejná opozice vůči státu. Cílem je ovládnutí každého občana, z velké části právě prostřednictvím médií. Proto nacisté už od uchopení moci kladli zvláštní důraz na to, aby získali veřejné mínění na svou stranu.

Důležité je uvědomit si, že ve 30. letech i během 2. světové války byla stále akceptována tzv. teorie zázračné střely. To znamená, že všichni lidé reagují na určité mediální sdělení téměř stejně a že mediální sdělení, popřípadě propaganda má obrovský vliv. Už v období 1. světové války vzrostl velice význam sdělovacích prostředků, od nichž se předpokládalo, že dokáží velmi snadno, okamžitě a stejným způsobem ovlivnit příjemce v souladu se záměrem komunikátora. Přestože už po 1. světové válce začaly probíhat výzkumy médií a jejich publika a začalo se rozlišovat mezi jeho jednotlivými typy, teorie selektivního vlivu a další teorie o slabším účinku médií nabyly vrchu až po roce 1945, z čehož plyne, že nacistická propaganda věřila téměř bezvýhradně ve velice silný vliv propagandy. Ve Spojených státech podobný způsob uvažování podpořila obrovská panika, kterou vyvolalo odvysílání rozhlasové inscenace románu G. H. Wellse *Válka světů* v roce 1939, kterou režíroval Orson Welles natolik sugestivně, že posluchači uvěřili zprávám o napadení Země Martany a desetitisíce z nich uprchly z domovů.

Za 2. světové války se stala propaganda mimořádně důležitou složkou politiky všech zúčastněných. „Pro všechny strany bylo zcela běžnou praxí vzájemné monitorování rozhlasového vysílání, vyhodnocování denního tisku, filmového zpravodajství apod. Na základě jejich analýzy a za současného sledování reakcí veřejnosti pak hodnotily vliv jak vlastní, tak protivníkovy propagandy a vyvíjely kontrapropagandu. O dominantní postavení na evropském kontinentě dlouhodobě usilovala nacistická propaganda.“¹⁷ Propagandu totiž nevyužívala jen vládnoucí moc, ale i odboj. Úkolem kontrapropagandy bylo vyvracet protichůdné propagandistické koncepty.

S propagandou úzce souvisí fenomén útěku mas z reality, který je podle Arendtové odsudkem světa, v němž lidé musejí žít a v němž ne-

mohou existovat, neboť jeho nejvyšším pánem se stala náhoda. Svět propagandy je vymyšleným světem, který nemá se skutečností nic společného, třebaže je tak nezdědka prezentován, a vychází vstříc lidem, kteří touží po fikci a útěku do neproblematického světa, v němž se orientují lépe než ve světě skutečném. Asi nejučinnější fikcí nacistické propagandy byl příběh o židovském světovém spiknutí.

Fikcí je propaganda sama o sobě a fiktivní je rovněž bezstarostný svět zábavných pořadů, písní a filmů, který umožňuje odpočinout si od propagandistické masáže, učinit ji snesitelnější a podstatně „vylepšit“ realitu. Například v Německu v prvních letech po převzetí moci nacisty se v rozhlase hrály především angažované písně a pochody, ale od poloviny 30. let je nahrazovaly písně a pořady se zábavnou funkcí. Na jedné straně tu bylo zpravodajství a ideologické projevy, na straně druhé pořady s nacismem na první pohled naprosto nespojitelné jako například *Veselé sobotní odpoledne*, které umožňovaly útěk do apolitické ulity vlastního soukromí. Dokonce sama euforie a sympatie Němců k nacistickému režimu byla propagandou z části pouze inscenovaná. Proto je při posuzování jejího reálného vlivu na veřejnost nezbytné rozlišovat mezi tím, co tato propaganda vydávala za skutečnost, a co realitou opravdu bylo.

II Nacistická propaganda a filmová propaganda

„Jaké je štěstí pro vládu, když lidé nemyslí. Myšlení musí existovat jen při udělování a plnění rozkazů. Kdyby tomu bylo jinak, lidská společnost by nemohla přežít,“ prohlásil Adolf Hitler.¹⁸

Hitler byl o nezbytnosti propagandy pro získávání a udržování podpory nacismu přesvědčen už v letech 1907–13, kdy žil ve Vídni a mohl se inspirovat tehdejšími představiteli rakouské politiky. Vídeňský starosta Karl Lueger dokázal svým populismem a antiintelektualismem strhnout masy prostého lidu, především střední stav a ženskou část populace. Nacionalista Georg Schönerer ho fascinoval zápal pro vel-

koněmeckou myšlenku a další extrémně pravicoví politici, jako například K. H. Wolf, oplývali vynikajícím řečnickým talentem. Hitler viděl, že je třeba zabránit rozepřím, kvůli nimž byl rakouský nacionalistický tábor oslabován. Stejně tak tušil, že se musí obklopit oddanými spolupracovníky, kteří budou schopni jeho přání beze zbytku realizovat. Jeho základní tezí o náplni propagandy je prohlášení v knize *Mein Kampf*: „Národ má ve své většině natolik feminální charakter, že jeho myšlení a konání je určováno víc citovým vnímáním než střízlivou úvahou.“ Nacismus nemohl totiž nabídnout racionálně zdůvodněný program a navíc v té době převažovaly teorie davové psychologie, jejíž teoretici, například Gustav Le Bon, tvrdili, že v mase se jedinec i se svými názory naprosto rozplyne a s davem pak lze dokonale manipulovat.

Hitler si byl vědom, že je třeba posluchače zahltnout radikálními názory, jejich neustálým opakováním s důrazem na jednoduchost a kvantitu, aby se posluchač nebyl schopen vyznat v tom, co je pravdivé a co nikoliv. Ze všech emocí byla podle Hitlera nejdůležitější nenávist k nepříteli. Proto nebylo možné protivníka zesměšňovat, ale vyličít v takových barvách, aby se vůči němu vystupňovala právě nenávist, případně aby jeho obraz vyvolával strach.

Nejschopnějšího spolupracovníka na poli propagandy našel Hitler v Josephu Goebbelsovi, který se v roce 1930 stal šéfem propagandy NSDAP. Hitler sice považoval propagandu za naprosto nezbytnou, ale toliko dočasnou záležitost: „S ohledem na očistění veřejného života se vláda zasadí o masivní kampaň k ozdravení morálky národa. Celý výchovný systém, divadlo, kinematografie, literatura, tisk i rozhlas budou v tomto směru maximálně využity,“ cituje ho *Völkischer Beobachter* 23. března 1933. Až dojde k převychování národa, nebude již propagandy zapotřebí. Goebbels souhlasil s masivním nasazením všech prostředků, nikoliv ovšem dočasně, ale neustále, aby byl udržován zápal pro německou věc, tj. pro stmelení národa, a aby byla se zájmy státu nepřetržitě a dokonale koordinována politická vůle národa.

Goebbels vůbec pojal propagandu především jako prostředek k výchově národa. Jak se zmínil ve svém proslovu v Říšské filmové komoře v roce 1941, považoval za velké umění vychovávat tak, aniž člověk vůbec zpozoruje, že je vychováván. Nejlepší propaganda byla prý



Tvůrce důmyslné
propagandistické filmové
koncepce
Joseph Goebbels

ta, která působila tak nepozorovaně, že „celý život nemáte ani tušení, že tu něco takového vůbec je“. Podobný názor měla ve své knize *Betrachtungen zum Filmschaffen* vydané roku 1943 i Goebbelsova pravá ruka na poli kinematografie, říšský filmový intendant Fritz Hippler: „Ve srovnání s dalšími uměleckými útvary účinkuje film díky svým vlastnostem působit primárně na zrak a pocity, nikoliv na intelekt, psychologicky a propagandisticky zvláště naléhavě a důsledně. Ovlivňuje nejen mínění kruhů znalců umění, ale oslovuje široké masy. Dosahuje přitom společenského účinku, který může být často silnější než škola či církev, dokonce než knihy, tisk nebo rozhlas.“

Ve 20. století vedly vynálezy kinematografie, zvukového záznamu, televize a dalších elektronických médií k tomu, že se mezilidská sdělení neboli informace stala masovou záležitostí, a vznikla tak specifická masová kultura. Záhy si možnosti filmu uvědomili i lidé v politice, pro

kteří bylo ovládání mas klíčovým momentem, a filmová propaganda se stala nedílnou součástí kinematografie. Film se mohl podle propagandistů stát ideálním nástrojem manipulace s lidmi. Nelze říci, že měl člověka přímo převychovávat, ale mohl poukazovat na některou z cest, při jejíž volbě mohl každého do jisté míry ovlivňovat. Na jedince samozřejmě působily i jiné momenty, a proto nelze film a jeho vliv izolovat od dalších motivů jednání.

Film se změnil v mocný nástroj propagandy v ideově politických bojích mezi světovými válkami a jako takový svého vrcholu dosáhl za 2. světové války. Podle práce *Úvod do teorie masové komunikace* mediologa Denise McQuaila je využití filmu k propagandě založeno na jeho širokém dosahu, předpokládaném realismu, emocionálním dopadu a oblíbě. „Film do celé věci vnesl nový prvek díky své schopnosti oslovit velké množství lidí a bez ztráty věrohodnosti manipulovat se zdánlivou skutečností fotografických sdělení.“ (s. 37) Více méně skryté ideologické a propagandistické prvky se vyskytují i v mnoha populárních zábavných filmech, dokonce i v politicky svobodných společnostech. Tato skutečnost je odrazem působení několika sil: vědomé snahy o záměrné řízení společnosti nebo společenskou kontrolu, neuvědomělého osvojení populistických či konzervativních hodnot a snahy přilákat masovou pozornost.

McQuail oponuje tvrzení Melvina De Fleura o apolitičnosti filmu: Přestože podle něj v dějinách filmu převládá zábavní funkce, filmy často vykazují didakticko-propagandistické tendence. De Fleur tvrdí, že film vždy představoval způsob zábavy. „Nikdy nehrál důležitou roli v ovlivňování politické orientace, morálního vzestupu, sociální zodpovědnosti nebo kulturního zlepšení. Obecně řečeno, film vždy spíš sledoval vkus a postoje veřejnosti, než aby je vedl. Zkušenost s válkou otevřela v myslích některých lidí představy o nových možnostech a tématech, jež mohl film jako médium přesvědčování zpracovat. Ve skutečnosti se film jako zábavní médium nikdy nestal konzistentním prostředkem pro politické nebo společenské komentáře.“¹⁹

Pravdu má DeFleur v tom, že ačkoli se film příležitostně zabývá politicky a sociálně důležitými tématy, bývají jen zřídka užívána pro otevřenou obhajobu politických ideologií. Většinou jsou totiž tato sdělení

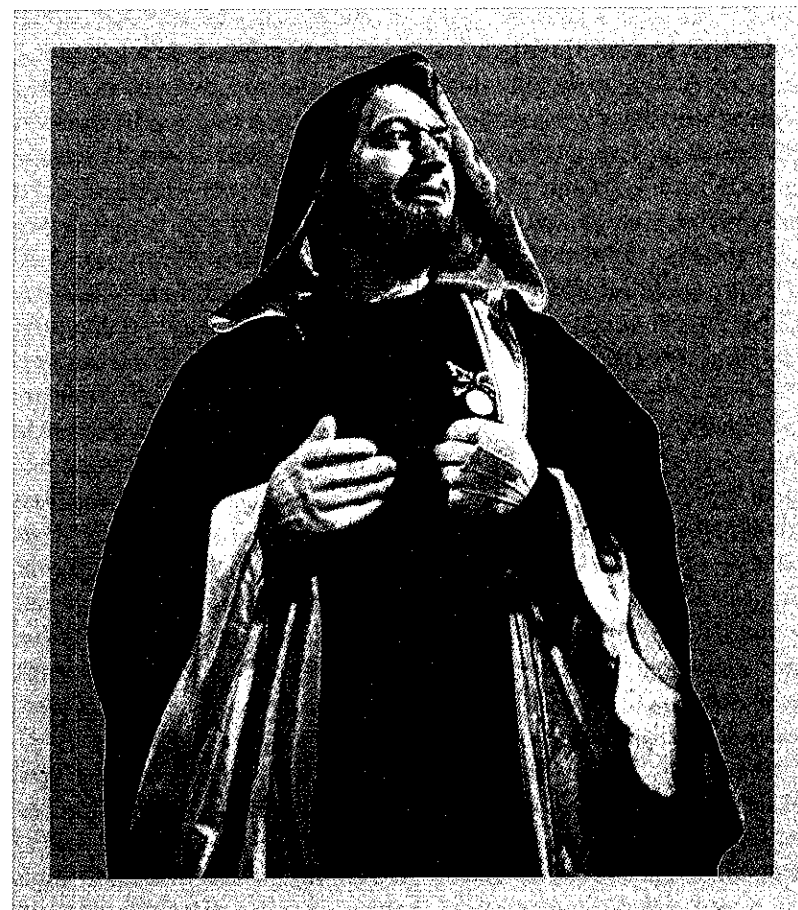
skryta. Otevřená propaganda vždy náležela spíše tisku, rozhlasu, případně filmovým týdeníkům. V každém případě měl film ve sledovaném období spolu s rozhlasem v ovlivňování veřejnosti výsostné postavení, a byl proto v kulturní oblasti středem zájmu jak nacistů, tak domácích tvůrců.

„Proniknutí filmu do nejširších lidových vrstev činí jej nutně nejúčinnějším kulturním činitelem a právě jako takovému měla by mu být se shora uvedených důvodů věnována úzkostlivá péče. Právě tak v politické výchově lidu hraje film neméně důležitou úlohu. Je nejúčinnějším propagačním prostředkem, daleko účinnějším než mluvené slovo nebo divadelní projev. Jeho ryze filmové možnosti činí jej téměř fascinujícím a hypnotisujícím elementem, který nikdy nezklamal ve svém účinu. Je třeba jen náležitě vytěžit z jeho možností vše, co skýtá. A toho všeho lze dosáhnout jen filmem, vyšlým z rukou nadaného a filmově citícího režiséra a jeho spolupracovníků,“ píše 19. září 1939 o tomto médiu jeden z příspěvatelů fašistické *Vlajky*.

Předpoklady pro rozvoj propagandistických tendencí ve filmu se v největší míře vytvářely za 1. světové války a poté v Sovětském svazu, například *Křížník Potěmkin* (1925) či *Deset dní, které otřásl svět* (1927) Sergeje Ejzenštejna, teprve později v Německu. Filmaři Výmarské republiky spojovali ve svých filmech nacionální a historizující prvky, kde byl důraz kladen především na osobnost vládce jako vůdce národa a význam války v německých dějinách. Příznačnými jevy těchto filmů jsou důraz na silnou vůli velkých postav dějin, již se má obyčejný člověk podříditi, a vyzdvihování pruských ctností: poslušnosti a disciplinovanosti.

Už v 19. století propadla historismu takřka celá německá společnost. Historická argumentace vrchovatě naplňovala vlasteneckou propagandu v době napoleonských válek, německý romantismus se k historii obracel neustále a historickými fakty argumentovali všichni, kteří toužili sjednotit německý národ do jediného státu. Mezi zdroje národní hrdosti patřily starogermánské ságy, boj germánských kmenů proti Římanům, činy panovníků středověké německé říše, vytvoření pruského státu a samozřejmě boj proti Napoleonovi. K těmto historickým reminiscencím se připojovaly i fantaskní představy o předurčeném poslání německého národa v Evropě.

Historickou tematiku nemohl pominout ani německý film. Od vzniku německé kinematografie si tvůrci volili události z nejslavnějších období německých dějin. Ve 20. a počátkem 30. let se objevila řada více či méně kvalitních filmů: Fritz Lang natočil *Nibelungy* (1923–24), Arsen von Cserépy vytvořil najednou hned čtyři díla o Friedrichovi II., která se



Čelný představitel nacistické propagandistické tvorby, herec Werner Krauss, si ve filmu *Žid Süß* na vlastní přání zahrál hned několik záporných rolí.

souhrnně nazývala *Fridericus Rex*, Gustav Ucicky natočil snímek *Flétnový koncert v Sanssouci* (1930). V téže době vznikla řada filmů o napoleonských válkách jako například *Maršál Vorwärts* (1932) Heinze Paula.

Brzy po uchopení moci, dne 11. března 1933, ustavil Hitler ministerstvo lidové osvěty a propagandy. Hlava tohoto úřadu byla zodpovědná za film, stejně jako za všechny ostatní kulturní aktivity ve Třetí říši. Význam filmu jako nástroje, který může ovlivňovat široké masy, mohl Goebbels plně docenit, když se stal v březnu 1933 říšským ministrem pro národní osvětu a propagandu. Již při své první řeči po jmenování ministrem propagandy nenechal Goebbels nikoho na pochybách o dalším směřování německé kinematografie: „Umění je svobodné a umění má svobodné zůstat, ovšem musí si přivyknout na jisté normy.“²⁰ Zmínil se o síle bolševické propagandy, z níž nacističtí propagandisté vydatně čerpali. O Ejzenštejnově filmu *Křižník Potěmkin* (1925) ministr propagandy prohlásil: „Je to úžasně dobře udělaný film, jeden z těch, který ukazuje jedinečné filmařské mistrovství. (...) Je to film, který by mohl k bolševikům přivést kohokoliv bez pevného ideologického přesvědčení. To znamená, že umělecké dílo může velice dobře vyhovovat politickým požadavkům a že může být sdělován s úspěchem dokonce i ten nejodpornější postoj, pokud je vyjádřen skrze médium, které má vynikající uměleckou kvalitu.“²¹ Goebbels povýšil ve svých proslovech propagandu z pouhého nástroje na tvořivé umění. Zavrhoval pouhou válečnou moc, protože se jí nikdy nepodaří podmanit duši člověka. Trvale podle něj získá srdce lidu jen propaganda, utvářející materiál světa jako modelářskou hlinu, která je sama o sobě bez vlastní iniciativy. Při získávání srdcí bylo nutno vyřadit rozum a zaútočit přímo na city.

Goebbels se nechal inspirovat příkladem Sovětského svazu a hodlal dát natočit řadu propagandistických velkofilmů. Ministr byl vůbec nadšen sovětskou filmovou tvorbou, a naopak opovrhoval produkcí Hollywoodu. Hlavním důvodem byl jeho nepřičetný antisemitismus. „Naprostý děs. Židovský kýč. Člověk neviděl téměř nic jiného než Izraelity,“ hodnotí v deníku svůj první zhlédnutý hollywoodský snímek. První propagandistický snímek NSDAP vznikl v roce 1929 a jmenoval

se *Boj o Berlín*. Od té doby už celé vedení NSDAP uvažovalo o filmu jako o mimořádně důležitém prostředku propagandy.

Joseph Goebbels vytkl za cíl německé kultury uměleckými prostředky upevňovat nacionálně socialistický režim doma a propagovat ho v zahraničí. Osobně zasahoval do všech stupňů filmové výroby, některé filmy podle tvrzení svých životopisců dokonce osobně sestříhal. Dohlížel na sestřih dokumentu o stranickém shromáždění ve Sportovním paláci v září 1928, film *Boj o Berlín* (1929) dokonce spolurežisoval. V deníkovém záznamu z 10. října 1928 se zmiňuje o tom, jak v Bernau režuruje davové scény, v nichž účinkuje tři sta příslušníků SA. Významně se za rok podílel i na realizaci dalšího nacistického filmu *S berlínskými SA do Norimberku*.²²

I kdyby Goebbels své zásluhy o realizaci zmíněných filmů zveličoval, je nesporné, že měl na říšskou kinematografii obrovský vliv. Kontroloval ministerstvo, které povolovalo natáčení každého filmu, po jeho natočení rozhodovalo, zda bude veřejně promítán, v případě důležitých filmů vybíralo herce, určovalo finanční prostředky pro natáčení a přidělovalo predikáty politicky a umělecky hodnotným dílům. Goebbels zasahoval přímo či prostřednictvím říšského dramaturga, což byl státní úředník, jehož úkolem bylo prověřovat scénáře. Režisér Veit Harlan popsal Goebbelse jako naprosto všemocného člověka, režisérského každý film v říši od samého počátku, takže režisér sám vlastně nebyl za obsah svého díla odpovědný. Naopak Wolfgang Liebeneiner tvrdil, že bylo možné ministrovu dohledu vzdorovat, a dokonce sabotovat jednoznačně politické projekty. Ministrový instrukce bylo prý možno nejednou obejít.²³

Goebbelsovou zásluhou patřil film v Třetí říši k nejpreferovanějším oborům ministerstva propagandy, které samo mělo privilegované postavení v rámci vlády. Ministerstvo propagandy se během let rozrostlo na monstrózní kolos, který měl přes tisíc zaměstnanců a patnáct oddělení.²⁴ Každý den měl šéf nacistické propagandy poradu s vedoucími oddělení, na níž jim sděloval svá přání a úkoly, jež mají splnit, hned poté následovala další schůze, tentokrát se zástupci ostatních ministerstev, která měla s ministerstvem propagandy bezpodmínečně koordinovat svou činnost. Úkolem státní a stranické propagandy se stala permanentní mobilizace

mas, jež by pomohla překonat dopady vnitropolitických krizí, jimiž nacistický režim v předválečném období i během 2. světové války procházel. „Ačkoliv Hitler při zřizování ministerstva propagandy a lidové osvěty důrazně požadoval provádět velkorysou propagační a osvětovou práci, aby nedošlo k politické letargii, byla pro německou společnost charakteristická spíše apatie. K té přispívala mimo jiné i únava z přemíry propagandy. Kromě toho navenek projevovaný souhlas byl často motivován strachem z možné represe.“²⁵ To si Goebbels uvědomoval, proto měly pro nacistickou propagandu velký význam gestapo a složky SD, které sledovaly nálady ve společnosti a jejichž zprávy byly běžně využívány jako podklady pro obsahové zaměření propagandy v říši i na okupovaných územích.

Propagandistický aparát a německá kinematografie

V září 1933 zřídil Joseph Goebbels Říšskou filmovou komoru, v níž musel být každý, kdo pracoval v německé kinematografii. Její členové museli mít správný původ a nezávadné politické smýšlení.

Goebbels byl ministrem propagandy, šéfem propagandistického aparátu NSDAP i prezidentem filmové komory. Soustředil tak ve svých rukou úplnou moc nad německou kinematografií. Zavedl cenzuru, vydal potřebné zákony pro promítání, výrobu a distribuci filmů a zakázal uměleckou kritiku (Kunstkritik). Tu měly nahradit kulturní úvahy (Kunstabetrachtungen). „Z těchto důvodů jsem nabyt přesvědčení, že umělecká kritika v Německu v žádném případě nepřispívá rozvoji umění. Dějiny umění všech národů prokázaly, že nikdy nic špatného se neudrželo přes 30, 40 či 50 let a že nikdy v takovém časovém horizontu nic velkého nezůstalo nepovšimnuto. Diletantismus se stejně jako neumění vyřídí sám od sebe.“²⁶

Jak již bylo řečeno, po uchopení moci se nacisté snažili sjednotit filmové podnikání v Německu a dostat ho pod svou kontrolu. Goebbels zřídil na svém ministerstvu filmové oddělení, jež mělo dozor nad filmo-

Jedním z prvních propagandistických filmů nacistického režimu byl *Hans Westmar*, natočený roku 1933 Franzem Wenzlerem.



vou výrobou. Už během první poloviny roku 1933 byly filmové podniky zbaveny židovských pracovníků. V roce 1934 byl zřízen Úřad říšského filmového dramaturga a říše začala přebírat jednotlivé filmové společnosti. Celý proces byl dovršen v lednu 1942 založením firmy UFA, jež sdružovala všechny německé produkční společnosti – Bavaria-Filmkunst, Berlin-Film, Deutsche Zeichenfilm, Mars-Film, Prag-Film, Terra-Filmkunst a Wien-Film. Vedení bylo svěřeno pověřenci pro německé filmové hospodářství Maxi Winklerovi. Dohled nad filmovou produkcí vykonával říšský filmový intendant Fritz Hippler, což

byl po Goebbelsovi druhý nejdůležitější muž filmového průmyslu. Jako Říšský filmový intendant měl na starost dohled nad všemi scénáři. Sám se o film zajímal jako teoretik i praktik. Napsal knihu *Úvahy o filmování* a vyrobil propagandistický antisemitský pseudodokument *Věčný Žid* (1940), ukazující život v polských ghettech.

Třetí z otců jednotné říšské kinematografie Max Winkler pracoval od roku 1920 pro všechny vlády, kdy získával pro stát většinové podíly v tiskárnách a vydavatelstvích. Podniky, které se dostaly do finančních potíží, okamžitě kupoval pro stát, respektive pro NSDAP. Získal přes 2000 titulů novin a pro stát zajistil tiskový monopol. Od 30. let se věnoval získávání půjčoven, výroben a ateliérů pro stát v Německu a Rakousku. V letech 1936 a 1937 došlo v německé kinematografii ke krizi a velké filmové společnosti se dostaly do finančních obtíží. Goebbels toho využil a pověřil Maxe Winklera získáním soukromých společností. Funkci říšského pověřence pro německý filmový průmysl zastával od roku 1937. Společnost Cautio Treuhand GmbH, jejímž

byl Winkler jediným majitelem, se stala většinovým vlastníkem všech německých filmových podniků. Podíly ve filmových společnostech nakupoval z prostředků říše. Cautio dostávalo 3 % ze zisku každé firmy. Do roku 1941 získala Winklerova společnost všechny důležité filmové společnosti v Německu a Rakousku (Wien-Film, Ostmarkische Filmtheater Betriebs,



Rolf Wanka byl už v době druhé světové války úspěšným hercem Wien-Filmu, dlouholetým členem NSDAP a dokonce členem Freikorps.

Tobis Sascha Film Verleih). Některé kinematografické podniky vlastnila sama strana NSDAP. Například Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungsgesellschaft GmbH (DFG).

Přes úplné sjednocení filmového průmyslu v říši uvádí Erwin Leiser některé filmy, které nekonvenují oficiální linii říšské filmové propagandy. Například *Romanze in Moll* (1943), *Grosse Freiheit Nr. 7* (1944) a *Unter den Brücken* (1945), všechny od režiséra Helmuta Käutnera, protože v nich autoři upřednostňují práva a nezávislost individua před slepým podléháním uniformitě a disciplíně. Ve filmu Haralda Brauna *Nora* (1944) není žena v žádném případě obětavým rodinným typem, který se podřizuje dominantnímu muži, jak to vyžadovala nacistická propaganda. Na druhou stranu se zde objevují nesympatické židovské typy, což říšské propagandě nesporně vyhovovalo.

Přes všechny proklamace byla patrná degradace filmového umění na státem řízený průmyslový obor. Propagandisticky významné filmy byly nejprve promítány různým cílovým skupinám, jejichž reakce byly směrnatelné pro nasazení toho kterého filmu, případně pro další střih. Nejdůležitější roli přikládalo nacistické vedení mladým divákům a výroba filmů jednoznačně podléhala zájmům státu, takže o umělecké svobodě se dá hovořit jen velmi těžko.

Propaganda v týdenících a v dokumentárních filmech

Přímou propagandistickou funkci v německé kinematografii měly týdeníky a celovečerní dokumenty. Od září 1939 byla monopolním výrobcem všech německých týdeníků firma UFA – Tonwoche (od roku 1940 Die deutsche Wochenschau).

V předválečné německé propagandě bylo Československo líčeno jako naprosto nemohoucí stát, který postrádá právo na svou existenci. Navíc údajně sloužilo jako „letadlová loď bolševismu“. Propaganda vytvářela obraz Československa, podle něhož byla na jeho území zjištěna nejen sovětská letiště, ale také odhalena přítomnost důstojníků Rudé

armády a tajné sovětské policie. Celá kampaň trvala od roku 1935 do února v roce 1937. Poté se německá propaganda soustředila na podporu sudetoněmeckých požadavků, kterou zpočátku poněkud brzdil nejednoznačný pohled Berlína na Konráda Henleina. Zatímco podle historika Stephena Doležela stranický tisk a rozhlas se mohly rozběhnout naplno, ve filmových týdenících se Goebbels podobných eskapád stále ještě zdržoval. Činil tak prý s ohledem na postoj Britů, ochotných k jednání. V období Mnichova se německé týdeníky nezmiňovaly v podstatě o ničení jiným než o československé problematice. Za pouhé dva týdny po vstupu německých vojsk do Prahy představila DFG třicetiminutový film *Osudový obrat* (*Schicksalswende*). „Stalo se tak se záměrem podat členům nacistické strany i obyvatelstvu shrnující obraz politicko-vojenské akce, směřující k rozbití Československa, a ‚morálně‘ ji ospravedlnit. Film ... vznikl pod značným časovým tlakem, je v každém ohledu relativně skromný.“²⁷ Československé problematice se v letech 1938 a 1939 věnovaly i další dokumenty – *Eger, eine alte deutsche Stadt* (1938), *Einmarsch in Sudetenland* (1938), *Sudetenland kehrt heim* (1938), *Jahre der Entscheidung* (1939), *Sieg über Versailles* (1939). Šablona byla stále stejná: osud českých zemí se naplňuje toliko prostřednictvím Němců. Za příklad mohla posloužit města jako Cheb či Praha, která měla údajně jasně německou tvář. Češi zde utlačují Němce a Slováky, jsou agresivní a neskutečně militantní, místní Židé štvou český národ do války a zároveň zde probíhá rychlá bolševizace. Československo se tak stalo ohniskem válečného nebezpečí, protože zde vládne fanatický duch husitství.

DFG vyrobila postupně sérii filmů líčících teritoriální expanzi Třetí říše: zmíněný *Osudový obrat* (1939) ospravedlňoval rozbití Československého státu, *Polské tažení* (1940) líčilo okolnosti německého vpádu do Polska, *Vítězství na Západě* (1941) popisovalo německé tažení do západní Evropy a antisemitský pseudodokument *Věčný Žid* (1940), v němž byly využívány především snímky z polských ghett.

Přímou válečnou propagandu představovaly jednak týdeníky, jednak jejich kompilace jako třeba *Blesková válka na Západě* (1940) a potom celovečerní filmy o válečných taženích, například *Křest ohněm* (1940) a zmíněný snímek *Vítězství na Západě* (1941).

Po roce 1939 se začal v říši na týdeníky klást ještě větší důraz. Namísto hraných scén se měly omezit pouze na skutečné záběry, aby působily co nejvěrněji, a propaganda neustále zdůrazňovala nebezpečí posílání filmových zpravodajů, kteří natáčeli v první linii. Aby byl zvýrazněn realismus záběrů, veřejně se uváděly ztráty na životech válečných kameramanů, což byla naprostá výjimka, protože vlastní ztráty v poli jinak německá propaganda důsledně zamlčovala. Ve skutečnosti si s takto natočenou „pravdou“ stíhač poradil vždy podle požadavků ministerstva propagandy. Od května 1940 byla celková délka promítaných týdeníků prodloužena z původních 20 na 40 minut, což mělo působit stejně jako neustálé opakování propagandistických hesel. Od vypuknutí války se také zvětšila snaha promítat týdeníky co nejdříve, aby mohly působit co nejautentičtějším dojmem a byly co nejvíce synchronizovány s rozhlasovým zpravodajstvím. Proto se začaly dopravovat letecky.

Německá propaganda se nemohla odvolávat na racionální chápání svých pravd obecenstvem tak, jak tomu bylo v demokratických státech, ale musela naopak potlačovat snahy o pochopení – proto se v propagandistických filmech objevoval nadbytek triků, který měl především učinit na diváka dojem, místo úplných informací náznaky, či dokonce jejich absence, úplné vytržení z kontextu a místo zpravodajství se díky šikovnému skloubení komentáře, hudby a obrazu používala „přepychová orchestrace k ovlivnění mas“.²⁸

K vyvolání požadovaných emocí se používaly triky jako například maximální zkrácení průběhu akce. To znamená, že po jejím ohlášení se po pár záběrech předkládal vítězný výsledek, takže sestřih budil dojem hladkého bleskového provedení operace a jednoznačné převahy německé armády. Podobně se používalo i map k zobrazování zabraných území či rasistických přirovnávání karikujících detailů černošských tváří s ušlechtilým výrazem německých vojáků. Všechny týdeníky a střihové dokumentární filmy po roce 1939 slouží jako oslava německé armády a Hitlerova vojenského génia. Neobjevuje se tu v podstatě žádná politika a strana je naprosto upozaděna. Válečnické ctnosti Němců byly v době bojů pro propagandu mnohem důležitější než jakékoliv politické proklamace.

Týdeníky mají společný jeden významný rys s hranými filmy. V drtivé většině se odehrávají v zemi nikoho. Na tomto imaginárním území, maximálně velice vágně lokalizovaném, německá armáda dobývá jedno vítězství za druhým. Divák jednak neměl dostat skutečné informace z důvodu vojenského utajení taktiky a operací, jednak nešlo v žádném případě o informování, ale jen o stereotypní opakování náznaků, jimž se měl jednoduše poddat bez nároku na podrobné zpravodajství. Pouhá tvrzení místo zdůvodněných faktů umožňovala divákům či posluchačům, aby si chybějící údaje doplnili sami podle svého uvážení.

V centru pozornosti týdeníků stál vedle vývoje na frontě především kult osobnosti. Týdeník měl přiblížit svět Vůdce a jeho nejbližší okolí všem příslušníkům německého národa a zpodobnit ho jako ztělesnění říšské myšlenky. Dokumentární filmy byly stejně jako týdeníky prostředky přímé propagandy. Místo krátký šotů se ale jejich autoři soustředili na jedno hlavní téma, které pojednali o poznání zevrubněji. Takové filmy měly jednak představit vlastnímu lidu božské poslání Hitlera, sílu nacistického hnutí a neporazitelnost německé armády a jednak měly zastrašit cizí státy.

Všechny nacistické válečné filmy představují pomocí falšování aktuálních událostí říši jako dynamickou sílu, která v obranné válce vítězí nad zlými západními mocnostmi, jejichž jediným cílem je zničení Německa. Válka a vítězství neměly být jen nahodilými událostmi, ale naplněním historického poslání.

Po celou dobu promítání týdeníku či válečného filmu si divák nemohl oddychnout. Události se na něj valily jedna za druhou, jedno vítězství stíhalo druhé, jen aby si objekt propagandy nemohl odpočinout a začít o nic neříkajícím sledu obrazů přemýšlet. Žádoucí odpočinek nastal až po skončení týdeníku, kdy mohl být promítnut hraný film, kvůli němuž divák do kina přišel.

Týdeníky v samotném protektorátu ale neměly předpokládaný účinek, o čemž svědčí i jedna ze zpráv českého odboje pro londýnský exil: „Před každým filmem promítán je silně propagační journal německé armády – Tyto journaly rozjitřují českou duši a velmi účinně podporují rozmach protiněmeckého myšlení.“²⁹

Tvůrci českého týdeníku *Aktualita* neměli příliš šancí věnovat se

ožehavým politickým tématům, přičemž česká redakce mohla natáčet jen nepolitické události z protektorátu. O natáčení a způsobu zpracování protektorátních a říšských politických snímků rozhodoval Úřad říšského protektora.

Zajímavé jsou i takzvané kulturní filmy různých společností, u nichž především zpočátku převažovala silně vlastenecká tematika. Někdy až plačtivé národní dokumenty a filmové eseje líčí „líbivost českých chaloupek“, opěvují starobylost českých hradů, význam českého průmyslu, vědy a měst, a působí tak především jako reklamní spoty českých zemí určené k obhajobě v zahraničí. Často se jedná o lyrické snímky beze slov, doprovázené pouze hudbou českých skladatelů.

Už od roku 1940 vznikaly ale i filmy silně ideologické. Měly nabádat k poslušnosti a šetření energií nebo zdůrazňovat kvalitu péče o děti a mládež. Za zmínku stojí například snímek Františka Rejla *Kráska a síla* (1940), který doprovází velice emotivním projevem pozdější oběť nacistického režimu Franta Kocourek. Film má oslavovat zdraví, sílu a krásu lidského těla a má sloužit jako metafora tvrdé práce a z ní pramenící radosti za života. Do záběrů polonahých mladých atletů a atletek vykřikuje komentátor pravdy o tom, že má každý povinnost rozvíjet a zdokonalovat své tělo, podrobit se tvrdé sebekázní, protože „jen za obětí lze dosahovat cílů a kdo vstoupil do arény života, už v ní zůstat musí“. Připomíná, že všem musí jít především o spravedlivé sociální uspořádání a o blaho celku, nikoliv jednotlivce. Film končí pochodem odhodlaných atletů a atletek a zvoláním: „Pochodujme k obzorům zítřejší Evropy!“

Vzniklo i několik dokumentárních filmů, které otevřeně sloužily nacistické propagandě. Většinou se jednalo o oslavné snímky z akcí aktivistických mládežnických organizací. Uvedme například *1. letní tábor ČNST Vlajka* (1941), *Na okraj nové doby* (1941), *Nová mládež, nové cíle* (1943) a *Nový život mládeže* (1944). Další dokumenty zobrazovaly pracovní nasazení mládeže: *Chlapci v modrém* (1943) nebo *Tři sestry* (1944). Většina dokumentárních filmů se ale věnovala kulturním památkám českých zemí, návodům jak nejlépe přežít komplikace, které přinášela válka, a populárně-vědeckým tématům.



hrané propagandistické filmy a úloha hraného filmu v říši

Vysloveně propagandistické snímky tvoří pouze zlomek z množství všech hraných filmů. Tyto filmy spoluvytvářely mýtus vůdců, ještě více než za Výmarské republiky zdůrazňovaly úlohu silné osobnosti a organizovaných mas, aktualizovaly dějiny a zaváděly jednoduché černobílé vidění světa. Bylo natočeno několik filmů o Friedrichovi II., Bismarckovi, hrdinné obraně německého národa před nepřítelem a také filmy s antisemitským zaměřením. I zde považoval Goebbels za důležité neustálé opakování nejučinnějších argumentů a jednoznačnost sdělení, aby lidé nemohli pochybovat o věrohodnosti děje.

Vysloveně propagandistické hrané filmy či dlouhometrážní dokumenty tvořily relativně malou část produkce, a proto mohli pracovat filmoví pracovníci volněji než v jiných oborech. Během dvanácti let existence Třetí říše bylo uvedeno 1 094 hraných filmů. Podle historika Gerda Albrechta je z nich jen 153 explicitně propagandistických, což je asi jedna sedmina produkce. Důležitá kritéria pro posuzování propagandističnosti filmu jsou ohlasy tisku, udělené predikáty a vyjádření úřadů, a především samotného Goebbelse. V roce 1933 bylo natočeno 11 otevíracích propagandistických filmů, o rok později už 19. V roce 1939 15, v roce 1940 13, o rok později 24, roku 1942 13, 1943 už jen 6, za další rok jen 5 a v roce 1945 jediný. Pseudoskutečnost těchto filmů je založena na jasné stereotypizaci. Tyto stereotypy měly být přitom publikem akceptovány jako naprosto realistické. „Ve filmu je nutné mnohem víc než v divadle, aby divák věděl, koho má milovat a koho nenávidět,“ píše ve svých *Úvahách o filmování* říšský filmový intendant Fritz Hippler. Hlavními nepřáteli „velkých Němců“ byli Židé, komunisté, jako například ve třech filmech z roku 1933 *SA-Mann Brand* (režie Franz Seitz), *Hitlerjunge Quex* (režie Hans Steinhoff) a *Hans Westmar* (režie Franz Wenzler) a Britové jako třeba ve filmu Maxe Kimmicha *Mein Leben für Ireland* z roku 1941. Kromě těchto tří kategorií filmů o nepřátelích jsou důležité i ty, které propagují vůdcovský princip a obětavost při plnění povinností.

Propagandistické filmy měly pro stranu vysokou hodnotu, proto byli na jejich výrobu angažováni nejlepší němečtí režiséři (pokud neemigrovali). „To, že Hitlerově straně po uchopení moci v lednu 1933 padl do rukou jako jeden z propagandistických nástrojů, právě se rozvíjející zvukový film se stále vzrůstající sugestivní silou, bylo pro demokratické Německo stejně nešťastnou okolností jako skutečnost, že se do služeb nacistického režimu dalo mnoho vynikajících představitelů nového filmového umění...“³⁰

Zpočátku nacisté točili uvedené bombastické propagandistické filmy, které sloužily k propagaci strany. Nízká umělecká kvalita a nezáměr o takto prvoplánově předkládanou propagandu nutily Goebbelse změnit taktiku. Uvedl, že přímá propaganda patří na schůze a do ulic, případně do týdeníků, a od hraného filmu očekával hlavně umělecká díla, třebaže konvenující nacionálně socialistické myšlenky.

Důležitou součástí ideologie nacistického hnutí se stal historismus a často se objevoval i v jeho filmové propagandě. Již zmíněné historické filmy zobrazovaly velká témata německých dějin. Pruský stát byl vnímán jako sjednotitel celého Německa, oslavování velikosti a vůle některých historických osobností mělo odkazovat na vůdcovský princip v nacistické politice a germánská rasa byla zobrazována jako nadřazená a vyvolená.

I mezi historickými snímky v období nacistické vlády musela stát na prvním místě postava krále Friedricha II., jejíž vůdcovské schopnosti a vojevůdcovskou intuici opěvovali režiséři, stejně jako to dělal fašistický tisk s osobou Adolfa Hitlera. Carl Froelich natočil film *Leuthenský chorál* (1933) o skvělém vítězství pruské armády u Leuthenu, Hans Steinhoff film *Starý a mladý král* (1935) o mládí velkého panovníka, Johanès Meyer snímek *Fridericus* (1936) o síle pruských zbraní a největšího úspěchu dosáhl Veit Harlan s filmem *Veliký král* (1942), v němž byl Friedrich Veliký ukázán jako naprostý génius.

Další propagandistické filmy se zaměřovaly na popis činů německé armády a na její vítězství, která byla interpretována jako naplnění historického poslání německého národa. Zemřít pro Německo znamenalo největší poctu například ve filmu *Hans Westmar*, v němž se vypráví o nacistickém mučedníkovi Horstu Wesselovi, po jehož smrti srovnává

řečník na konci filmu poprvé smrt za Německo se smrtí za Vůdce. *Hitlerjunge Quex* pojednává o mladíkovi zabitým komunisty, který umírá s písní o hrdinném boji za Hitlera na rtech.

Vrcholem chvály vůdce německého národa je film Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935), v němž je Hitler líčen jako mesiáš. Po tomto díle už nebylo třeba natočit jediný film o Hitlerovi. Byl ukázán tak, jak si přál, aby ho masy německého lidu viděly. Žádný herec nebyl nikdy požádán, aby hrál Hitlera. Nejlepší herec byl Hitler a zcela určitě si nepřál, aby mu někdo po výkonu v *Triumfu vůle* kazil image.

Významným tématem propagandistických filmů byl antisemitismus. „Jsem osobně přesvědčen, že Židé jsou mezinárodní infekcí a že budou vést s civilizovanými národy boj do té doby, než je ovládnou. Podkopou jejich kulturu a vše ostatní, co drží stát pohromadě, a budou ohryzávat i její ekonomiku, dokud bude v držení přesvědčených nacionalistů,“ prohlašoval ministr Goebbels.³¹ První protižidovské filmy z roku 1939 *Robert und Bertram* od Hanse Zerletta a *Leinen aus Irland* od Heinze Helbiga zpodobňovaly s komediálním nádechem Židy jako směšné karikatury. V roce 1940 byly natočeny na přímý ministrův popud nejvýznamnější a nejbrutálnější antisemitské filmy: *Rothschildové* od Ericha Waschnecka, *Žid Süß* od Veita Harlana a pseudodokumentární *Věčný Žid* od Fritze Hipplera. Všechny filmy měly zobrazovat Židy takové, jací opravdu jsou. Manipulace a zkreslování faktů neměly být ani v nejmenším patrné. Dne 26. dubna 1940 Goebbels oznámil, že v novinové kampani provázející antisemitské filmy nemá být jejich antisemitismus zmiňován. Diváci měli věřit, že vše, co vidí, je pravda, nikoliv propaganda. V *Židu Süßovi* vytvořil Harlan prototyp opovrženíhodného Žida-kriminálního, přičemž se mělo zdát, že se jedná o věrný přepis události z první poloviny 18. století, která končila vypovězením Židů z Württembergu. Harlan ve filmu ukázal, že všichni Židé jsou stejní – proradní a vypočítaví. Za různými maskami se skrývá jedna a tatáž tvář, což zdůraznil i tím, že všechny Židy kromě titulní role hrál ve filmu jediný herec. Všem příslušníkům SS bylo nařizováno zhlédnout film předtím, než byli poslání do akcí proti Židům.

Věčný Žid Fritze Hipplera je snímek využívající velice často prostřihů z různých dokumentů i hraných filmů a fotomontáže. Za bed-



Režisér Veit Harlan vytvořil ve filmu *Žid Süß* prototyp opovrženíhodného židovského kriminálního.

livého Goebbelsova dohledu vzniklo „mistrovské dílo propagandy“, v němž se střídaly dokumentární záběry z varšavského ghetta s částmi filmových děl natočených režiséry židovského původu Charlesem Chaplinem, Maxem Reinhardtem a Ernstem Lubitschem.

Nejvýznamnější díla protibritské propagandy jsou filmy Herberta Selpině *Carl Peters* (1941) a *Ohm Krüger* (1941) od Hanse Steinhoffa, který popisuje události búrských válek. Na jedné straně bojuje hodný a spravedlivý Ohm Krüger, na straně druhé Britové nešťtící se jakýchkoliv metod.

V neposlední řadě sloužily nacistické ideologii nejrůznější pocty německým mistrům. Sílu a velikost německého národa mohli filmaři nejlépe ukázat na příkladných životech německých velikánů. Všichni velcí básníci, malíři, skladatelé, vědci, generálové a vládci byli vlastně jen

projekcemi Vůdce. Hitler sám byl představován nejen jako největší vojenský stratég a politik, ale také umělec a génius. Wolfgang Liebeneiner natočil filmy *Bismarck* (1940) a *Propuštění* (1942) o velkém německém kancléři 19. století, G. W. Pabst film *Paracelsus* (1943) o vědci, který předběhl svou dobu, a Herbert Maisch natočil snímek *Andreas Schlüter* (1942) o nacisty vychvalovaném sochaři a architektovi.

Česká publicistika už před válkou se znepokojením upozorňovala na ideologické zabarvení německých filmů: „Každá scéna německého filmu má dvojí smysl a ten druhý smysl, to je právě politická propagace nebo podpora nějakého bojového hesla. Mají-li diktatury svůj film, musí jej mít i demokratické systémy, protože jinak jim chybí zbraně k boji, jemuž jsou vystaveny. Německo zbrojí ve filmu, musíme zbrojit také,“ píše časopis *Komedie* 1. ledna 1936.

Druhou, mnohem větší skupinu tvoří filmy, jejichž propagandistická funkce je latentní. Vedle přímé propagandy měla totiž neméně důležité místo propaganda nepřímá. Třetí formou byla čirá zábava, která měla pozitivně naladit náladu obyvatel. Komerční film představoval v kinech Třetí říše velkou, státem podporovanou protiváhu politických filmů. Podle Albrechta patří do této kategorie čtyři základní skupiny filmů: snímky o životě umělců (cirkusových, divadelních, varietních), hudební filmy, komediální i dramatické snímky o soukromých konfliktech lidí z obyčejné (většinou ale vyšší) společnosti a filmy, které opěvují krásu krajiny.

„Černá díra v dějinách každodenní kultury musí být zacpána a jako vynikající prostředek se k tomu hodí právě ‚nepolitický‘ zábavný film Třetí říše, filmy Ufy plné útulnosti a pohodlí, plné krásných žen a nehrdinských mužů, plné maloměstských světů, v nichž není vůbec žádný odkaz na fašismus ve všedním životě, žádný hákový kříž, žádné hajlování, žádné stranické sjezdy. Jsou tu jen komičti, malí, bezstarostní, láskyplní, dětsky nevinní lidičkové, kteří se starají jen o operetní melodii, o druhé pohlaví, horolezectví a dědické nároky. Jsou tu Hein Rühmann, Willy Fritsch, Hans Moser a Theo Linggen, jsou tu Marika Rökk, Zarah Leander a Gréta Weiserová. Svět sám pro sebe, maloměstský život, který by si každý snil tak jako tak, i kdyby okolo něho neexistoval žádný fašismus. Je to ale skutečně tak jednoduché?“⁴³²

Goebbelsovou mocnou zbraní byly nesporně týdeníky, ale zábavné hrané filmy nelze v žádném případě považovat za podřadné, přestože podle některých historiků či filmařů nenesou žádné či zanedbatelné propagandistické poselství. To tvrdí například režisér Artur Maria Rabenalt ve své knize *Film in Zwielicht* z počátku 60. let. Ve Třetí říši ve skutečnosti neexistoval žádný nepolitický film. Goebbels věděl přesně, proč nemůže točit otevřeně politické zábavné filmy. Chtěl publikum vytrhnout z reality a nechat odpočinout především od záplavy klišé produkováné nacistickou propagandou. Neobstojí ani tvrzení, že s ideologií spojovali řadu hraných filmů až recenzenti, kteří vyzdvihovali sekvence nejvíce konvenující nacistické propagandě.

Produkce nepolitických zábavních filmů byla zprvu pro nacisty ryze komerční záležitost, teprve později se jejich zájem změnil. Takový film splňoval každému to, co v životě v nacistickém státě chybělo. Kromě idylly v soukromém životě, v němž chyběl jakýkoliv náznak fašistické přítomnosti, to bylo třeba cestování či životu bezpečné dobrodružství.

Těžiště propagandy bylo přesunuto na tisk, organizaci stranických sjezdů a lidových shromáždění a tím i na dokumentární film, kdežto hranému filmu byl ponechán poměrně volný prostor, protože měl vytvářet dojem „normálnosti“ života, případně měl mít únikový charakter (nejčastěji nenáročná komedie). V Goebbelsově koncepci nacistické propagandy měla únikovost filmu významnou funkci a působila jako nepřímá propaganda. Ničím nerušený občanský život ve formě filmových komedií měl získávat mezi lidmi kredit normality přijatelné pro každého průměrného občana.

Podle Kracauera byly všechny nacistické filmy více méně propagandistické, dokonce i pouhé zábavné filmy, které se zdají být politice zcela vzdálené. Goebbels sám prohlásil: „V okamžiku, kdy je propaganda uvědomovaná, je neúčinná. V momentě, ve kterém zůstává v pozadí jako propaganda, jako tendence, charakter, postoj a projevuje se jen jednáním, průběhem, událostmi, rozlišováním lidí, stává se v každém ohledu účinnější.“⁴³³ Hrací plány kin byly kontrolovány a připravovány až do nejmenšího detailu. Týdeník, dokument a určitý film měly vždy své jasně dané místo, aby účinnost programu byla co největší. Lze mluvit dokonce o symbióze tendenčních filmů s filmy eskapistickými.

Postupně začal ministr propagandy vůbec ustupovat od přímé propagandistické funkce v hraných filmech. Věděl, že přímá propaganda nikdy nedosáhne takových výsledků jako šikovně zaobalená ideologie, která bude lidovým masám poskytnuta prostřednictvím filmu. „V rozvrhu Goebbelsovy propagační strategie se stala filmová produkce zcela zvláštní osou, k níž byla soustředována německá intelektuální elita, která se sice nacismu rámcově přizpůsobovala, ale ve své podstatě byla příliš apolitická, než aby se bezprostředně angažovala politickou propagandou.“³⁴ Zvláštnost této osy můžeme spatřovat v tom, že těžiště přímé propagandy bylo přesunuto mimo ni.

Hraný film získal poměrně volný prostor, jenž měl spoluutvářet kulisy bezproblémového života. Přes všechny proklamace o potřebě aktuálních témat se jednoznačně prosadila do popředí úniková lidová komedie. Goebbels velmi dobře věděl, že má-li být propaganda účinná, musí být přiměřená, jinak hrozilo nebezpečí, že se zvrhne v průhlednou blamáž, která mohla působit dokonce v opačném smyslu. Uvedl, že v každém uměleckém díle se mají zachovávat určité tendence. Ty spatřoval i ve zmíněné únikovosti. Nebezpečná byla podle něj hlavně netendenční díla.

Jelikož strana chtěla kontrolovat naprosto všechny složky života, stíraly se postupně hranice mezi soukromým a veřejným prostorem a vše bylo podřízeno požadavkům politiky. Člověk se pak nemohl nijak vymknout z magického působení propagandy a byla mu odepřena možnost samostatného myšlení. Sféra soukromí se tak záměrně odlučovala od sféry politiky a „uspávání mas“, tedy odvádění pozornosti od politiky se stalo pro nacisty často stejně podstatné jako jejich politické uvědomění a aktivizace.

Joseph Goebbels prohlásil film za výchovný prostředek: „Film není pouhý prostředek zábavy, je prostředek výchovný: ti, kteří stojí v čele naší kinematografie, se nemají bát přiznat, že musí obsahovat jisté tendence, ovšemže státně ideové tendence. Tendence dosáhnout prosazení životních nároků našeho lidu. To se dá často dělat také cestou zábavy. Také zábava může mít úkol vybavit národ pro jeho životní boj, dát mu ve víru dramatických událostí povznesení, pobavení a odpočinek. To ale jen mimochodem! Film má především státně politickou funkci –

vychovávat národ. Tyto výchovné prostředky – skryté, nebo otevřené – patří do rukou státu...“ Roku 1939 si pochvaloval „bezhluchou metodu německé propagandy, tj. uhnízdila se v záhybech různých žánrů, aniž by to někdo zpozoroval“. Uvedl, že film „není uměním pro pár tisíc vzdělaných, ale uměním pro lid, a sice pro lid až k jeho nejprimitivnějším vrstvám. Neapeluje na chápání, neapeluje na rozum, nýbrž na instinkt“.³⁵

Goebbels od poloviny 30. let vyzdvihoval film jako nový druh umění, a nikoliv jen jako pouhého zprostředkovatele propagandistických obsahů. Zdůrazňoval i skutečnost, že umělecká hodnota filmu převyšuje jeho hodnotu obchodní. Od filmových tvůrců požadoval „ne černobílou filmovou propagandu, ale umělecké filmy nesené propagandistickou tendencí v jejich druhém plánu a prodchnuté nacionálně socialistickým duchem, které se musí osvobodit od vulgární plochosti pouhé zábavy pro masy, ale nesmí při tom ztratit silnou vnitřní vazbu k lidu“. Film měl aktivizovat masy a směřovat je správným směrem a zároveň je uspávat a paralyzovat jejich případnou politickou aktivitu. Přitom Goebbels tvrdil, že „film tak nesmí uhnout před těžkostmi všedního dne, ztratit se v nějaké zemi snů, která leží jen v hlavách skutečnosti odcizených režisérů a scenáristů, ale jinak nikde na světě“. Dále prohlašoval, že „pro každou vládu je ... samozřejmostí zajistit filmu uměleckou existenci materiálními obětmi, pokud nechtějí rezignovat na to, aby film ocenily a zařadily mezi umění“.³⁶

Funkce hraného filmu jako prostředku k relaxaci je poměrně jasná. Horší je to se skrytými tendencemi, jež takový film obsahoval. Je třeba se ptát, jak dalece takové obsahy tehdejší divák vnímal, jakou jim přikládal váhu a jak na něj působily. A zda vůbec měly takové metody nějaký vliv. Každopádně společenské komedie měly význam nejen v tom, že předkládaly idealizovanou (ne)realitu, ale i v tom, že zlepšovaly náladu obyvatelstva. To bylo přínosné pro obě strany. Goebbels v roce 1942 prohlásil, že také dobrá nálada je důležitá pro úspěšné vedení války – tedy kriegswichtig. Je tedy podle něj jasné, že zábavný film nemůže být v tomto kontextu považován za nepolitický.

Někde uprostřed mezi propagandistickými „díly“ a ryze únikovými snímky jsou filmy, jež se na první pohled zdají patřit do druhé skupiny,

ale přitom v sobě obsahují latentní propagandistické posláním. Například film *Žaluji*, který obhajuje eutanazii, a *Paracelsus*, který propaguje šarlatánské lékařské metody.

Pro lepší představu a možnost srovnání uveďme například způsoby, jakými propaganda pronikala do filmů ve Východní marce (jak zněl dobový název Rakouska), kde vládly přirozeně specifické společenské a politické podmínky, ale jejíž kinematografie se výrobním potenciálem, žánrovým rozvrstvením i kvalitou protektorátní blížila. Navíc produkce Wien-Filmu patřila mezi návštěvníky protektorátních kin k nejoblíbenějším.

V hraných filmech rakouského Wien-Filmu se během války stejně jako ve snímcích protektorátních setkáme s několika druhy skryté či přímé propagandy. Vedle jasných propagandistických příkladů vyvolává řada dalších filmů debaty o tom, zda se jedná o tendenční díla, která vyhovují nacistické ideologii, nebo naopak svou ideologií naplňují představy o opozici vůči vládnoucímu režimu. Třetí skupinu tvoří kategorie tzv. apolitických zábavných filmů, které se na první pohled zříkají jakékoliv tendence. To, co se vydává za jejich přednost, se při vědomí skutečnosti, že Wien-Film měl přímo za úkol takovéto učebnicové příklady eskapistické zábavy produkovat, jeví jen jako iluze.

Únik do minulosti byl hlavním krédem šéfa Wien-Filmu Karla Hartla, který svou koncepci po válce obhajoval jako přísně obrannou. „Z úniku do minulosti jsem udělal princip, abych nemusel dělat žádné nacistické filmy. Na tomto principu vznikaly všechny náměty od Mozarta a Raimunda až po *Schrammeln*. Tím jsem dosáhl nejen výborných úspěchů, ale také se nám podařilo, jak ostatně bylo potvrzeno i po válce, vyjádřit vše jedinečné rakouské a udržet to při životě.“³⁷

Hlavními motivy neeskapistické propagandy v hraných filmech sledovaného období jsou kromě politických invektiv vůči nepřátelskému národu a demokracii antisemitismus, důraz na udržení rodiny za každou cenu, oslava venkova a na rozdíl od protektorátu v menší míře i ocenění obětavé práce. V řadě filmů je ve srovnání s protektorátní produkcí kladen mnohem větší důraz na osobní oběť. Většinou se to týká ženské hrdinky, což lze zdůvodnit faktem, že ve Východní marce na rozdíl od protektorátu odcházeli muži od rodin do války.

Zajímavé je, jak se s postupem války a zhoršením morálky i zásobovací situace měnil přístup k výběru témat i jednotlivých motivů. Důraz na eskapismus byl čím dál větší a od roku 1941 začaly vycházet směrnice, které zakazovaly ukazovat kouřící osoby, karikování učitelů, uniformy z doby habsburského mocnářství, bezdětná manželství, líčení Berlína v negativním světle, lidí mluvící berlínským dialektem, film ve filmu,³⁸ nemanželské děti a katastrofy. Nežádoucí byla víra v náhodu, špionáž příslušníků wehrmachtu a určitá německá jména. Podobně německé úřady přistupovaly i k obsazování rolí. Řadu herců a hereček odmítly, a naopak vždy byli příznivě kvitováni Paula Wessely, bratři Hörbigerové či Hans Moser.

Nejkřiklavějším propagandistickým filmem dějin Wien-Filmu je jednoznačně snímek Gustava Ucického *Heimkehr* z roku 1941, jehož děj se odehrává v Polsku několik měsíců před vypuknutím 2. světové války, kde německá menšina neskutečně trpí pod útlakem Poláků. Na tomto základě se pak jeví útok na Polsko jako osvobození a doslova záchranná akce. Film dalece přesáhl předpokládané náklady, protože nebyl dílem, na němž by nacisté hodlali šetřit. „S ohledem na to, že se jedná o film s Paulou Wesselyovou a režíruje ho Gustav Ucicky podle scénáře Georga Menzela, nevěří produkce Wien-Filmu, že se podaří dosáhnout významnějších finančních úspor.“³⁹

Goebbels film plánoval již od prosince 1939. Nesmírně nákladně vyrobený snímek s velice dlouhou metráží nakonec obdržel nejvyšší možná predikátová ocenění – staatspolitisch besonders wertvoll, künstlerisch



Paula Wesselyová byla nejjužnavanější a nejlépe placenou herečkou Třetí říše.

lerisch besonders wertvoll, jugendwert a především predikát Film der Nation. Režisér pak za svou práci dostal Ehrenring des Deutschen Films. Zajímavé je, že při předváděčce ještě nebyl Goebbels tolik nadšený. „Večer jsem viděl Ucického nový film s Wesselyovou a Petersenem. Je politicky a umělecky velkolepý, nenabízí ale tak dokonalé výkony, aby mu mohl být přiznán predikát Film der Nation. *Ohm Krügera* je třeba hodnotit o třídu výš. Přesto se ale jedná o film, který bude mít obzvláště důležitý význam v našem propagandistickém boji o postoje našeho lidu.“⁴⁰

Film ospravedlňující německou agresi a pranýřující polskou brutalitu a provokaci byl nasazen už od 10. října s obrovskou pompou ve Vídni a dočkal se relativně úspěšného přijetí. O tom svědčí i skutečnost, že si na sebe dokázal vydělat. Náklady se sice vyšplhaly téměř ke čtyřem milionům marek, ale výnosy dosáhly nakonec milionů pět, což je nadprůměrný výsledek. Film byl za zvláštních bezpečnostních opatření nasazen i v Generálním gouvernementu (tj. na části území Německem okupovaného Polska) a dokonce až v Tokiu.

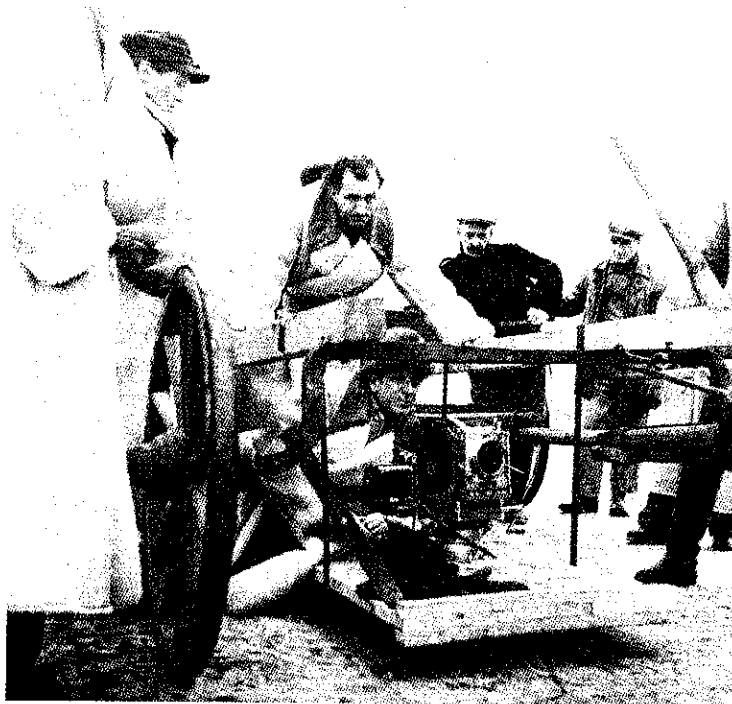
Děj začíná zavřením německé školy polskými úřady v březnu 1939, kde vyučuje hlavní hrdinka Thomasová představovaná Paulou Wesselyovou. Polské a židovské děti dokonce zapálí knihovnu a vybavení kabinetů. Dva němečtí chlapci se snaží zachránit alespoň jednoho ptáka. Jeden z nich je zraněn a zachrání ho manžel učitelky Thomasové. Mezitím dojde k zabití jedné přesvědčené nacistky s hákovým křížem na krku zločinnými Poláky. Po obsazení Československa Poláci mobilizují a začínají si s Němci vyřizovat účty. Když jsou hrdinové v kině a zůstanou sedět při polské hymně, Poláci je napadnou. Milenec Thomasové nakonec podlehně svému zranění poté, co Poláci zabrání jeho ošetření v nemocnici. Mariina otce zase oslepí polské dítě a další výpady neberou konce. Poté, co Hitler napadne Polsko, jsou všichni Němci zavřeni, ale Thomasová jim ve vězení svým emotivním projevem, který Goebbels považoval za nejlepší filmovou scénu, jaká byla kdy natočena, dodá jako pravá německá žena odvalu a přiměje je upnout se k naději, že se vrátí domů do Německa: „Irgendwie wereden wir heimkehren!“ Všichni zajatci mají být pozabíjeni, ale v poslední možné chvíli se objeví wehrmacht a osvobodí je. Vydají se proto radostně do říše, na jejíž hranicích je pozdraví obrovský Hitlerův portrét.

Film je pojat jako mimořádně expresivní podívaná a každá ze scén je vygradována až téměř do extrému. Ucicky tak vystupňovává nesnesitelnost situace, v níž se jako jediný zachránce jeví Adolf Hitler, jehož rozhlasovými projevy si hrdinové dodávají síl. Poláci jsou tu bez výjimky zobrazeni jako téměř nelidské bestiální polsko-židovské kreatury, které si nezaslouží nejmenší slitování. Hitler v roli mesiáše je nakonec smete a připraví spravedlivou odplatu.

Po premiéře 24. října 1941 už ministr propagandy změnil názor. „Odpoledne se koná v Ufa-paláci berlínská premiéra Wien-Filmu *Heimkehr*. Dojem je obrovský. Publikum je naprosto uchvámeno. Zde působí film naprosto jinak než na Biennale v Benátkách. Je odměněn bouřemi ovací. Jsem šťasten, že mnou v únoru minulého roku daný popud vytvořit film o ‚velkém třesku‘ vedl k obrovskému politickému a uměleckému úspěchu. Večer zvu zúčastněné umělce k sobě domů, propůjčuji před nimi filmu nejvyšší predikát Film der Nation, a předávám Ucickému filmový prsten, což způsobuje mimořádnou radost především u zaměstnanců Wien-Filmu. Projednávám při této příležitosti s Menzlem a Ucickým plno dalších filmových námětů, kterými se budeme v dalších týdnech a měsících zabývat. Hartl se osvědčil jako šéf Wien-Filmu naprosto skvěle, jsem s ním velice spokojen. Ostatní, především berlínští produkční šéfové, s Demandowským v čele, začínají už být žárliví. Ale žárlivost je pro lidské snažení stále cenná hnací síla. Nesnažím se ji zmírnit, ale naopak ještě rozdmýchat.“⁴¹

Úplně jinou dramaturgii má další politická agitka Wien-Filmu *Liebe ist zollfrei* (1941) režiséra E. W. Ema. Na první pohled netendenční situační komedie s Hansem Moserem v hlavní roli je ve skutečnosti brutálním útokem na demokratické principy rakouské předválečné republiky. Jedná se o absurdní případ, kdy se rozhodne rakouský ministr financí pronajmout clo svého státu Švýcarsku. Tento muž dělá jen to, co mu poručí manželka, přitom ji ale podvádí s jistou herečkou. Celému podvodu přijde na kloub celník, který ve volném čase pracuje jako detektiv. Kauzu nechá nakonec zveřejnit v novinách a kabinet musí podat demisi. Pointa tkví v tom, že na místo staré vlády nastoupí nová s úplně stejnými členy.

Politici jsou v demokratickém systému zpodobněni jako skrz naskrz



Elitní režisér nacistické éry Gustav Ucicky při natáčení filmu *Heimkehr*

zkorumpovaní panáci, kteří přivedou Rakousko na okraj bankrotu, čehož využívá nebezpečná cizina. Hans Moser zde jako spravedlivý komik dokáže strhnout sympatie publika na správnou stranu a staví se tak chtě nechtě po bok Pauly Wesselyové s jejími zapálenými projevy v *Heimkehru*.

Moser většinu filmu proclívá cizince, kteří jsou zde bez výjimky zpodobněni jako karikatury mluvící většinou anglicky, což bylo pro případ tohoto filmu účelově dovoleno, a Moserův celník měl tak možnost, aby jejich jazyk zesměšňoval, stejně jako francouzštinu.

Celníci nosí rakouské uniformy z první republiky, která je v pod-

statě stejná jako monarchie, což dokazuje jak Hans Moser ohánějící se šavlí, tak třeba to, že je na ministrově stole okatě položena kniha s nápisem *Habsburg*. Celníci jsou bez výjimky tlustí, úplatní a zavírají, koho chtějí, bez jakýchkoliv důkazů.

Film má přitom naprosto vážný začátek, kdy mají diváci možnost vidět dvacet minut ze života rakouské vlády a poučit se, jak to chodí v demokracii. Aby bylo jasno, kdy se příběh odehrává, začíná se detailem na rakouskou orlici, kterou má jakýsi úředník na deskách. Ministr, který chodí vždy pozdě, odpoví na sluhovo oslovení Excellence: „Jsem v demokratické republice, už nejsem Excellence!“

„Ano, Excellence,“ odvěti sluha.

Další dialog, v němž se ministr dotazuje na důsledky podvodu svého kolegy, je ještě příznačnější: „A co na to veřejnost?“

„Vláda má plnou moc od parlamentu, tak je jedno, co na to veřejnost,“ odpoví ministr financí, který tak jen potvrdí, že republika a diktatura jedno jsou.

Ministři, kteří za deset milionů šilinků prodají clo, se jinak chovají doslova jako banda hloupých pitomců a nikdo ničemu nerozumí, jejich manželky jsou navoněné slepice ověšené šperky a častují své muže lichotkami typu: „Jsi nejelegantnějším ministrem Rakouska.“ Být ministr tak prostě znamená nepracovat a mít hodně peněz.

Když přijede prezident americké pojišťovny jednat příznačně s manželkou ministra, který prohlašuje „Rakousko zachraňuji já“, tvrdí s anglickým přízvukem a doutníkem v ústech, že může svým kapesným sanovat celé Rakousko. Když se skandál provalí, nikdo nechce nést odpovědnost a ministr rozkáže úředníkům, aby to vyřešili za něj. Ti si kauzu přehazují z kanceláře do kanceláře. Nakonec je instalována „nová“ vláda a Moser uplacen funkcí vrchního inspektora.

Kromě řady protižidovských narážek v *Heimkehru* se **antisemitismus** objevuje v několika dalších rakouských filmech. Za prvoplánově antisemitské lze považovat dva filmy: *Wien 1910* z roku 1943, který je politickým životopisem posledního období života vídeňského starosty Karla Luegera, a především snímek *Leinen aus Irland* o zločinných praktikách židovských obchodníků v českém pohraničí.

„Večer jsem četl nový rukopis Wien-Filmu o dr. Karlovi Luegerovi.

Napsal ho Menzel, který je opravdový filmový básník. Rukopis je mimořádně napínavý, psychologicky rafinovaně propracovaný a pojednává o Vídni v roce 1910. Slibuji si od toho mimořádně působivý film,“ zapsal si v srpnu 1941 do deníku ministr Goebbels, který nechal film *Wien 1910* o Karlu Luegerovi natočit vlastně natruc Vídni. „Téma Lueger, proti němuž se staví ve Vídni některé reakcionářské kruhy. Menzel napsal přitom skvělý scénář. (...) A Vídeňáci přitom chtějí pořád jen peníze. Musejí totiž nutně zůstat na úplném vrcholu,“ zapsal si do deníku.⁴²

Že musel skutečně zápasit s odporem Rakušanů proti právě obávanému zideologizování života vídeňského starosty, svědčí i další zápis. „Probírám se Schirachem také kritický případ filmu o Luegerovi. Ve Vídni jsou radikální politické kliky, které chtějí, aby se tento film nenatočil. To nepřipustím. Film musí být nejprve natočen, a pak se může říct, zda je třeba provést jen nějaké korektury, nebo se to musí předělat celé. Bezpochyby je tu Lueger poněkud heroizován. To ale nevádí zdaleka tolik, protože události, které se odehrály kolem jeho osoby, už jsou tak upozaděny, že jsou všem, kromě malého kruhu zainteresovaných, úplně neznámé.“⁴³

Nakonec se film režiséra E. W. Ema stal podle neblahých očekávání kromě zdůraznění Luegerova antisemitismu oslavou pangermánských vizí Luegerova politického protivníka Georga von Schönerera, který označuje Rakousko-Uhersko za prohnitou budovu a prorokuje, že jednou vznikne říše všech Němců. Na konci se ukáže i starosta Lueger jako člověk s pochopením pro tuto myšlenku, což bylo podle cenzorů pro rakouské publikum nesnesitelné zároveň a film musel být v roce 1943 pro Východní marku zakázán.

Film *Leinen aus Irland* (1939) německého režiséra Heinze Helbiga je nejexplicitnějším antisemitským počinem Wien-Filmu, který tak jednoznačně demonstroval politické přízpůsobení Berlínu. Tato protižidovská agitka je poměrně dovedně maskována komediálním žánrem, v němž účinkují populární komici Oskar Sima, Fritz Imhoff, Georg Alexander, Hans Olden a Karl Skraup a legalizují tak její nacistickou ideologii.

I kritika označovala snímek toliko za lehkou komedii. „Historická epizoda o jedné lásce a jednom vážném hospodářském problému. V po-

předí stojí výkony herců, které dovolují karikaturu jen s mírou a místo ní často působí mile vídeňsky,“ píše například *Paimann's Filmlisten* 3. listopadu 1939. Karikatura je samozřejmě zmíněna v souvislosti s židovskými postavami, které způsobí hospodářský úpadek textilní oblasti v severních Čechách. Hlavním zlosynem je tu právník Dr. Kuhn, jehož představitel Siegfried Breuer má ve smlouvě uvedenou za roli poznámku „neárijec“. Jeho osoba má personifikovat nebezpečí židovství, čemuž odpovídá i nalíčení – tlusté brýle, kaftan, velký nos, neustálé našeptávání a podlézání.

„Das ist Dr. Kohn.“

„Nein, Kuhn, bitte.“

„Es ist egal,“ říká ministerský rada o židovském právníkovi, jemuž jde jen o peníze a o moc, a proto má i židovského poradce se skobou místo nosu, který jen pije a schovává se u něj v kanceláři. „Firma Libussa je jen začátek, přijde den, kdy získáme celý podnik,“ pronese židovský právník varovně, a dá tak všem na srozuměnou, že nebezpečným záměrům židovstva je třeba předejít.

Kromě antisemitských narážek se zde objevuje příznačná legrace z rakouské byrokracie, která má nepořádek v lejtrech a hrdina musí obejít asi deset institucí, než se čehokoliv domůže. Ministerský rada působí znovu jako úplný idiot, a když se objeví nový ministr, který dokonce používá slovo „demokratisch“, připadá si jako mezi samými tupci a přitakávací v komických kostýmech.

Děj se odehrává střídavě v severních Čechách a v Praze, kde se promenují boháči v kloboucích, kočárech, hraje dekadentní hudba a vůbec jde o exkluzivní společnost. Objevují se zde i reálné nápisy Warnsdorf 2,5 km, Böhmische Leinen Erzeugung, Libussa, Textil Industrie Prag a česká jména, která pro Rakušany znějí jako v řadě dalších filmů komicky. Židé chtějí zavést bezcelní dovoz z Irska, a tak zničit domácí „české“ pracovníky, ale vlastně se jedná o sudetské Němce, a používá se proto důsledně výrazu böhmisch, nikoliv tschechisch.

Za zmínku jistě stojí i fakt, že Goebbels si filmu natolik cenil, že ho nechal v celé říši promítat v neděli dopoledne pro mládež zdarma, protože měl podle něj vynikající výchovné účinky.

Velice důležitou kategorií rakouských propagandistických filmů tvoří

snímky, jejichž hlavním motivem je postavit pokud možno funkční, ale především nerozdělitelnou **rodinu** jako pilíř nacistického státu nad jakékoliv subjektivní potřeby a touhy. Důležitost soudržné rodiny i za cenu sebeobětování ženy se objevuje hned v několika filmech, připomínajících protektorátní snímek z lékařského prostředí o lásce, nad níž nakonec vítězí zodpovědnost pro rodinu, *Zlatý člověk*, který natočil v roce 1939 Vladimír Slavínský. Ještě více se většina těchto filmů blíží tematicko-motivicky protektorátnímu *Preludiu*, v němž se je žena nucena přes manželovo nedobré chování spokojit s životem v domácnosti, kde v péči o rodinu hledá naplnění svého životního poslání.

Film nejprotěžovanější dvojice tvůrců hrané filmové propagandy Menzel – Ucicky *Mutterliebe* (1939) je učebnicovým příkladem toho, jak se má matka mnoha dětí poprat s nepřízní osudu. Hlavní hrdince Marthe tragicky zahyne manžel, přijde o obchod a musí se tak postarat sama o čtyři děti. Nestěžuje si, netrpí a žije jen pro ně. Přesto z nich vyrostou sobečtí a přecitlivělí lidé, kteří se neumí poprat se životem. Marthe se ale ze všech sil snaží svou prací, penězi, pomocí a opakovanými obětmi, které se týkají třeba i obětování rohovky a tím i zraku pro osleplého syna, udělat z nich řádné členy společnosti. Teprve po obětování zraku se dočká od dětí díky a ač slepá, stará se o vnoučata stejně jako dříve o děti.

Film je až nesnesitelně didaktický. Není divu, že byl uveden krátce poté, kdy nacisté zavedli vyznamenání zvané Čestný kříž německé matky. Taková matka zde byla představena naprosto dokonale a dá se dokonce říci, že její role v nové společnosti tímto filmem dostala téměř konstitutivní charakter. Snímek byl také po premiéře třeba časopisem *Painmann's Filmlisten* z 24. listopadu 1939 vydáván kvůli hereckým výkonům a hlavně „často zpracovávanému, ale stále novému tématu“ za vítězství německého filmu.

Stejná dvojice autorů vytvořila i další film, v němž se žena postaví čelem osudu. *Ein leben lang* (1940) s Paulou Wesselyovou v hlavní roli je příběhem sebeobětování ženy, kterou herečka ztvárnila s takovým nasazením, že vedle ní ostatní protagonisté působí přinejmenším mdle. Koncept tohoto melodramatu je opět stejný – matka vychovává sama děti a léta čeká na návrat jejich otce. Recenze v *Painmann's Filmlisten*

11. října 1940 chválila „chytré dialogy, záběry a celkové pojetí typicky vídeňského ražení“. Žena „se bezpodmínečně podřídí osudu“ a překoná všechny nástrahy nevěry, nemoci i chudoby a nakonec se dokáže postarat i o ochrnutého manžela, který se vrátí. Toho hraje paradoxně Joachim Gottschalk, který rok po uvedení filmu spáchal se svojí židovskou manželkou a dítětem sebevraždu, protože se odmítal rozvést. Z toho je patrné, jak pro nacisty vypadala v reálu skutečná „rodinná politika“.

Další spolupráce Wesselyové, Menzela a Ucickyho pokračovala ve filmu *Späte Liebe* (1943) o malířce porcelánu někdy z konce 19. století (jak jinak), která si z rozumu vezme bohatého továrníka, aby umožnila léčení své nemocné sestře. Láska tu nemá místo, jak ostatně zmíní i hrdinka filmu: „Já si myslím, že se většina dívek vdává právě takto, přinejmenším v mém věku.“

Ve svatební den se jí manžel, jehož hraje Attila Hörbiger, svěří, že je vdovec a má dceru. Celé město o něm tvrdí, že je násilník a že manželku zavraždil. Wesselyová opět hraje smířenou ženu ve městě za časů monarchie, kde je obklopena lidmi s obřimi klobouky, honosným ošacením, kteří chodí po kolonádách, kde hraje valčík a panstvo se vozí kočáry. Film je velice patetický, ať se to týká teatrálního projevu herců či mohutně znějící dramatické hudby. Továrník je velice agresivní i jako podnikatel a zabírá ostatní továrny se slovy „budu tu jediný fabrikant“. Manželka, s níž má velice cudný vztah a která se zamyká na noc ve svém pokoji, se ho ale snaží přesvědčit, že podnikání ke štěstí nestačí. Sama na chvíli podlehně blízkému ubytovanému oficirovi, ale nakonec pozná, že továrník je přese všechno nejlepší manžel a v dopise důstojníkovi zmíní, že musí především plnit důležité povinnosti v manželství.

Zajímavým filmem za současnosti je *Ein Blick zurück* (1944), který režíroval sám scenárista Gerhard Menzel a u kamery stál Jan Stallich. Menzlův scénář se stejně jako jiné vyznačuje vykonstruovanými problémy, které často nijak pravdivěji nezdůvodňují motivaci postav k patetickému utrpení a pocitu sebeobětování. Kromě melodramatického přemrštěného patosu a falešné lítosti se tu nenajde ani trochu odlehčení či humoru. Tedy kromě neustálých valčíkových melodií.

I tento snímek jako řada předešlých začíná pohledem na noční Vídeň, již sledují muži debatující o hudbě. Všechny postavy tu vedou

celkem běžné řeči a režisér se soustředí na bohatou městskou rodinu advokáta, který se zabývá rozvody. Je patrné, že se jedná o současnost, třebaže noviny na stole jsou tak šikovně zabírány, že je nelze identifikovat. Stejně tak tu nalezneme další faktor, který se vzpíral dobovým požadavkům útěku z reality – objeví se tu obrázky z natáčení filmu, a divák tak může sledovat nežádoucí film ve filmu.

Jinak ale právník dost moralizuje a snaží se své klienty před rozvodem smiřovat, stejně tak je poučně odrazuje od sebevraždy, „protože je zlá“. Nakonec ovšem opustí žena jeho samotného. Otec se stará o syna, ale je jasné, že matka je také důležitá. Sám milenec jí nakonec řekne: „Rodina tě potřebuje.“ Původně rozmazlená emancipovaná žena, která není rodinný typ, usoudí, že „velké momenty lásky jsou řídké“ a rozhodne se vrátit. Milenec tentokrát odjíždí nikoliv v uniformě rakousko-uherské armády, ale v současné uniformě wehrmachtu. I tímto momentem připomíná film velice silně protektorátní *Preludium*, kde se řešily stejné problémy taktéž výjimečně v dobových kulisách. Patrně proto, aby dodaly tématu naléhavosti a aktuálnosti, jinak by jistě cenzura zakročila.

Oslava venkova má ve Wien-Filmu místo podobné jako v protektorátní produkci, třebaže je zde kladen mnohem větší akcent na Vídeň než na ostatní části země. Stejným motivem je ale zdůrazňování čistoty, poctivosti a nezkaženosti venkovských lidí proti dekadenci, lsti a přetvářce městské společnosti.

Příkladem takového filmu je třeba i jednoduchá lidová komedie s Hansem Moserem v hlavní roli *Meine Tochter lebt in Wien* (1940), kterou natočil E. W. Emo. Na začátku se sympatická postavička obchodníka, který neustále burianovsky vesele mluví se sousedy, chystá z vesnice do Vídně za dcerou, která je služka u bohaté rodiny. Boháč, u něhož slouží, má samozřejmě ještě milenkou, všichni se místo práce jen se válejí a nadávají služebnictvu, což považují za spravedlivé. Venkovský strýc vnese do boháčova městského domu ve Vídni, z níž tentokrát překvapivě neuvidíme ani záběr, selský rozum. Nabízí se tu srovnání s protektorátním *Pantátou Bezouškem*, kde se taktéž konfrontovalo město s venkovem, ale kde byl akcent kladen i na krásy Prahy a venkovská moudrost byla podána Jaroslavem Vojtou didakticky, nikoliv

vtipně, jak tomu je v případě Mosera, který je v boháčově domě považován za jakéhosi ředitele, který se měl taktéž dostavit, a může tak díky umění své divadelní improvizace glosovat necudnost bohatých. Ve filmu je patrné totální bezčasí, absence jakýchkoliv reálií i reminiscencí na nějakou minulost.

Další příkladnou komedií o krásách venkova je film Karla Leitnera *Das Ferienkind* (1943) o prázdninách dětí na vesnici. V kupé se baví několik chlapců, kteří byli na prázdniny posláni k venkovským rodinám, jen jeden musí do Ferienheimu, protože „máma říká, že svoboda není zdravá“. Výchova dětí je na vsi trochu uniformní, sborově se zpívá, příjezd na nádraží je až přeorganizovaný, ale neobjeví se tu nic, co by připomínalo hitlerjugend. Kromě skutečnosti, že se děti po příjezdu hlásí jako na vojnu. Že je příběh ze současnosti, dokládá fakt, že v davu na nádraží čeká i důstojník wehrmachtu.

Hans Moser zde představuje v echt tyroláckém obleku a v kravatě svérázného dědečka, který netuší, že si vzal na letní byt vnuka, jehož rodiče s ním nekomunikují. Nenávidí totiž svou dceru, která si vzala jen číšníka a ne sekčního radu nebo horala. Je ale na druhou stranu dalek nějakého drilu a naopak chce ze svého vzorného svěřence vychovat nezbedu. Film vrcholí výstupem správného chlapce na vrchol, aby dědovi dokázal, co je zač. Režisér toho využije k dlouhým záběrům na Alpy a vytvoří tak patrně první rakouský „bergfilm“. Po nezbytné záchranné akci v horách se celá rodina smíří.

Podobnou veselohrou, která líčí výhody venkova vůči městu, je *Die goldene Fessel* (1944) Hanse Thimiga. Od začátku je jasné, že se ocitáme v monarchii, protože na tuto skutečnost upozorňují nápisy i císařské uniformy. Protože je scénář napsán podle Nestroye, je dění ve vysoké společnosti divadelně přehráváno a postavy se jeví jako figurky, které nudí bohatství a jsou s hromadou služebných zavřeny doma. Bohatství tedy neznamená štěstí. Když jde milionářský hrdina do operety na galerii záměrně v chudších šatech, seznámí se s prostou dívkou z města a zamiluje se do ní. Odmítne nastrčenou bohatou partii a usadí se na venkově, kde jsou všichni na rozdíl od města poctiví. Začnou nový život na venkově, protože věří, že „budou zachráněni“.

Nejvýrazněji je téma poctivý venkov versus zkažené město акцен-

toováno v dramatu *Am Ende der Welt* (1943) dvojice Menzel – Ucicky. Snímek začíná mnohaminutovými záběry pracovního nasazení v lese. Oslava práce působí stejně dokumentárně jako v protektorátní *Přehradě* – pracovití dřevorubci, desítky kácených stromů, stahování dřeva, práce na pile, to vše beze slov. Attila Hörbiger tu hraje dobráckého šéfa pily, oblíbeného u dělníků, kterým poctivost doslova kouká z očí. V místní hospodě se režisér zase snažil o zachycení místního svérázu vyvěšenými krajovými vlajkami, kroji, harmonikáři, dechovou kapelou, přičemž šéf samozřejmě ovládá všechny nástroje, protože je drsňák s měkkým srdcem.

Na vsi pořád vyhrává řízná dechovka jako symbol zdravé lidové hudby proti sentimentálním melodiím jazzu, které podkreslují dění ve městě, odkud přijede majitelka pily, která potřebuje peníze a chce tedy vykácet les. To šéf odmítá s poukazem na mládí stromů, přesto ho s sebou krásná majitelka vezme do Vídně, kde může obdivovat mosty přes Dunaj, luxusní hotely a salony, kde se majitelkou nově jmenovaný ředitel Attila Hörbiger seznámí se zlým židovským obchodníkem Stefanem Grabowskim, který přirozeně mluví špatně německy a podstrčí čerstvému řediteli směnku na 50 000 korun. Udělali ho ředitelem jen proto, aby si vzal na podnik půjčku. Tráví pak svůj čas ve společnosti, kde se opilci válejí po zemi, hrají, kouří, a v šeru je tak vykreslena úpadková společnost peněz, nikoliv práce.

Přestože je zápleтка poměrně prvoplánová, snažili se autoři o vystižení detailů jednotlivých osob a o psychologické drama muže, který bojuje sám se sebou a nakonec svou novou roli odmítne. Na základě dluhů je uvězněn a ve filmu nechybí ani „odvážné“ záběry mříží a skutečné budovy vězení. Po propuštění ujde stovky kilometrů pěšky domů do hor a žena, která ho podvedla, za ním běží až tam. Na venkově se polepší, zamilují se do sebe a zjistí, že útěk z města byl tím jediným, co mělo smysl.

Goebbels film přes jednoznačnou tendenčnost označil snad právě kvůli jeho příliš uměleckým ambicím a snaze o psychologické vykreslení postav spíše za analýzu duše než za filmové umění a film byl následně zakázán. Hlavní hrdina byl pro cenzuru přílišným individualistou, který až moc chyboval. Problém byl ale spíše v tom, že útěk



Ve filmu *Das Herz muss schweigen* oběťují oba hlavní hrdinové své životy vědě.

z města už měl v roce 1944, kdy se řada lidí chytala opustit Vídeň před nálety, úplně jiné konotace než dříve, kdy znamenal kritiku úpadkové měšťácké společnosti.

Filmy s pracovní tematikou jsou ve Wien-Filmu poměrně řídkým jevem a kromě výše uvedeného *Am Ende der Welt* je toto téma vysloveně akcentováno pouze ve snímku *Das Herz muss schweigen* (1944) osvědčeného týmu Wesselyová, Ucicky, Menzel.

Film o téměř extrémním **sebeobětování**, který z protektorátní produkce připomíná svým prostředím i motivem vlastní oběti nejvíce melodrama *Zlatý člověk*, začíná titulkem o tom, že je věnován lidem, kteří se obětovali rentgenu. Další záběr ukáže zasněžený Stephansdom a Paulu Wesselyovou, která fotí vysokou společnost slavící příchod roku 1900 a ohromeně mluví o elektřině a technickém pokroku. Když se všichni vyhrnou na Stephansplatz, ona jako moderní žena a průkopnice zůstane v domě s vážným doktorem, který myslí v prvních minutách nového

století na práci a šroubuje ceduli na dveře své nové ordinace, kde visí na zdi portrét Roentgena. „Jsme apoštolové,“ říká, „je to poslání“.

Jeho slova hrdinku zasáhnou, a proto na dotaz ohledně svých nápadníků odpoví: „Ano, svatba, to jsou pěkná slova, ale lidé potřebují pomoc. Přejde čas, kdy budou rentgen potřebovat všichni, nejen nemocní.“ Odmítne tedy nápadníka a rozhodne se jako asistentka sloužit doktorovi. Poté následují velice profesionálně zvládnuté záběry na ženy ve spodním prádle, záběry rentgenem do jejich těl a vůbec názorné představení celého vynálezu.

V roce 1906, po letech dřiny a odříkání, se ozve dramatická hudba a doktor začne skrývat nemocnou ruku. Jeho asistentka je mezitím na dovolené, kde sleduje němohru plnou rakouských krojů, lacláčů a klobouků, kterou všichni berou vážně, jen ona se jí jako moderní žena vysměje. Když tančí valčík se svým novým nápadníkem, začne mít bolesti. Přesto s ním odjede na jeho zámek, kde má kočáry i sluhy. Oba se do sebe zamilují, ale poté, co hrdince venkovský doktor po prohlídce řekne, že rentgen je velká věc, ale zabíjí, ale že „immer muss die Menschheit Opfer bringen für neue Bekenntnisse“, rozhodne se vrátit do Vídně. Práce, která zachraňuje lidi, je jí totiž přednější. To už jsou na tom oba průkopníci beznadějně. Ona bere morfium, on je už bez ruky, a tak se svorně potácí po ordinaci a snaží se rentgenovat až do chvíle, kdy spolu zemřou v jednom pokoji a kamera zabere nápis na hrobě: „Nesmrtelné jsou činy smrtelníků. Pomník vědcům z Berlína, Vídně, Prahy.“

„Kritika“ byla samozřejmě nadšená: „Osud jedné ženy se tu vyjeví jako legenda o hrdince, která zůstane věrna povinnosti, již si zvolila, a myslí jen na jiné, ne na sebe, třebaže ji to dovede až k branám nevyhnutelné smrti,“ píše *Neues Wiener Tagblatt* 19. prosince 1944.

Základem produkce Wien-Filmu ale byla **opereta**, sloužící jako únik do báječného světa zábavy, radosti a bezstarostnosti. „Vídeňské filmy vznikaly až na pár výjimek pod producenty, kteří bez skrupulí míchali směsici lehkomyšlnosti, valčíkových melodií, lásky, hospodské bodrosti a sladkého nicnedělání a nabízeli to nemyslicímu publiku jako obraz celé tehdejší společnosti,“ pozastavovali se šéfové německého filmu v roce 1940 nad produkcí Wien-Filmu. Přesto právě tento přístup vytvo-

Režisér a herec
Willi Forst byl
v Třetí říši králem
bezstarostné
zábavy.



řil z Wien-Filmu velice úspěšnou produkční firmu říšské kinematografie i propagandy. A Goebbels mohl být, třebaže v dalších letech vznikla i tady řada tendenčních filmů, s jeho komerčním únikovým potenciálem naprosto spokojený.

Typickým příkladem žánru je film *Opernball* (1939) vyrobený mimo produkci Wien-Filmu podle lidových vídeňských operet. Začíná pánem domu sedícím u klavíru a zpívajícím společně se služebnictvem. Objeví se tu neposlušný sluha, krásná baletka, do níž se pán zamiluje, buď se mluví, nebo se zpívá, takže tvůrci vůbec nevyužívají hudbu jako doprovod. Dokonce se tu neobjeví jediný obraz Vídně, tvůrci se obejdou i bez jakýchkoliv odkazů a kontextu, takže výsledné dílo působí jako totální

kostýmní únik do vyšší společnosti, do světa krásy, bohatství, strojností, balónů a luxusních restaurací. Aby bylo jasno, že se jedná o dávno minulé, objeví se v jednom záběru obraz císaře Františka Josefa.

Za povšimnutí stojí fakt, že se zde zpívá francouzsky a hrdina Hanse Mosera se jmenuje Herr Hatschek, protože Češi už do podobných narážek neměli co mluvit. Ještě ve 30. letech byla taková jména zakázána, aby nic nebránilo vývozu do cizích zemí. Teď si komicky znějících českých jmen Rakušané konečně řádně užili.

O rok později přišel do kin vrcholný počín vídeňských operetních filmů s příznačným názvem *Operette* (1940) a režisér Willi Forst s ním slavil úspěchy všude, kam se film mohl dostat. Již na začátku se uvádí, že se jedná o skutečné postavy a skutečné události, které se odehrávají výhradně v salonech, na divadelních prknech a v kavárnách. Forst se zde pokusil vyprávět životní peripetie režiséra a divadelního ředitele Jaunera, jehož sám hrál, tak, aby postihl počáteční vývoj celého operetního žánru, což se mu do velké míry podařilo. Film působí téměř jako klipový průvodce nejznámějšími operetními díly, a divák tak mohl dostat v kině koncentrovaný zážitek z několika operet jako *Cikánský baron* či *Netopýr* najednou.

Jaunerovy operetní triumfy připomínají Kmochovy úspěchy v protektorátním snímku *To byl český muzikant*, ale kvalitou zpracování ho daleko převyšují. Oba filmy také nechají velký prostor hudbě či představení, které spojují jen nutné epizodní události ze života obou umělců. Rozdíl je především v tom, že ve zmíněném protektorátním filmu byl důraz na národní motivy o poznání větší, *Operette* měla jako mnohem kosmopolitnější film naopak hlavně bavit, třebaže tu kromě Jaunera samozřejmě dotvářejí kolorit doby legendy žánru Johann Strauss mladší, Carl Millöcker, Franz von Suppé či Alexander Girardi, kteří se s Vídní více méně identifikovali.

Ještě o třídu lidovější byl příběh o vzniku vídeňské lidové písně *Schrammeln* (1944) režiséra Gézy von Bolvaryho. Film se jmenuje podle šéfa kvarteta, které hraje písně, jimž přizvukují obyčejní obyvatelé celého města, jemuž je ve zde věnováno hodně prostoru. Začíná záběrem na klusácké závodiště v Prátru, okolo jsou roztomilé děti, starosvětsky oblečení lidé, muzicíruje se, gestikuluje se jako na divadle,

mluví se se silným vídeňským přízvukem, křičí se a celý tento mumraj je doplněn eskapádou Moserových gagů, který šéfuje původně kvartetu vážné hudby. To ale nakonec změní repertoár a muzikanti začnou hrát prostým lidem na ulici operetní písně. Unešení Vídeňáci je oslavují, a když divákům v kinech zahrají nejznámější rakouští herci nejoblíbenější melodie, jedno oko nezůstane suché. Ve Vídni je prostě krásně i v roce 1944.

Nelze si nevšimnout, že jeden film Wien-Filmu je téměř jako druhý, tancovat valčík se musí všude a zpěv rámuje dění doma, na ulici i v divadle. Lidé tady stejně jako v řadě dalších snímků maširují po silnici a prozpěvují si písně, ať jdou pěšky, jedou na kolech či v kočárech. Události plné pohody a veselí zakončí dlouhá romantická procházka v lese, končící velkolepým pohledem na Vídeň z Kahlenbergu.

„Lidově zahrané a také upřímné a s náladou, která se přenese na diváky. Přitom se nijak nesnižuje úroveň. Kulturní reminiscence a privátní osudy se uměřeně prolínají a zní uvěřitelné dialogy a nezaměnitelná hudba,“ chválí film poválečná recenze v *Painmann's Filmlisten* 30. října 1946 a poukazuje na jeho „útulnou a prosluněnou atmosféru“.

Malým, bodrým lidem se věnoval i film *Anton der Letzte* (1939) režiséra E. W. Ema s Hansem Moserem v hlavní roli. Svěrázné služebníctvo tu nosí zámeckým pánům pochoutky a samo jí chléb. Moserův vrchní sluha Anton je akurátní, vyžívá se ve směšných sporech o kompetence při servírování jídel a vyžaduje od ostatních naprostý dril. Když se octne u soudu (což není pro filmy z tohoto období zrovna typické), mluví o tom, že pochází z „Böhmen“. Ve filmu vystupují prakticky kromě něj jen služky a uklízečky a vše se odehrává bez hudby, téměř jako v divadle. Nakonec si jako už mnohokrát drzý sluha opět dovolí vynadat panstvu, které nechápe, že na světě existuje rovnost, a nemá mu co přikazovat. Moser tu jako mluvčí opakovaně prohlašuje, že stavovské předsudky už v nové době nemají co dělat.

Když už se zdálo, že Forstovu *Operette* v její velkoleposti nic nepřekoná, natočil Géza von Cziffra film, v němž se prohánějí za zvuku valčíků hokejisté a krasobruslařky, *Der weisse Traum* (1943), který se stal nejvýpravnější ze všech produkcí. V podstatě hollywoodská lední revue se odehrává v bruslařském spolku, kde hraje swing a lidé zaží-

vají radost z hudby a pohybu. Vtipný děj začíná tím, že se hokejista přihlásí do bruslařského kursu pro začátečníky, kde jsou samé děti, protože ho vede jeho tajná láska. K bruslení a hudbě se brzy přidá i opereta, protože hrdinové řeší finanční problémy divadla, jehož producent prosadí do role svou milenkou, protekční herečku, což mohlo divákům mnohé asociovat. Stejně jako výrok sekretáře divadla o tom, že kulisy mají uši.

Civilní projev filmu ze současnosti a jeho velkolepost ve své době nadchly i diváky v Praze, o níž se mimochodem hrdina filmu výslovně zmiňuje. On sám je architektem, který chodí oblečený v dělnickém, je vysoký a velký sportovec. Scény z přípravy lední revue se prolínají se zkouškami operety v divadle i emotivním hokejovým zápasem. I v otázkách lásky se zde setkáme s mnohem odvážnějšími scénami než v jiných filmech. „Jak ji políbil?“ ptá se hrdina. „Takhle,“ odpoví sekretář a políbí ředitele divadla. Když ředitel nadává hrdinovi, gestikuluje úplně přesně jako Hitler. Divák si tak přišel v tomto filmu úplně na vše, co si mohl přát. A na závěr dojde k provedení samotné okouzující revue na ledě, jež trvá půl hodiny, a celý film se tak nakonec vyjeví jako příprava na toto vyvrcholení, které je vynikající oslavou tvůrčí fantazie. Objeví se zde nejen odkazy na *Louskáčka*, *Carmen*, *Cikánského barona*, ale i na kozáky, kabaret, jazz, step a Ameriku.

Poslední operetní film a první barevný film Wien-Filmu *Wiener Mädeln* (1945) se nepodařilo Willi Forstovi dokončit za války a byl uveden až v roce 1949. I tady se začíná valčíkem, na nějž tančí vyšší vídeňská společnost v nádherných róbách, a její členky se typicky vídeňsky jmenují Grätl, Mitzi či Lidl. Uprostřed všech je Johann Strauss jako primadona obletovaný fanyнкami a je vlastně ozdobou celého filmu, který velebí valčík – podstatu obyvatel Vídně. O takovémto typu Wien-Filmů, které mají stále stejná pravidla i obsazení, lze pak hovořit téměř jako o žánru.

Když mistr Strauss nemůže, zaskočí místo něj hrdina Carl Michael Ziehrer hraný Forstem, jemuž ovšem brání otec se slovy „nejprve obchod, potom hudba“ a postaví ho před tradiční dilema „poctivé povolání“ versus umění. Vyskytne se tu samozřejmě i další typická scéna Wien-Filmů, když hrdina hraje na klavír a milovaná žena nad ním

zpívá. Ziehrer je nóbl umělec a sentimentální člověk a jeho protipól Hans Moser, pobíhající v ženské zástěře, tu naopak tvoří lidový prvek. Když mistrův byt obléhají davy dívek, on sní tři roky v berlínském angažmá o jediné ženě. „To je první opravdový řízek, tedy vídeňský řízek,“ říká zase po třech letech po návratu z berlínského pobytu Moserova postava. Lidovost a umění jsou dva elementy, na nichž jako by stála Vídeň.

Hlavním motivem filmu je samozřejmě hudba. „Jsem špatný řečník, vše, co mám na srdci, řeknu hudbou!“ sdělí auditoriu Forstův muzikant, než se zúčastní soupeření na kolonádě, kde nastoupí jeho vídeňské smyčce proti Američanům v bílém námořnickém se saxofony a dechy (to je část dotočená po válce). Když Forsta podpoří Wiener Mädeln, má vyhráno a celá ulice může zase tančit valčík.

„Nepolitické“ zábavné, komediální a dobrodružné filmy se nikdy v kinech nepromítaly jen tak samotné. Propagovanost německé propagandy se projeví právě až poté, co si uvědomíme náplň celého programu. Nejprve přišla na řadu „hloupá“ přímá propaganda týdeníku a dokumentárního filmu a teprve poté následoval její promyšlenější komponent.

Německý hraný film se stal „jakýmsi ostrovem v nacistické propagandní mašinérii, jehož příslušníci se snažili žít jako aristokracie ducha a nevystaveni příliš ostrému větru dopřávali si ilusi kultivovanosti. ... Válka na této situaci nic nezměnila, naopak, význam veškeré filmové produkce vzrostl na škále totálního válečného nasazení ze stupně pro válku důležitý ke stupni válku rozhodující, tedy na úroveň těžkého zbrojního průmyslu“, píše Zdeněk Štábala v knize *Obraz člověka v české kinematografii* (s. 186).

I proto mohl český redaktor fašistické *Vlajky* 19. září 1939 požadovat novou ideovou náplň a orientaci české protektorátní kinematografie: „A právě dnes, kdy náš národ musí dbáti v první řadě o to, aby jako jeden z nejkulturnějších národů slovanských udržel krok s novodobými národoveckými ideami, krácejícími vítězně Evropou, právě dnes je třeba, aby český film dovedl nejširším lidovým vrstvám namísto demokraticko-liberálních myšlenek, odumírajících dobou, podati a rozšíření ideu novodobého národovectví českého se vším tím tvůrčím

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 praví, že okupace byla vynucena potřebou nastolit na území zmítaném 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-

