

a sportovních akcích je vždy to, aby tam Čech pocítoval německý výkon nadřazené kvality," shrnovali na Úřadu říšského protektora.⁵⁴⁷

Okupační úřady se naopak snažily zabránit tomu, aby Němci navštěvovali české kulturní programy, jak se to často stávalo především v hudební oblasti. Německé orgány tyto vazby sledovaly a snažily se takovým tendencím čelit vlastními, atraktivnějšími nabídkami. I to bylo motivem finančně náročného budování německého kulturního života.

Volker Mohn:
Nacistická kulturní
politika v
Protektorátu
Praha 2018

220

547/ Administrativní zpráva I. oddělení za únor 1941 (13. 3. 1941). NA, ÚŘP, karton 279, list 374n.

III. DÍLČÍ OBLASTI KULTURY

Už z předcházejících kapitol vyplývají významné rozdíly mezi jednotlivými oblastmi kultury. To se týče na jedné straně okupačních úřadů, jejichž cíle v těchto různých sektorech nebyly zdaleka jednotné: tomu pak patřičně přizpůsobovaly druh a rozsah svých opatření. Odlišné zájmy sledovaly v jednotlivých druzích umělecké produkce a prezentace na druhé straně i české úřady a instituce. V důsledku toho se lišily podmínky činnosti kulturních zařízení i umělců. Rozdíly ve způsobu a rozsahu kontroly a řízení jim přinášely různé možnosti, jak reagovat či využít svobodnějšího prostoru k tvorbě.

V následující pasáži tyto rozdíly blíže osvětlíme analýzou literatury, hudby, divadla a filmu.

10. Literatura

„Pero je zbraň“ – Literatura v Čechách a na Moravě
před zřízením Protektorátu

Poměr mezi německy a česky psanou literaturou ve dvacátých a třicátých letech se utvářel nesmírně komplexně a můžeme se zde o něm zmínit jen okrajově. Pro pochopení dalšího vývoje za okupace je třeba si povšimnout především několika podstatných aspektů. Jsou to faktory, které jednak dokládají zárodky porozumění a spolupráce německých a českých spisovatelů,

jednak však svědčí i o četných konfliktech. V této souvislosti se předně nedá vést jasná dělicí linie mezi autory obou národností, a to především prostě proto, že národnost autora nemusela ve všech případech odpovídat jazyku jeho děl.¹ V tomto smyslu se dá těžko jednoznačně zařadit i skupina bilingvních autorů a literárních překladatelů židovského původu; pro pražskou literární scénu mezi válkami však měli velký význam.

Po uchvácení moci v Německé říši nacionálními socialisty a v důsledku dalšího zotřování politické situace na území Československa lze ve třicátých letech pozorovat výraznou polarizaci. Na jedné straně část spisovatelů vyjadřovala solidaritu s autory z Německa, kteří po roce 1933 hledali útočiště v Československu. Uvedme zde především pražský kruh německy píšících autorů a Franze Carla Weiskopfa jako jednoho z jeho hlavních iniciátorů.² Tato skupina spolupracovala s českými umělci právě při přijímání německých emigrantů. Společně zaujímalí politicky jednoznačnou stanoviskem, zasazovali se za demokracii a svobodu názorů a hlásili se k československému státu. Jedním z vrcholů těchto angažovaných postojů byla účast na setkání Mezinárodního PEN klubu v červnu 1938 v Praze.³

Na druhé straně však zdaleka ne všichni německy píšící autoři v Čechách a na Moravě byli ochotni se k tomuto obětavému úsilí ve prospěch emigrantů a demokratických hodnot připojit. Především v pohraničí mnoho z nich naopak vyjadřovalo podporu Sudetoněmecké straně (*Sudetendeutsche Partei*, SdP) pod vedením Konrada Henleina. Tento politický postoj se zrcadlil v jejich dílech. Uvedme zde pro příklad Franze Höllera (1909–1972), původem ze západočeských Kraslic, který se básněmi jako „Kameraden der Zeit. Sudetendeutsches Kampflied“ (Kamarádi doby. Sudetoněmecká bojová píseň, 1935) v polovině třicátých let otevřeně přihlásil k SdP anebo v básni „Morgen in Verdun“ (Ráno ve Verdunu, 1937) oslavoval jednu z nejkrvavějších řezů první světové války jako „pouť našeho srdce“.⁴

1/ Měšťan, „Deutsch schreibende Tschechen“, str. 109–116. Problémy spojené s odděleným zkoumáním německých, českých a židovských autorů osvětluje na pozadí dobové literární historie Andrea Höhmeyerová. S bádáním orientovaným dosud především podle jazyka a národnosti autora konfrontuje výhody teritoriálního přístupu k problematice. Höhmeyerová, „Die deutschsprachige Literaturgeschichte“, str. 34–41.

2/ Paziová, *Prag 1933*, str. 97–107.

3/ Becher spatičuje v setkání PEN klubu „poslední velkou manifestaci spisovatelů první republiky“. Účastníci při této příležitosti rozhodně obhajovali demokratické principy. Becher, „Sudetendeutsche Schriftsteller“, str. 67–73.

4/ Obě uvedené básně Franze Höllera jsou obsaženy v jeho sbírce poezie *Herz in Böhmen* (Srdce v Čechách, vydané roku 1943 v Praze nakladatelstvím Volk und Reich). Sběrka

Právě na Höllerově příkladu je navíc patrné, jak úzce byli sudetoněmečtí básníci s patřičným politickým přesvědčením v některých případech i institucionálně svázáni s SdP: básník působil nejprve jako kulturní referent strany, po odtržení Sudet zastával nakonec funkci župního propagandistického vedoucího.⁵

Společnou platformou autorů identifikujících se s Henleinovou SdP se také stal roku 1936 založený Svaz sudetoněmeckých spisovatelů (*Bund sudetendeutscher Schriftsteller*). Ten následujícího roku uspořádal Setkání sudetoněmeckých básníků, na které byl kromě Wilhelma Pleyera⁶ a Hansa Watzlika⁷ pozván jako čestný host i Henlein. Pleyer stejně jako Watzlik byli z těch autorů, jejichž díla byla poplatná cílům SdP. U Pleyera to lze doložit už jen tituly básní jako „Němci v pohraničí“ nebo „Bojová píseň“.⁸ Touto tendencí se dal vést i Herbert Cysarz, předseda svazu; ve svém projevu například uvedl: „Pisemnictví musí cítit odpovědnost za národ, národ musí cítit odpovědnost za pisemnictví.“ Vyzýval k rigorózní orientaci literatury a poezie na politické cíle SdP.⁹ Organizace už roku 1938 vypsala

obsahuje i pozdější básně věnované válce na východní frontě jako například „Píseň o východním pochodů“, „Zpíváno ve válce – na východě 1941“ nebo „Bitka v lese u Dněpru“. 5/ Po roce 1945 pracoval Höller jako novinář ve Frankfurtu nad Mohanem. Roku 1966 vydal například sbírku *Unser Dorf soll schöner werden* (Nechť krásnější je naše ves). Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, str. 255.

6/ Wilhelm Pleyer (1901–1974) byl už roku 1934 mimo jiné odpovědným redaktorem časopisu *Sudetendeutsche Monatshefte*. Kroll, „Ein deutscher Dichter“, str. 83–94. Pleyer „jako spisovatel i svými přednáškami podstatně přispěl k výstavbě východního prostoru a k posílení domácí fronty“, zaznělo v laudatu při propůjčování kříže za válečné zásluhy II. třídy roku 1942. Po válce následovala další vyznamenání; Pleyer, posléze člen extrémně pravicového Německého kulturního sdružení evropského ducha (*Deutsches Kulturwerk europäischen Geistes*) a silně pravicového společenství podobně smýšlejících Společnost pro svobodnou publicistiku (*Gesellschaft für freie Publizistik*) obdržel roku 1956 podřídnou cenu Sudetoněmeckého landsmanšaftu. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, str. 460.

7/ Také Hans Watzlik (1879–1948) se ve svých dílech značně přizpůsoboval politické linii nacionálněsocialistického režimu a byl několikrát vyznamenán. Roku 1939 dostal Eichendorffovu cenu, roku 1941 cenu Adalberta Stiftera, založenou K. H. Frankem. Becher, „Vermessung eines unbekannten Geländes“, str. 441. V letech 1945–1946 byl Watzlik v československé vazbě, nakonec byl vypovězen. Maidl, „Verhaltensmuster sudetendeutscher Autoren“. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, str. 646.

8/ „Jsme jeden lid. / Jsme jako jeden muž. / A heslo zní: / Svě vlasti každý služ.“ Pleyerovy básně, jako zde v *Deutsche im Grenzland* (Němci v pohraničí), dokládají i obsahově jeho politickou blízkost k SdP. Pleyer, *Lied aus Böhmen* (Píseň z Čech).

9/ Rovněž Herbert Cysarz (1896–1985) se knihami jako *Dichtung im Daseinskampf* (Básnictví v boji o existenci, Karlovy Vary, Lipsko 1935) politicky přizpůsoboval SdP a naplňoval tak požadavek vyslovený v jeho projevu. A rovněž na Cysarze bylo na oplátku

Cenu sudetoněmeckého písemnictví, aby tak bylo možné lépe honorovat politicky loajální autory.¹⁰

Polarizace německých autorů je tedy zřejmá. Nastala už jen z toho důvodu, že SdP vyžadovala od spisovatelů prostřednictvím Svazu sudetoněmeckých spisovatelů jasné zaujetí politické pozice. Stáhnout se do „nepolitických“ skulin už nebylo prakticky možné.¹¹ Dobové literárněvědné studie především rozlišují sudetoněmecké autory na jedné straně a pražské autory na straně druhé, ale nerozumělo se tím zařazení geografické: v literární historii Adalberta Schmidta *Die sudetendeutsche Dichtung der Gegenwart* (Sudetoněmecká literární tvorba současnosti) vydané v Liberci v roce 1938 se například vedla jasná dělicí linie mezi „sudetoněmeckými tvůrci“ jakožto „společenským v míru smíleným“ a součástí „velkoněmecké kultury“, zatímco pražští kolegové byli zařazení mezi „elementy odcizené národu“.¹²

Praha byla skutečně do roku 1938 centrem emigrace, zatímco svaz soustřeďoval své aktivity na pohraničí a německé jazykové ostrůvky. Avšak i když pomineme ideologické zabarvení Schmidtova popisu, taková dělicí linie tehdejší situace ve všech případech nevystihuje. Ze „sudetoněmeckých“ spisovatelů patřili k onomu sdružení jen ti, kteří hájili politiku SdP. To však ponechává stranou autory, kteří se nenechali indoktrinovat, z politických nebo náboženských důvodů emigrovali, případně byli v Sudetech nejprve silně utiskováni a od roku 1938 pronásledováni a vězněni. Uvedme zde pro příklad sociálnědemokratického autora Josefa Hofbauera.¹³

pamatováno vyznamenáními, dostal například Eichendorffovu cenu na rok 1938. Becher, „Vermessung eines unbekannten Geländes“, str. 430n.

10/ O dalším vývoji Svazu sudetoněmeckých spisovatelů viz Baur, „Institutionelle Aspekte“, str. 22n. Už v říjnu 1938 formulovali členové „vyznání věrnosti“ nacionálněsocialistickému režimu a žádali o začlenění své organizace do Říšské komory německého písemnictví. Po rozšíření platnosti statutu Říšské komory na sudetská území se svaz v létě 1939 neprodleně sám zrušil.

11/ Becher chápe založení svazu na jedné straně a na druhé setkání mezinárodního PEN klubu v Praze v létě 1938 jako „zatímní konečné body polarizace“ v česko-moravském prostoru, a to s jednoznačně stanovenými orientacemi: „Jedni dali své spisovatelské dílo zcela a beze zbytku do služeb národního úkolu a ten identifikovali s nacionálněsocialistickou ideologií, druhí v této ideologii dávno rozpoznali nejnebezpečnějšího protivníka nejen svého uměleckého působení, ale i své národní existence.“ Becher, „Sudetendeutsche Schriftsteller“, str. 71–73.

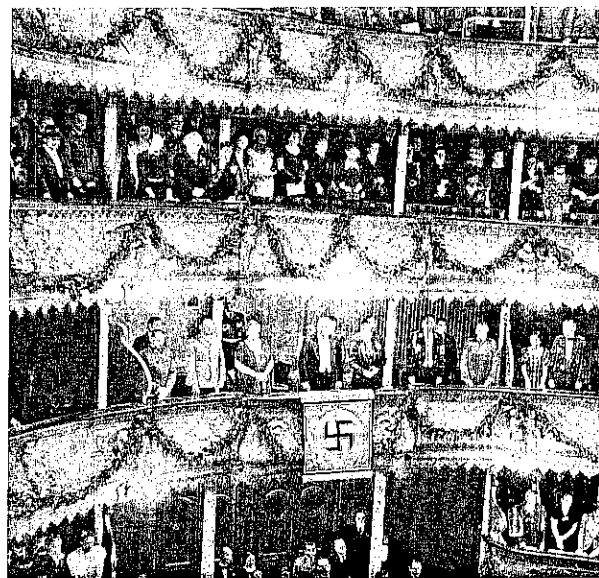
12/ Hohmeyerová, „Die deutschsprachige Literaturgeschichtsschreibung“, str. 36–41.

13/ Josef Hofbauer (1886–1948) se narodil ve Vídni. *Der Marsch ins Chaos* (Do chaosu pochodem v chod, Vídeň 1930) patří k nejznámějším rakouským protiválečným románům

Krátce po okupaci země se uskutečnila slavnostní přehlídka německých vojsk na Masarykově stadionu v Praze na Strahově u příležitosti Hitlerových padesátých narozenin. Na snímku v popředí členové Hitlerjugend. (20. 4. 1939)

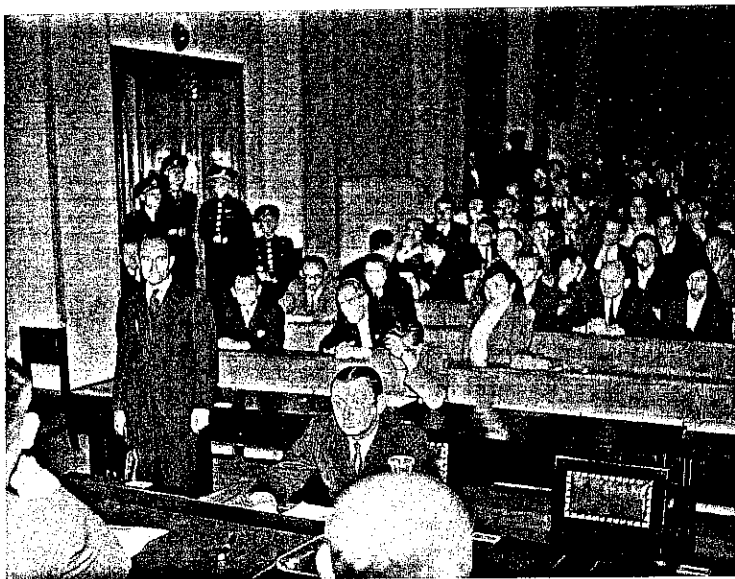


Říšský protektor Konstantin von Neurath s manželkou na představení hry Heinricha von Kleista *Princ Homburský* ve Stavovském divadle v Praze, kterou byla slavnostně





Pochod příslušníků Hitlerjugend ulicí Na Příkopě v Praze v lednu 1945 před jejich slavnostní přísahou Volksturm. (7. 1. 1945)



Po válce musela čarla řes-

Mezi českými autory dvacátých a třicátých let nalezneme široké spektrum literárních směrů i politických přesvědčení. V literárněvědných výkladech se většinou hovoří o „šťastných desetiletích“¹⁴ a o „velkém rozkvětu“¹⁵ české meziválečné literatury. Skutečně se autoři rozbíhali různými literárními směry; od levicově zaměřené literatury Jaromíra Johna, Jaroslava Haška a Karla Konráda přes uskupení blízká avantgardě jako Devětsil až po autory s tradičním pojetím umění.¹⁶ Velkého respektu požívala především ve třicátých letech takzvaná pragmatická generace bratrů Karla a Josefa Čapkových i spisovatelé jim blízcí jako František Langer, Karel Poláček, Miroslav Rutte nebo Arne Novák, kteří účasti na pravidelných pátečních schůzkách udržovali přímé kontakty s hlavou československého státu.¹⁷

Kruh kolem Karla Čapka zcela jistě nebyl jediným literárním proudem, který pěstoval intenzivní kontakty s politikou a s kompetentními kulturněpolitickými institucemi. V důsledku politického vývoje třicátých let lze však pozorovat, že těžiště tohoto druhu styků se zjevně posouvalo: Po Masarykově úmrtí roku 1937 a nejpozději po mnichovské dohodě sílil politický vliv především autorů z prostředí národně konzervativního. Uvést je v této souvislosti třeba spisovatele jako Jaroslav Durych, Jakub Deml nebo Rudolf Medek. Nijak se netajili antisemitskými postoji a zasazovali se za brzké vyloučení židovských spisovatelů z kulturního života. A v měsících po mnichovské dohodě se snažili prosazovat své zájmy přímo na rozhodovacích kulturněpolitických pozicích státu.¹⁸

Pro problematiku zkoumanou v této práci to má zvláštní význam. Autoři a umělecké proudy v českém kulturním životě nepůsobili ve veřejném životě jen sami za sebe, ale je třeba je zkoumat i s ohledem na jejich (kulturně)

meziválečné doby. Těžiště jeho literární tvorby lze zasadit do Čech: uvedme především *Dorf in Scherben* (Vesnice v troskách, 1937) a *Der große alte Mann. Ein Masaryk-Buch* (Velký starý muž. Kniha o Masarykovi, 1938). K otázce dělení „sudetoněmecké“ a „pražské“ německé literatury viz též Buth, „Jedes Glöcklein heißt Böhmen“, str. 15–17.

14/ Holý, *Geschichte der tschechischen Literatur*, str. 75n.

15/ Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, str. 2.

16/ O literárních proudech dvacátých a třicátých let jsou k dispozici obsáhlé výklady: Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*; Holý, *Geschichte der tschechischen Literatur*.

17/ Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, str. 216–310. K Arnemu Novákovi viz také „Vlast, národ a dějiny v českém myšlení na počátku okupace“, v: Tesař, *Traktát*, str. 69–288, cit. str. 244n.

18/ Srov. k tomu kapitulu o kulturněpolitické atmosféře za druhé republiky, str. 65–69.

politické zájmy a aktivity. V neposlední řadě se tak v mnoha případech objasňuje pozdější přístup okupačních úřadů k řadě autorů.

V této souvislosti nejde však jen o přímé kontakty s vládními kruhy a účast ve státních institucích. Během politických proměn třicátých let zaujímal různými cestami postoje k událostem a angažovalo se mnoho českých autorů. Čeští spisovatelé podporovali v pražském exilu své německé a rakouské kolegy, kteří emigrovali, a právě spisovatelé reagovali peticemi a veřejně vyjadřovanými stanovisky na politická nebezpečí. Především politické pozadí mělo v neposlední řadě i mezinárodní setkání PEN klubu v Praze roku 1938. Tento aspekt dobře vystihla Marie Pujmanová,¹⁹ která se setkání rovněž účastnila: „Politická lhostejnost by dnes byla zločinem. Je svatou povinností každého spisovatele zasahovat do politického dění, jak je to jen možné [...]. Pero je zbraň.“²⁰ Politický rozměr dal setkání ve svém projevu také jako host československý ministerský předseda Milan Hodža. Stát si je „právě dnes vědom nenahraditelné hodnoty své národní a státní svobody i svého demokratického systému“, řekl mezinárodním návštěvníkům akce mimo jiné. Když hovořil o „smířování duší uměním“ v politicky napjaté situaci, znělo to ve srovnání s Pujmanovou krotce.²¹

Setkání ve svých vzpomínkách popisuje také Václav Černý jako „velkolepou ukázkou národního nadšení, sjednocení a odhodlání“; mohlo být tak účinné mimo jiné proto, že česká sekce PEN klubu kongres „velmi inteligentně uspořádala“ souběžně s hlavními dny sokolského sletu v Praze. Černý přesto dochází ke shrnujícímu závěru zbavenému všech iluzí: „Celkem vzato to bylo zábavné, zdvořilé a neplodné. PEN klub nestačil.“²²

V Obci československých spisovatelů nalézali společnou platformu spisovatelé, kteří se tvářili v tvář slůvcu ohrožení nacionálněsocialistickým Německem chtěli angažovat nejenom umělecky, ale i politicky. Obec zahájila

činnost už koncem roku 1934 veřejnými prohlášeními na obranu demokracie.²³ Po několikaleté pauze se skupina roku 1938 přihlásila opět, jednak v rámci těsných vztahů s britskými a francouzskými spisovatelskými svazy, jednak účastí na několika mezinárodních konferencích.²⁴ Několik týdnů před mnichovskou dohodou svou činnost rozšířila. Jejich tehdy 195 členů vyvíjelo v září 1938 „činnost téměř horečnou“, vzpomíná Václav Černý. Byl ustaven ústřední výbor, do kterého byli zvoleni mimo jiné Josef Hora, bratři Čapkovi, Miroslav Rutte, Marie Pujmanová, Vladislav Vančura a Černý sám. Obec například v manifestu nazvaném K svědomí světa, přeloženém do deseti jazyků, vyzývala kolegy, aby „sami rozsoudili, kde je poctivá ochota k míru a spravedlnosti a kde je dobovačná zvůle, používající všech prostředků násilí a lži“.²⁵

Obec spisovatelů zaujala politické stanovisko i krátce po mnichovské dohodě, protestovala proti „cynickému oslavování mnichovského diktátu jako aktu, který přinesl Evropě a jejím národům mír“,²⁶ a v několika dopisech adresovaných vládním místům se ohrazovala proti zostřené, cenzuře a „sprostým útokům na demokracii“.²⁷ Ovšem během trvání druhé republiky byla skupina vystavena silicím útokům tisku i Národní kulturní rady. Přesto formálně existovala až do doby, kdy se v červnu 1939 sama rozpustila. Skutečně tedy využívala „pera jako zbraně“ a snažila se údernými prohlášeními a manifesty působit na politiku. Směřování politického vývoje se dalo tímto způsobem ovlivnit těžko, obci se však aspoň dostalo podrobného zpravodajství v mezinárodních médiích a projevů solidarity západoevropských spisovatelských svazů.

I když okupační úřady po nastolení Protektorátu nezahájily cílené vyšetřování spisovatelů účastnících se aktivit obce,²⁸ o činnosti skupiny věděly.

23/ Václav Černý se odvolává především na archiv obce, který mu byl předán roku 1942 a který dokumentuje „činy a boje našich spisovatelů za posledních měsíců republiky první“. Tamtéž, str. 31.

24/ Například delegace obce se v červnu 1938 účastnila londýnského kongresu Writers Declare Against Fascism. Tamtéž, str. 32.

25/ Tamtéž, str. 45–47.

26/ Gebhart, Kuklík, *Druhá republika*, str. 181n.; Gebhart, Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny české*, str. 132.

27/ Václav Černý cituje ve vzpomínkách z dopisu obce z 21. 10. 1938. V. Černý, *Křik Koruny české. Paměti 1938–1945*, str. 51.

28/ Aspoň samy aktivity v Obci československých spisovatelů neměly podle spisů příslušných úřadů negativní důsledky. Zúčastněným spisovatelům bylo do určité míry povoleno pokračovat v kariéře. Například Marie Pujmanová nejenom že směla i nadále

19/ Marie Pujmanová (roz. Hennerová, 1893–1958) se ve třicátých letech soustavně angažovala ve prospěch německých emigrantů. Demetz, *Praha ohrožená*, str. 55. V květnu 1938 patřila mezi signatáře Manifestu představitelů československého kulturního života na obranu země „Věrní zůstaneme“. Kromě toho byla členkou výboru Obce československých spisovatelů zvoleného 16. 9. 1939. V. Černý, *Křik Koruny české. Paměti 1938–1945*, str. 35n. Přehled literární tvorby Marie Pujmanové přináší Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, str. 165–168.

20/ Hyršlová, „Zur Zusammenarbeit tschechischer und deutscher Schriftsteller“, str. 117.

21/ Becher, „Vermessung eines unbekannten Geländes“, str. 432n.

22/ V. Černý, *Křik Koruny české. Paměti 1938–1945*, str. 31.

V jednom komplexním materiálu z května 1943 shrnovala sekce Písemnictví MLO své poznatky: Základy sdružení tvořily „principy svobodné tvorby a kritiky, humanity a demokracie“. Jako ústřední postavu identifikoval rytíř August von Hoop především Karla Čapka.²⁹

Tento souhrnný materiál sekce Písemnictví nebyl ovšem jediným dokumentem, jímž se pokoušeli vyhodnotit aktivity českých spisovatelů. V archívních fondech je k dispozici řada takových posudků, jimiž se nejrůznější úřady a instituce za okupace snažily vyhodnocovat vývoj české literatury ve dvacátých a třicátých letech. Zhruba dva měsíce po německé invazi se tématu z pověření právě založeného Oddělení pro kulturu (*Kulturabteilung des Reichsprotektors*) na Úřadu říšského protektora věnovalo tehdejší Zvláštní komando SD v Praze (*SD-Sonderkommando Prag*). Je zřejmé, že pracovníci Bezpečnostní služby neměli tou dobou ještě dostatečný vhléd do problematiky, vypracováním materiálu proto pověřili Čecha, v dokumentu neuvedeného jménem. Výsledkem bylo spíše hodnotově neutrální vědecké pojednání, které se věnovalo i proudům nacionálněsocialistickými úřady obecně odmítaným.³⁰ Však také Horst Böhme, tehdejší náčelník pražské SD, se v příloženém příspěvu vyjádřil v tom smyslu, že text vyznívá na jeho vkus „nadmíru liberálně“. Počátkem června dodala SD další materiál, tentokrát vypracovaný jedním německým knihkupcem. Ale i tento dokument byl především literárněvědným shrnutím a do značné míry upouštěl od ideologického hodnocení.³¹

Obrázek českého literárního života vykreslovaný okupačními úřady v referátech tohoto druhu se však měl záhy změnit. Místo externích znalců nyní SD pověřovala vypracováním takových přehledů pracovníky okupačních úřadů. A ti, jak ukáže následující analýza, posuzovali české autory a jejich díla ve zvýšené míře podle politických a ideologických kritérií.

publikovat, ale MLO ji počítalo mezi „významné básníky a spisovatele“ Čech a Moravy. NA, fond 810, karton 11, list 285.

29/ Materiál sekce Písemnictví MLO ze 7. 5. 1943, zaslaný IV. oddělení. NA, fond 38, karton 86.

30/ Zpráva Zvláštního komanda SD v Praze z 24. 5. 1939, zasláná IV. oddělení. NA, ÚŘP, karton 1142.

31/ Materiál SD o české literatuře v letech 1918–1939 z 6. 6. 1939, zaslaný IV. oddělení. NA, ÚŘP, karton 1142.

„Kladný poměr k životu“ – Autoři a jejich díla
z pohledu okupačních úřadů

K funkcionářům, kteří se za okupace několikrát přihlásili o slovo na téma české literatury, patřil rytíř August von Hoop. Poprvé se obrátil v květnu 1940 přímo na Gregoryho a předložil mu výklad o svých dojmech z české poezie. Tato poezie je „silně nasáklá politickým děním“ a až na nemnoho výjimek „zaujímá vůči nám negativní postoje“. Zato počty prodaných výtisků této „politické poezie“ jsou „vynikající“ a podstatně vyšší než u sbírek bez vztahu k realitě okupačního panství. Hoopa zvláště znepokojovala skutečnost, že přes otevřené politické narážky, jak byl přesvědčen, cenzurní úřady verše nereklamovaly.³²

Materiál také obsahuje příklady tvorby třinácti českých básníků, jimiž se Hoop snažil svou tezi podložit. Podle tohoto pozdějšího vedoucího sekce Písemnictví nebylo přijatelné, jestliže se brněnský literát Jaroslav Zatloukal³³ v básni „Na Máchově hrobě“ (1939) vyjádřil takto: „Zde bude živá země držeti svou stráž, dokud se dle Libušina proroctví zas nevyjasní.“ Stejně tak nehodlal akceptovat verše Kamila Bednáře³⁴ ze sbírky *Rok*:³⁵

NÁ-RO-DE! Jak z žuly stál,
a náhle před očima se ti drolil,
dítětem také byl.
Sen minulosti,
sen spravedlnosti, míru a pravdy
královským čelem mu táhl,
božímú lídu tomu,
v nějž sáhl Bůh,
bera si splátku svou.

32/ Hoopova zpráva Gregorymu nazvaná „Česká poezie v roce 1939“. NA, ÚŘP, karton 1142.

33/ Jaroslav Zatloukal (1905–1958), moravský básník, učitel na střední škole v Brně.

34/ Kamil Bednář (1912–1972), básník, hlavním povoláním nakladatelský pracovník. Za okupace uveřejnil mimo jiné sbírku *Kamenný pláč* (1939) či esej *Slovo k mladým* (1940). Brabec, „Česká literatura“, str. 466n.

35/ Citát pochází z básně *Rok. Báseň z října 1939*, Praha 1939, str. 35.

odpůrcem: i když se podařilo Caesara odstranit, jeho dílo zůstalo zachováno a na staletí zabezpečilo velmocenské postavení Říma.⁶⁶⁸

*„Poslední možnost, jak se projevit v národním duchu“ –
Český divadelní život*

I když kontrola divadel nepatřila k prioritám okupační moci, byly scény i herci pravidelně konfrontováni se zásahy německých kulturních kontrolorů a jimi pověřených českých míst. Aby divadelní tvůrci nepřišli o zbývající prostory svobodnějšího působení, neviděli často jinou možnost než přistupovat na kompromisy. Proti tomu stálo přání, ještě posilované očekáváním publika, vyjadřovat v divadle vlastní odmítání německého panství.⁶⁶⁹

Možné to bylo především formou výběru kusů a způsobem inscenace. Cenzurní úřady skutečně právě tady ponechávaly volné určité niky – proti uvádění českých „klasických kusů“ nebo lidových a historických látek pražští regulátoři kultury nic nenamítali. Do programu byli záměrně přibíráni určití němečtí klasici. Tím české scény nejen vyhovovaly požadavkům nacionálněsocialistických úřadů po větším podílu německých scénických děl, ale výběr se soustřeďoval v první řadě na dramata, jako byl například Goethův *Torquato Tasso*, která publikum díky pasážím typu „Svoboden chci být i v myslí své i v básni“ chápalo jako díla zaměřená proti okupační moci.⁶⁷⁰ Když pak ale policista přítomný na premiéře na tomto i na dalších místech zaznamenal spontánní potlesk diváků, okamžitě u vedení divadla protestoval. Německé bezpečnostní orgány reagovaly a nařídily vyškrtnutí pasáže.⁶⁷¹

Často šlo o skryté narážky, které jako takové nebylo snadné při předběžné cenзуře odhalit. Naopak diváci je dokázali v alegorickém duchu velmi dobře přenést na skutečnost okupační nadvlády. Právě divadlo poskytovalo zvláštní možnosti zdůraznit zamýšlený účinek způsobem přednesu

668/ „Dva světy“, v: *Zteč*, 30. 10. 1942.

669/ Demetz, *Praha ohrožená*, str. 231; Gebel, „Die tschechische Gesellschaft unter deutscher Besatzungsherrschaft“, str. 33.

670/ F. Černý, *Kapitoly*, str. 321n. Goethova hra *Torquato Tasso* pojednává o italském básníkovi (1544–1595). Drama inscenoval mimo jiné roku 1942 Karel Dostál v Národním divadle. Srbová, „Pražská divadla“, str. 90. Malíarová, „Weh' dem, der lügt“, str. 82.

671/ Nejméně při jednom pozdějším pohostinském vystoupení v Hradci Králové soubor Národního divadla pokyn vyškrtnout pasáž ignoroval a přítomný policejní úředník na místě vznesl protest. Kohout, „Zápas“, str. 79.

a důrazem, záměrně vkládanými pauzami mezi slova a věty případně zároveň s mimikou a gestikulací. Nesouhlas s okupací se ve svých inscenacích snažili takto projevit zejména režiséři Emil František Burian, Jindřich Honzl, Karel Dostál nebo Jiří Frejka.⁶⁷²

Roli mohly navíc hrát i finanční motivy. Představení, v nichž byl patrný český nacionální akcent, zajišťovala s pravděpodobností hraničící s jistotou plně divadelní sály, a tím i vyšší příjmy. Právě pro soukromá divadla, která dosud nepřekonala následky „divácké krize“, byly plné domy životně důležité a v případě pochybností důležitější než umělecká kvalita.⁶⁷³ To nezůstalo utajeno ani Bezpečnostní službě: Mezi českým obyvatelstvem je rozšířen názor, že s národními obsahy „je dnes životaschopný každý český kulturní podnik, i když nemůže poskytnout nic mimořádně kvalitního.“⁶⁷⁴

SD rychle zaregistrovala, jaký význam české scény pro obyvatelstvo mají. Divadlo chápou herci i publikum jako „poslední možnost projevit se v národním duchu“,⁶⁷⁵ shrnoval Hlavní sektor SD v Praze. Prezentované kusy obsahují často skryté „protiněmecké tendence“, dokonce i z nevinných lidových písní se stávají „signály k demonstraci“. ⁶⁷⁶ Stačí, aby se jen ozvalo slůvko „český“, a mezi publikem to vyvolá „bouřlivý ohlas“. ⁶⁷⁷ Zdůrazňování národních obsahů Úřad říšského protektora ve většině případů sice nevítal, ale přece jen toleroval. To se měnilo v těch případech, kdy diváci reagovali na představení nadměrně emocionálně. Zejména v létě a na podzim 1939 vyburcovalo německé bezpečnostní orgány několik představení, hovořily přímo o „demonstracích“ diváků. Když například v Brně a v Olomouci dávali Smetanovu *Libuši*, byla po několika výrazněji nacionálních pasážích za frenetického potlesku „rozvinuta v lóži u prosceňia bílo-červená národní vlajka“. ⁶⁷⁸ Příslušní oberlandrati reagovali neprodleně a další provedení opery zakázali.

672/ F. Černý, *Kapitoly*, str. 325; Císař, *Přehled dějin českého divadla*, str. 295.

673/ Gebhart, Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny české*, str. 491; Demetz, *Praha ohrožená*, str. 230.

674/ Denní zpráva Hlavního sektoru SD v Praze z 3. 12. 1942 (č. 145/42), str. 4. NA, fond 39, karton 86.

675/ Tamtéž.

676/ Výroční zpráva Hlavního sektoru SD v Praze za rok 1940, str. 21. NA, 114–9–25.

677/ Měsíční zpráva Hlavního sektoru SD v Praze za říjen 1940, str. 22n. NA, 114–9–20.

678/ Situační zpráva pracoviště Úřadu říšského protektora v Brně z 5. 10. 1939 o představení brněnského Zemského divadla z 19. září. Zmínka o události vychází z upozornění Gestapa. NA, ÚŘP, karton 279, list 7–17.

To, co okupační moci znesnadňovalo kontrolu divadelního života, byla jeho zvláštní struktura. Provozovatelem části scén byl stát. Patřily k nim renomované instituce jako Národní divadlo a (do roku 1941) Zemské divadlo v Brně, dále několik městských scén. Počet divadel pak zejména v Praze navyšovala četná soukromá divadla různého uměleckého zaměření a různé kvality.

Díky veřejným příspěvkům nebyla divadla se státní právní subjektivitou tak závislá na vysokých počtech návštěvníků jako soukromí uchazeči o přízeň diváků, zato se ve větší míře musela řídit státními požadavky.

Právě Národní divadlo tradičně plnilo reprezentativní funkci. V tom smyslu připadal zvláštní význam klasickým kusům a tradičnějším inscenacím už mezi válkami.⁶⁷⁹ Vedení divadla zůstalo této linii věrné i po německém vpádu.⁶⁸⁰ Na opakované výzvy, aby zvýšilo počet německých inscenací, reagovalo uváděním děl Goethových nebo dramát Franze Grillparzera. Společně jim byly textové pasáže, které bylo možno chápat jako alegorii okupace. Ještě zjevnější než u *Torquata Tassa* byla taková symbolika v Grillparzerově hře *Běda tomu, kdo lže*. Grillparzerova recepce českými návštěvníky divadel se během krátké doby téměř zcela převrátila: jestliže dříve byl kus pro svou „protičeskost“ přijímán spíše rezervovaně, během okupace se pro svého „svobodomyslného ducha“ těšil velké oblibě. Obě inscenace vznikly pod vedením Karla Dostala, jenž v říjnu 1943 hrou *Sen je život* uvedl na scénu další Grillparzerovu hru.⁶⁸¹

Také na Národním divadle jakožto nejvýznamnější scéně Čech a Moravy existoval tudíž volnější prostor pro uvádění aspoň určitých kusů se skrytou symbolikou. Vzдор skrytým pokusům o usměrňování po zřízení MLO se ani program, ani divadelníci sami neocitli zcela pod německou kontrolou. Ovšem právě Národní divadlo bylo pravidelně cílem zásahů. Už roku 1939 se muselo smířit se ztrátou Stavovského divadla, v němž pak hrál pražské německé divadlo. Náhradou dostalo Národní divadlo jednu menší scénu, bývalé Varieté v Karlíně. Mnohem závažnější účinky na práci Národního divadla však měla jiná opatření. Státní místa se zaprvé soustavně snažila

ovlivňovat repertoár v duchu svých záměrů. Zadrubě se okupační moc pokoušela získat vliv na personál Národního divadla. Pokud se divadelní tvůrci v očích nacionálněsocialistických úřadů ještě ne dostatečně přizpůsobili, byl na ně cíleně vyvíjen tlak. Třeba tak, že umělci dostali předvolání k osobnímu rozhovoru a tam byli upozorněni na své „prohřešky“. Několik českých herců se o takové situaci zmiňuje ve svých vzpomínkách.⁶⁸² Nejednou patřila k rozhovoru i výzva k vyjádření proněmeckého postoje. Zvlášť silný byl nátlak v měsících po atentátu na Heydricha.

Tehdejší ředitel Národního divadla Ladislav Šíp zaranžoval v červnu na Moravcovu přání schůzi celého osazenstva.⁶⁸³ Během příprav setkání informoval ministra o dvou režisérech, kteří sice umělecky pracují „velmi řádně“, ale podle jeho názoru jsou politicky nespolehliví. Moravec požadoval, aby byly vyvozeny důsledky, jež ovšem na to, že spadaly do napjatých týdnů po atentátu, nabyly relativně mírných forem: obvinění, jedním z nich byl Jiří Frejka,⁶⁸⁴ byli předvoláni k pohovoru na MLO, aby se tam „zcela otevřeně pobavili o svých postojích“. Moravec od nich požadoval relaci v českém rozhlasu, již by se mělo „dokázat“, jak „české umění trpí hloupostí pana Beneše a jeho parašutistů“. Vystaveni takovému tlaku se podvolili, a Šíp v září 1942 hlásil na MLO splnění úkolu. Všichni režiséři, ale i dramaturgové Národního divadla jsou nyní „literárně činní“ a sepisují „články o spolupráci českého a německého umění“. „Zvlášť horliví“ v tom prý byli oba pokáraní režiséři.⁶⁸⁵

Zejména po zřízení ministerstva lidové osvěty se pražští kulturní revizoři neomezovali jen na kontrolu personálu. Systematicky se snažili dosazovat do ústředních pozic Národního divadla vlastní funkcionáře. MLO také mnohokrát projevovalo snahu zasahovat do přidělování rolí a přednostně

682/ Tak například Zdeněk Štěpánek vzpomíná na předvolání na Úřad říšského protektora, kde ho Anton Zankl podrobně vyzpovídal o jeho kontaktech mezi divadelníky. Štěpánek, *Herec*, str. 232–235. Jiní herci jako například Václav Vydra popisují výsledky na Gestapu. Vydra, „Tiak budil protitlak“, str. 29.

683/ Zápis MLO ze 17. 6. 1942 o Moravcově rozhovoru se Šípem. NA, 5–69–13, list 342.

684/ Český režisér a divadelní teoretik Jiří Frejka (1904–1952) na sebe poprvé upozornil v roce 1925, když společně s E. F. Burianem zakládal Osvobozené divadlo, roku 1927 je však opustil. Od roku 1930 pracoval pro Národní divadlo. Podle Cisaře byl Frejka během celé okupace pod enormním tlakem. Aby se vyhnul zatčení, přece jen nakonec napsal několik loajálních článků. Cisař, *Přehled dějin českého divadla*, str. 295–297.

685/ Zápis MLO o Moravcových pohovorech se Šípem ze 17. 6. 1942 a 8. 9. 1942. NA, 5–69–13, list 342, 354.

679/ Cisař, *Přehled dějin českého divadla*, str. 292.

680/ Udoiph, „Zur tschechischen Literatur“, str. 295n.

681/ Obsahově jde v Grillparzerově *Běda tomu, kdo lže* o „boj křesťanského světa se světem barbarickým“. Autor uvádí „barbarský svět“ na scénu v podobě „germánského kmene“. Cenzura zareagovala a trvala na změně geografických označení jako např. Rýn. Maliarová, „Weh' dem, der lügt“, str. 83–93.

umísťovat protežované protagonisty.⁶⁸⁶ Ministerstvu šlo o to, aby se Národní divadlo přizpůsobilo jeho vlastní představě o české „národní kultuře“. Když MLO nejpozději od roku 1943 zaměřilo svou divadelní politiku na cílovou skupinu dělníků a mládeže, dostalo se do ohniska těchto snah i Národní divadlo. Značná část lístků už nešla do volného prodeje, ale byla za zvýhodněné ceny postupována NOÚZ a Kuratoriu pro výchovu mládeže.⁶⁸⁷

Scéna byla dále postižena všeobecným uzavíráním kulturních zařízení na počátku září 1944. Ředitelství v čele s Ladislavem Šípem nepřijalo toto opatření bez námitek. „Uzavřením Národního divadla se absolutně nepřispěje k dobré náladě v Protektorátu,“ vyjádřilo se ředitelství v protestním dopise Moravcovi.⁶⁸⁸ Na dalším vývoji událostí to však nic nezměnilo: divadlo bylo uzavřeno a velká část lidí tam zaměstnaných převedena do výroby.⁶⁸⁹ Okupační moc se však ještě i krátce před koncem války snažila využívat Národního divadla pro své účely. Dálo se tak jednak cestou obnovení provozu v Karlíně počátkem dubna 1945 – pokus, který měl bezpochyby podpořit německé snahy uklidňovat obyvatelstvo a odvracet ho od ozbrojeného odporu.⁶⁹⁰

Nacionálněsocialistické úřady kromě toho propagandisticky využily spojeneckého náletu na Prahu 14. února 1945, při kterém byl těžce poškozen ateliér a sklad kulis Národního divadla. V protektorátním tisku bylo bombardování popisováno jako „útok na evropskou kulturu“. Nálet je „bolestným důkazem správnosti německých konstatování o nepřátelském teroru“, napsal v komentáři v *Böhmen und Mähren* Karel Werner.⁶⁹¹

Obzvláště silně byly postiženy zásahy okupační moci dvě další proslulé státní scény: Zemské divadlo v Brně a Vinohradské divadlo v Praze. Obě

686/ Takové případy líčí ve svých vzpomínkách například Zdeněk Štěpánek. Štěpánek, *Herec*, str. 236n.

687/ Ředitelství divadla poskytlo 15. 3. 1944 NOÚZ přednostní právo pobírat denně 500 vstupenek k dalšímu prodeji dělníkům a zaměstnancům soukromého sektoru. Lístky se prodávaly za cenu odpovídající pouhým 20 procentům normální prodejní ceny. Protokol z porady zástupců ředitelství Národního divadla a NOÚZ z 9. 2. 1944. NA, fond 810, karton 81.

688/ Dopis divadelního ředitelství Moravcovi z 28. 8. 1944. NA, 39–4–4, list 1.

689/ Z jednoho přehledu MLO (nedatováno, konec roku 1944 nebo začátek 1945) vyplývá, kam byli zaměstnanci Národního divadla zpravidla posíláni: většina pracovala v různých pražských průmyslových podnicích, menší část na jiných místech, třeba na českých úřadech. NA, fond 810, karton 81.

690/ Gebhart, Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny české*, str. 514.

691/ „Verwundetes Prag“, v: *Böhmen und Mähren*, leden/únor 1945.

byly uzavřeny v rámci výjimečného stavu na podzim 1941 a od roku 1943 opět otevřeny pod křídly NOÚZ. Toho, že uzavření Vinohradského divadla „neznamená pro Čechy tak docela málo“, jak to formuloval Josef Pfitzner, si byly nacionálněsocialistické úřady vědomy.⁶⁹² Zatímco ostatní scény směly provoz zase obnovit, uzavření Vinohradského divadla zůstávalo v platnosti až do roku 1943. Úřad říšského protektora tento krok oficiálně odůvodňoval tím, že ředitelství poskytlo možnost dále pracovat velké části osazenstva předtím rovněž uzavřeného avantgardního divadla D, což „vyvolalo maximální uspokojení v českých svobodozednářských a levicově orientovaných kruzích“.⁶⁹³ Ale důvod byl ve skutečnosti jiný: Heydrich už několik týdnů po svém jmenování zastupujícím říšským protektorem začal plánovat náhradu divadelní scény velkým německým varieté (operetním divadlem). V následujících měsících však příslušná místa došla k názoru, že budova je pro tento účel nevhodná a přestavba by byla příliš nákladná.⁶⁹⁴

Trvalo ještě do počátku roku 1943, než bylo Vinohradské divadlo pod režii programu NOÚZ Radost a práce opět otevřeno. Při obnovení provozu 1. února 1943 byla na programu hra německého autora Hermanna Heinze Ortnera *Veit Stoß* (1941).⁶⁹⁵ V dalším provozu scény navazovala NOÚZ pravidelně kontakt s vedoucími pracovníky MLO a IV. oddělení. Tak například Karel Krása, hlavní tajemník Radosti a práce, si nenechal ujít příležitost opatřit Oehmkemu a Leitgebovi na jedno z prvních představení ve Vinohradském divadle místa v lóži.⁶⁹⁶

Znovuotevření bylo doprovázeno rozsáhlým a zároveň tendenčním zpravidajstvím v protektorátních médiích. V českých pracujících bylo nyní konečně nalezeno „vděčné, nefalšované publikum“, komentovala událost například *Národní práce*: „Vzpomínáme jen mimoděk doby, kdy český dělník byl jen vzácným hostem v hledištích prvních českých scén a kdy honosná

692/ Zpráva Josefa Pfitznera o činnosti za prosinec 1941 a leden 1942. BArch NS 25/776, list 208–213.

693/ Záznam Fritze Oehmkeho ze 7. 11. 1941. NA, ÚŘP, karton 1139.

694/ Gregory Franka v dopise z 28. 10. 1941 požádal, aby Vinohradské divadlo neotvíral, a připomněl státnímu tajemníkovi plány na velké varieté. NA, ÚŘP, karton 1139. V plánech velkého varieté se pokračovalo ještě několik měsíců: po určitý čas se uvažovalo dokonce o tom, že ústřední scéna bude umístěna na Václavském náměstí, kde bude stržen jeden blok domů. Projekt nakonec v únoru 1942 zastavil Heydrich. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 87n.

695/ Srov. zápis IV. oddělení z 12. 2. 1943. NA, ÚŘP, karton 1135.

696/ Dopis Karla Kráse Fritzi Oehmkemu z 10. 3. 1943. Tamtéž.

sedadla obsazována byla většinou lidmi, kteří tam hledali jen příležitost k ukrácení chvíle a k banální společenské zábavě.“ Nyní však vyprodaná představení a „spontánní potlesk“ dokládají, že okupační moc to se svou péčí o české dělnictvo myslí doopravdy.⁶⁹⁷

Po odvolání výjimečného stavu zůstalo v listopadu 1941 uzavřeno i české Zemské divadlo v Brně. K oficiálnímu zdůvodnění tohoto rozhodnutí posloužilo německým úřadům zatčení ředitele divadla Václava Jiříkovského⁶⁹⁸ a několika herců Gestapem. Zatčení „vyvíjeli politicky nepřijatelnou činnost a zemskou scénu v Brně proměnili v rejdiště protiněmecky zaměřených elementů“, shrnoval Fritz Oehmke.⁶⁹⁹ Bezpečnostní orgány práci scény skutečně už delší dobu sledovaly. Program je podle SD „plný různých politických narážek“.⁷⁰⁰ Velká část českého souboru pracovala po uzavření pro brněnské Německé divadlo. Jiní si pod vedením dirigenta a dramaturga Antonína Balatky vytvořili nový ansámbl, který v okolí pořádal menší operní pohostinská vystoupení.⁷⁰¹

Pro znovuvytvření domu, nyní už pod novým vedením, nazvaného České lidové divadlo zvolilo německé Oddělení pro kulturu symbolické datum 15. březen 1943, čtvrté výročí zřízení Protektorátu. Na představení *Noci na Karlštejně* Jaroslava Vrchlického pozval vedoucí kontaktního orgánu Německé pracovní fronty Wilhelm Köster i Martina Wolfa. Divadlo bude „napříště sloužit českým pracujícím“, sliboval Köster v dopise.⁷⁰² Novým ředitelem se stal Anton Fencel, který předtím působil v Praze.

Vzhledem k tomu, že brněnské České lidové divadlo spadalo pod organizaci Radost a práce, zaujímalo z pohledu MLO od počátku zvláštní postavení, a to se projevovalo i finančně. Dokonce i tehdy, když ředitel Fencel

697/ Tisková zpráva IV. oddělení z 23. 1. 1943. NA, ÚŘP, karton 1154.

698/ Václav Jiříkovský (1891–1942) vedl brněnské Zemské divadlo od roku 1931 do svého zatčení v listopadu 1941.

699/ Zápis Fritze Oehmkeho z 11. 11. 1941. NA, ÚŘP, karton 1139.

700/ „Vrať se, malý námořníku, vrať se ze zámoří, vrať.“ Takové pasáže chápala SD jako narážku na Benešův návrat z exilu. Zpráva Hlavního sektoru SD v Praze, určená IV. oddělení, o pohostinském vystoupení souboru Zemského divadla v Mladé Boleslavi z 26. 7. 1941. NA, ÚŘP, karton 1136. Už o rok dříve označil Gregory Jiříkovského za „mimořádně pochybný zjev“, „s nímž musí být spolupráce z německé strany za všech okolností vyloučena“. Korespondence IV. oddělení a pobočka Úřadu říšského protektora v Brně ze srpna 1940. NA, ÚŘP, karton 1135.

701/ Vysloužil, „Über das Musikleben“, str. 166.

702/ Pozvání Wilhelma Köstera, zaslané 12. 3. 1943 vedoucímu IV. oddělení Martinu Wolfovi. NA, ÚŘP, karton 1135.

na jaře 1944 předložil na MLO plány, jak divadlo velkorysou přestavbou rozšířit, ujistil ho Hoop podporou – pokud to válečné poměry dovolí.⁷⁰³ To, že finanční stránka v provozu Českého lidového divadla zprvu jednoznačně ustoupila do pozadí, začalo vycházet najevo místy až posléze. Nejednou si NOÚZ jako provozovatel scény musela dodatečně zažádat na MLO o vyšší příspěvky. Příčinou toho, že z této strany bylo možno těžko očekávat nějaké příjmy, byly zejména silně snížené ceny vstupenek pro české dělníky. To, že už za první polovinu roku 1944 se bilance pohybuje hluboko v červených číslech, zjistili provozovatelé naposledy ještě na konci roku.⁷⁰⁴ Od první sezony 1943 vykazovalo České lidové divadlo neúměrně vysoký prodělek. V okamžiku, kdy byl v prosinci 1944 psán dopis obsahující tato fakta, mělo už divadlo několik měsíců brány zavřené. Důvodem bylo uzavření kulturních zařízení počátkem září, které znamenalo citelná omezení i pro kulturní práci NOÚZ.

„Revoluční Kašpárek“ – Česká divadla v soukromém vlastnictví

Na rozdíl od státních divadel byly soukromé scény podstatně výrazněji závislé na příjmech z prodeje lístků, zato v repertoáru nemusely brát tolik ohledů na požadavky státu. Bylo tak možné, že už ve třicátých letech se scény jako divadlo D. E. F. Buriana mohly soustředit na moderní formy divadla. Především v Praze existovaly soukromé scény rozličných odstínů. Divadlo D patřilo bezpochyby k soukromým divadlům s nejvyššími uměleckými ambicemi. Tato avantgardní scéna proslula především kombinací mluveného textu, světla, hudby a filmu a rovněž experimentálními formami prezentace, jako byl takzvaný voiceband. Repertoár se skládal převážně z českých prozaických děl, která Burian pro své inscenace přepracoval. Politických narážek se nebál ani po německé invazi. Například v roce 1940 uvedl Dykova *Krysaře*, „v němž hlavní postava nápadně připomínala Hitlera“, jak vzpomíná Peter Demetz.⁷⁰⁵ Ale i v inscenaci Dostojevského *Ves*

703/ Korespondence mezi Fenclem a Hoopem od ledna do března 1944. NA, fond 810 dod., karton 14.

704/ Dopis NOÚZ prezidiálnímu šéfovi MLO Franzí Krausovi z 15. 12. 1944. NA, fond 810, karton 81.

705/ Demetz, *Praha ohrožená*, str. 232.

zasílaných IV. oddělení mohl Herold z kulturněpolitických důvodů snáze argumentovat ve prospěch udržení tohoto ansámblu: „krok zpět v žádném případě“ neodpovídá „direktivám Říše pro sestavování programů směřujících ke stále většímu rozšiřování nabídky. A ani kulturněpolitickému významu jihlavsko-znojenského souboru by jistě neodpovídalo, kdyby se uprostřed nového rozvoje začalo s redukcí,“ jak se vyjádřil intendant.⁷⁹⁷

Už citované případy ozřejmují ústřední body nacionálněsocialistické divadelní politiky: mezi okupačními úřady panovala shoda v tom, že má být podporováno rozšiřování německého divadelního života i mimo Prahu. Scénám divadla při jazykové hranici se skutečně dostávalo velkých obnosů. Přesto se divadelní život vyvíjel jinak, než dotyčná místa očekávala. Na „národovské“ divadelní spolky, které nabyly v divadlech vrchu většinou až s mnichovskou dohodou, nebyl v německých plánech brán prakticky vůbec žádný zřetel. Naopak: jestliže tak jako v případě personální diskuse kolem Theodora Modese projevovaly příliš velkou iniciativu, byly odstaveny ještě o něco dříve, než bylo stejné v plánu. Zároveň i nadále existovaly konflikty a nesváry kolem personálních rozhodnutí a tak jako v Modesově případě blokovaly umělecké zdokonalování. V Brně tudíž německá okupační moc sice investovala velké množství peněz, ale cíli postavit v německých souborech rovnocennou konkurenci českému kulturnímu životu se nepřiblížila.

Ani rozdělení příspěvků není vždy logicky odůvodnitelné; záviselo v první řadě na tom, jak zruční byli místní intendant i plánování rozpočtu. Dalším aspektem byla skutečnost, že členy orchestrů, baletních souborů a sboristy byli v důsledku povolávání k vojenské službě stejně jako v Praze ve stále větší míře Češi. Dokonce i v těch ojedinělých případech, kdy se podařilo rozproudit umělecky hodnotný německý divadelní život, diváci se na jevišti setkávali většinou s českými umělci.

13. Film

Oblast filmu zasahovaly německé kulturněpolitické intervence nejsilněji. Na rozdíl od hůře kontrolovatelné divadelní sféry bylo v tomto sektoru centralizaci a podřízování jednotné linie možno provádět poměrně snadno. Především však ministerstvo propagandy ve filmu záhy objevilo moderní

797/ Heroldův dopis jihlavské městské správě ze 4. 8. 1942. Tamtéž.

masové médium, kterým bylo možno zasáhnout a rozmanitým způsobem ovlivňovat velké části obyvatelstva.

Prostředky ke kontrole filmového sektoru byly tak mnohohrstevnaté jako v žádné jiné oblasti kultury. Na to, abychom chápali opatření okupační moci v Protektorátu, je užitečný pohled na filmovou politiku v nacionálněsocialistickém Německu. Už v prvních měsících po převzetí moci nacistickou stranou usilovali Goebbels a jeho štáb o zpřísnění cenzurních ustanovení. Během těchto prvních opatření bylo jen v roce 1933 zakázáno 46 filmů (z toho 14 německé produkce). Zároveň přicházely do kin snímky, které nesly viditelný rukopis nových mocipánů. Rané nacionálněsocialistické filmy jako *Hitlerjunge Quex* (Quex, člen Hitlerjugend, 1933) Hanse Steinhoffa nebo ponorkové drama *Morgenrot* (Ranní červánky, 1933) byly plné málo skrývané nacionálněsocialistické propagandy. Zákonné podklady pro další zásahy byly vytvořeny počátkem roku 1934 v nové verzi „říšského kinematografického zákona“.⁷⁹⁸ Cenzura byla výrazně zpřísněna a přičleněna k ministerstvu propagandy.

To, jaké filmy nakonec přišly do kin, významně ovlivňovaly i „pozitivní cenzurní zásahy“. Ministerstvo rozhodovalo o finanční podpoře produkce filmů stejně jako o jejich kategorizaci. Jestliže film dostal známku „umělecky hodnotný“ nebo „státněpoliticky hodnotný“, mohli provozovatelé kin při jeho uvádění počítat s významnými daňovými úlevami. Ministerstvo propagandy se navíc konstituováním Říšské filmové komory (*Reichsfilmkammer*) snažilo o usměrnění všech filmových tvůrců. Členství bylo povinné nejenom pro herce: totéž platilo pro všechny další zúčastněné až po majitele kin, kteří kromě „profesní skupiny pro filmová představení“ žádný jiný profesní svaz neměli.⁷⁹⁹ Už tyto kroky otevřely dokořán brány přímému řízení filmových představení.

Kino představovalo nabídku, pro kterou se diváci rozhodovali zpravidla dobrovolně.⁸⁰⁰ Aby byla zajištěna hojná návštěvnost, nestačilo z německého pohledu krmit diváky prvoplánovou propagandou. Z 1097 německých hraných filmů natočených mezi lety 1933 a 1945 měla vysloveně politický

798/ Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, str. 36.

799/ Tamtéž, str. 39n., 44–48.

800/ Výjimku tvořily především kolektivní návštěvy představení. Místy vysoké počty návštěvníků německých propagandistických filmů se v Protektorátu dají zdůvodnit v některých případech tím, že okupační moc nutila k účasti na projekcích školní třídy a veřejné zaměstnance.

a ideologický obsah jen asi pětina. Zdaleka největší část tvořily komedie, napínavé a romantické filmy, kriminální příběhy a hudební filmy. Diváky měly do kina nalákat technicky kvalitní zábavné filmy – a po začátku války měly pro ministerstvo propagandy zároveň propagandistickou hodnotu jako prostředek k rozptýlení ve všedním válečném dni.⁸⁰¹

Pokud už samy zábavné filmy nebyly podprahovým způsobem tendencí, pak žádoucí ovlivnění mělo zajistit rozdělení filmového večera na tři části: týdeník, „kulturní film“ (tj. dokumentární) a hraný film. Týdeník sloužil tomuto účelu formou propagandisticky upravených zpráv a v navazujících krátkých „kulturních filmech“ se divákům dostávalo titulů jako *Alpský sbor útočí*, *Děvčata z Pracovní služby pomáhají* nebo *Písklata se učí létat* o nejmladších členech HJ. Na prvním místě „informovaly“ tyto předfilmy o činnosti NSDAP a jejích složek.⁸⁰² Trojčlennost filmového večera byla zavedena i na okupovaných územích. Předprogram se dal těžko obejít: proti záměrným pozdním příchodům, nebo dokonce narušování týdeníků a dokumentárních filmů nacionálněsocialistické úřady zakročovaly různými způsoby. Skutečně se zdá, že většinu diváků obě úvodní projekce od návštěvy kin neodradily. Počet lístků prodaných v Německu právě během války soustavně stoupal. Jestliže v roce 1939 bylo prodáno ještě 624 milionů vstupenek, roku 1943 to už bylo 1,1 miliardy.⁸⁰³

Ale celé filmové odvětví se nevyvíjelo kontinuálně podle představ ministerstva propagandy. Během třicátých let měl německý filmový průmysl problémy s tím, jak nově vyrobený materiál exportovat. Goebbels zpočátku počítal s vysokým nárůstem, jenže exportní čísla stagnovala. Důvody spočívaly jednak v kvótách jiných států k omezení filmových importů a jednak v rostoucí nechuti k filmům z nacionálněsocialistického Německa.⁸⁰⁴ Proto, aby bylo možno čelit z toho plynoucím ekonomickým problémům a v poslední řadě ještě intenzivněji kontrolovat německou filmovou produkci, Goebbels od poloviny třicátých let intenzivně pracoval na centralizaci filmové branže. V první řadě zahájil přebírání filmových podniků. Tyto zčásti

801/ Welch, Winkel, „Europe's New Hollywood“, str. 14n.

802/ Tamtéž, str. 15; Kleinbans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, str. 96.

803/ Glaser, *Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte*, str. 216n. Stoupající trend lze pozorovat i v několika okupovaných státech. Srov. například studii Inga Schiwecka o okupovaném Nizozemsku. Schiweck, „Dutch-German Film Relations“, str. 213.

804/ Welch, Winkel, „Europe's New Hollywood“, str. 18.

skryté transakce inicioval především Max Winkler,⁸⁰⁵ jediný společník roku 1929 založené společnosti Cautio Treuhand GmbH.

Společnost Cautio se zprvu soustředila na skrytý nákup nakladatelství a novin, pak následovaly ústřední podniky německé filmové produkce, UFA, Terra, Tobis a Bavaria. V důsledku těchto transakcí se pod státní kontrolu dostaly společně s půjčovnami a distribucí filmů veškeré relevantní části filmového odvětví. Převody byly sice na první pohled legální, ale de facto ze všeho nejméně byly dobrovolné. Dosavadní majitelé obdrželi zlomek tržní hodnoty svých akcií. Během několika málo let vznikla pod střechou společnosti Cautio Treuhand komplexní a navenek neprůhledná spleť firem, která Goebbelsovi a jeho družině zajišťovala možnost přímo zasahovat do celého německého filmového průmyslu.⁸⁰⁶

Ministr rychle rozpoznal politický potenciál filmu, který vznikl obsazením rozsáhlých částí Evropy wehrmachtem. Kromě propagandistických možností slibovalo rozšíření aktivit společnosti Cautio na okupovaná území enormní finanční zisky. Převzetí ateliérů prospělo i přímo německému filmovému průmyslu, ale cíleným skupováním kin společností Cautio Treuhand se především výrazně rozšířily možnosti distribuce německých filmů. Zatímco návratnost dřívějších produkcí většinou stačila právě tak na pokrytí výrobních nákladů, nyní vzhledem k rozšířeným možnostem uplatnit se na trhu se dalo nabýt značných zisků.⁸⁰⁷

Také na okupovaných územích postupovala centralizace filmového průmyslu většinou podle téhož modelu jako v Německu. Převod proběhl zdánlivě legálním způsobem.⁸⁰⁸ Na každém území byla zpravidla jedna produkční a distribuční společnost. Tímto způsobem vznikla po anšlusu Rakouska společnost Wien-Film, dále roku 1940 v Generálním gouvernementu Filmová a propagandistická distribuční společnost s r. o. v Krakově (*Film- und Propagandamittel-Vertriebsgesellschaft mbH Krakau*) a v okupované Paříži *Continental-Films société à responsabilité limitée*

805/ Max Winkler (1875–1961) se v mediálním světě pohyboval už před rokem 1933 a podle vlastních údajů podporoval čelné politiky výmarské republiky při skrytých transakcích, jako byl nákup novin. Podobným způsobem pracoval ve třicátých letech pro ministerstvo propagandy. Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, str. 668.

806/ Welch, Winkel, „Europe's New Hollywood“, str. 18; Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 34n. Tereza Dvořáková vidí v Maxi Winklerovi „tvůrce a ústřední hnací sílu“ centralizační politiky ministerstva propagandy. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 31n.

807/ Spiker, *Film und Kapital*, str. 183.

808/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 35–38.

(*Continental Films GmbH*).⁸⁰⁹ Jestliže v Protektorátu okupační úřady za pomoci Cautio Treuhand GmbH rozbily dosavadní podnikatelské struktury a nově je sloučily do společnosti Prag-Film AG, je zřejmé, že to nebyla žádná výjimka.⁸¹⁰ Aby bylo možno zabezpečit jednotnou koordinaci, byly nakonec všechny podniky sdruženy pod hlavičkou společnosti UFA-Film GmbH, nově založené v lednu 1942 a rovněž podléhající přímé kontrole ministerstva propagandy.⁸¹¹ Do roku 1942 se podařilo ministerstvu centralizaci filmového odvětví v Německu i na okupovaných územích podle vlastních představ do značné míry uzavřít. Už v předcházejících měsících dával Goebbels najevo, že je s prací společnosti Cautio nadmíru spokojen: „Ve filmu je situace velkolepá. 70 milionů čistého zisku v uplynulém roce. A další báječný zisk lze ještě očekávat. [...] Ve Francii, Belgii a Holandsku sedíme pevně v sedle. A v Praze nám patří všechno,“ zapsal si po jednání s Maxem Winklerem v březnu 1941 do deníku.⁸¹²

„Jana, děvče ze Šumavy“ – Německý a český film
v Čechách a na Moravě mezi válkami

Z pohledu veřejnosti zaznamenala spolupráce německého a českého filmového průmyslu nejhlubší propad v době takzvané aféry kolem zvukového filmu z roku 1930. To, že nacionalistická uskupení v Praze protestovala proti uvádění německých filmů a že roku 1932 byly zpřísněny předpisy pro dovoz zahraničních filmů, bylo výrazem napjatých vztahů mezi oběma státy. Konkrétně byl import omezen stanovenými počty. Proto, aby mohla daná produkční společnost na českém trhu umísťovat nějaké filmy, musela napřed v Československu natočit film v českém jazyce. Teprve pak dostala možnost dovézt vždy sedm zahraničních produkcí.⁸¹³

Ve skutečnosti byl vývoj ve filmové tvorbě ve třicátých letech mnohem mnohohrstevnatější a zdaleka ne jen poznamenaný konflikty. Zprvce protesty

809/ Spiker, *Film und Kapital*, str. 190–193; Bowles, „The Attempted Nazification of French Cinema“, str. 137–145.

810/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 39. Společnosti Prag-Film AG se budeme ještě podrobněji věnovat v následujícím textu.

811/ Welch, Winkel, „Europe's New Hollywood“, str. 22.

812/ Goebbelsův zápis do deníku z 29. 3. 1941. Joseph Goebbels, *Deníky 1940–1942*, str. 209.

813/ Claus, „Billigkeit und Qualität“, str. 65.

za oné zmíněné aféry neznamenal, že by uvádění německých filmů odnímal většina českých diváků. Naopak: právě ty filmy, proti kterým byly protesty namířeny, se promítaly už několik týdnů a staly se z nich kasovní trháky.⁸¹⁴ Z hlediska distribučních společností nemohla pokrýt trh česká produkce sama. Německé filmy měly oproti anglickým tu prostou výhodu, že větší část obyvatelstva byla na základě svých jazykových znalostí s to sledovat děj. Navíc v místech s vyšším podílem německého obyvatelstva bylo možno kalkulovat se silnějším diváckým zájmem. Dovoz německých filmů nebyl tedy v této době z ekonomického hlediska neatraktivní.⁸¹⁵

Omezení pro dovoz z roku 1932 zadruhé zcela určitě neznamenal snížení podílu německých filmů. Zatímco američtí filmoví producenti jako Fox, Paramount nebo Universal o nějakém natáčení filmů v Čechách a na Moravě nechtěli ani slyšet a své obchodní vztahy s Československem silně omezili, UFA se se stanovenými počty vyrovnala. Do roku 1939 bylo tímto způsobem na zakázku UFA pod režijním vedením prominentních českých režisérů, jako byli Vladimír Slavínský nebo Martin Frič, natočeno v Praze celkem 14 hraných filmů.

Jejich výroba se však nevyplácela a přinesla společnosti ztráty zhruba 150 000 korun na jeden film. Protože však s tímto úsilím bylo zároveň spojeno povolení dovážet německé filmy, byl to pro UFA nakonec přece jen výnosný obchod.⁸¹⁶ A podnik nakonec ve srovnání s mezinárodní konkurencí silně zvýšil svůj podíl na filmových importech. Na tom se nic nezměnilo ani tehdy, když byly v roce 1934 opět přepracovány dovozní předpisy. Přes viditelné se zhoršující politické vztahy mezi oběma zeměmi byla roku 1936 s Říšskou filmovou komorou uzavřena další dohoda, která umožňovala pravidelný dovoz německých filmů do Československa.⁸¹⁷

Zatřetí je třeba připomenout maximálně rozdílné zaměření filmů v německém jazyce. UFA byla sice v československém filmovém podnikání s velkým odstupem nejaktivnější, ale do Československa se dostávaly německé filmy i z jiných línů. Menší část repertoáru biografů tvořily například

814/ Becher, „Kulturpolitische Konfliktherde“, str. 127–133.

815/ Klimeš, „A Dangerous Neighbourhood“, str. 113.

816/ Claus, „Billigkeit und Qualität“, str. 66. Ivan Klimeš uvádí ve své studii 15 filmů UFA (1933–1940). Klimeš, „A Dangerous Neighbourhood“, str. 113.

817/ V dohodě z roku 1936 však bylo zajištěno, že importované filmy nesmějí být obsahově zaměřeny proti státu a jeho vládě. Jejich uvádění bylo také omezeno na místa s větším podílem německého obyvatelstva. Tamtéž, str. 114n.

německé „filmy nikoli z Německa“. Ty mohly být vzhledem ke spoluúčasti „neárijských“ herců promítány v Československu, nikoli však v nacionálně-socialistickém Německu. Většinou byly produkovány ve Vídni a v Praze.⁸¹⁸

Mezi filmy v němčině byly rovněž uváděny takzvané „vícejazyčné verze“. V takovém případě byl scénář pro německé a pro české publikum inscenován odlišně, takže ti i ti se mohli s filmem jazykově a kulturně identifikovat. Konkrétně to znamenalo, že v české verzi hráli čeští představitelé, všechny tabule a nápisy byly v češtině a mohla být jednoznačně identifikována určitá místa jako třeba Praha. Německá verze se točila zvlášť, a sice s německými hlavními představiteli, německými nápisy a částečně i s jinými místy děje.⁸¹⁹ Takovýmto způsobem se mohly obě verze stát kasovním úspěchem. Právě u filmů o rodném kraji (*Heimatsfilm*) byl výsledek takřka paradoxní: obě skupiny obyvatel dokázaly ve své verzi identifikovat vlastní „kulturní dědictví“ – a zároveň se v několika případech objevily na obou stranách pochybnosti o „autenticitě“ daných snímků. Kevin B. Johnson na příkladu takového filmu na téma rodného kraje *Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald* (Jana, šumavské děvče, 1935, v české verzi uváděný jako *Jana*) ukazuje, jak obě skupiny obyvatelstva rozpoznávaly v týchž lidových tancích, záběrech krajiny a krojích vlastní „kulturní dědictví“, záhy však začaly „lidové autenticitě“ nedůvěřovat.⁸²⁰

Také v Československu se od poloviny třicátých let začaly prosazovat snahy o centralizaci filmového průmyslu. Roku 1935 se poprvé sešel Filmový poradní sbor. Grémium tvořili vyslanci úřadů a institucí filmového průmyslu a do jeho kompetence spadala vyznamenání, příspěvky na filmové projekty a dovozní povolení.⁸²¹ Film jako takový ovlivňoval výbor jen v omezené míře, ale tímto způsobem se připravovala cesta pro další kroky ve směru sjednocení celého odvětví.

Zhruba o tři roky později přivodila mnichovská dohoda zásadní změny i ve sféře filmu. Některé už zahájené procesy se začaly urychlovat: za Beranovy vlády zesílily snahy o centralizaci. Konkrétně se to projevilo v plánech na zřízení filmové komory, které se však do března 1939 už nepodařilo realizovat.⁸²² Ale pro filmové tvůrce nastaly pronikavé změny už

818/ Heiss, „Aus gemeinsamen Wurzeln“, str. 36–38.

819/ Johnson, „Kulturelle (Nicht-)Vermischung“, str. 73–75.

820/ Tamtéž, str. 79–82.

821/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 11.

822/ Tamtéž, str. 11–14.

před příchodem Němců: ti z nich, kteří nepůsobili v duchu převládajících představ o „české národní kultuře“, se stali cílem osobních útoků a mediálních kampaní. Někteří prominentní umělci jako Jiří Voskovec, Jan Werich a Hugo Haas brzy poté emigrovali.⁸²³ Zesílená cenzura omezovala uměleckou svobodu režisérů.

Zároveň se měnila situace na trhu – a to v neprospěch německého filmového importu. Po odtržení sudetských území od Československa vypadlo ze sféry působnosti pražských filmových půjčoven na 400 kin. Bez dostatečného počtu odběratelů začal být dovoz německých filmů nerentabilní. V jedné agenturní zprávě z ledna 1939 varovala Pražská tisková služba (PZD) před důsledky takového vývoje: „Pražská předměstská kina i venkov jsou pro německé filmy prozatím nedosažitelné. Proto se část distributorů přeorientovává na dovoz amerických snímků. Německé verze a německé týdeníky se v současné době nedovážejí vůbec.“ Důsledky to mělo podle této zprávy PZD zejména pro novější německou produkci: „Jsme především vystaveni nebezpečí, že právě ty německé filmy, jež hovoří pro ducha nového Německa a jež bychom chtěli vidět především, se nedostanou přes hranice.“ V neposlední řadě v důsledku ekonomické rozvahy distribučních firem bylo obyvatelstvo v Česko-Slovensku⁸²⁴ pro nacionálně-socialistickou propagandu přechodně prakticky nedosažitelné.⁸²⁵

„Zmatek svazů a sdružení“ – Kontrola filmu

Zásahy německých úřadů zacházely ve filmovém sektoru výrazně dál než v ostatních sférách kultury. Autonomie platila jen na papíře. Ačkoli zpočátku i nadále existovaly české instituce a filmové svazy, hlavní slovo v řízení filmové tvorby měl fakticky Úřad říšského protektora. Přesto měli pražští kulturní plánovači jen minimum možností uvádět v této oblasti do života vlastní kulturně-politická opatření. Rozhodující dispozice přicházely totiž z Berlína. Pro ministerstvo propagandy byl Protektorát nejenom vítaným dalším odbytištěm německých filmů. Velkou hodnotu měly pro Goebbelse

823/ Tamtéž, str. 17.

824/ Oficiální název státu v období od 1. října 1938 do 14. března 1939 zněl Česko-Slovenská republika, pozn. red.

825/ Zpráva PZD „Der deutsche Film in der Tschecho-Slowakei“ ze 17. 1. 1939. NA, ÚŘP, karton 1157.

v neposlední řadě moderní pražské ateliéry.⁸²⁶ Jak jsme se zmínili, ministr se snažil rámcovými dohodami s Heydrichem a později s Daluegem prosazovat v Protektorátu své zájmy, a sice s dalekosáhlými důsledky: proto, aby se vytvořily kapacity pro výrobu německých filmů, byly silně utlumovány české projekty. Podniky byly slučovány a přičleňovány k široce rozvětvené síti filmových společností kontrolovaných *Cautio Treuhand*.

Po okupaci se nacionálněsocialistické úřady setkaly s dosud nepodloženým, do značné míry svébytným a přitom maximálně úspěšným českým filmovým průmyslem. Možnost přímo ovlivňovat filmové produkční firmy, jako byla společnost A-B, německá místa dosud neměla. I filmová distribuce a biografy pracovaly aspoň na jaře 1939 ještě do značné míry samostatně. Německá kontrola se soustředila v první řadě na cenzurní zásahy a vyřazování nežádoucích filmů.⁸²⁷ Na aktivity českých filmových tvůrců a na reakce publika kromě toho dohlížely německé bezpečnostní orgány. Zprávy Bezpečnostní služby z této doby mají podobnou obsahovou náplň jako v ostatních oblastech kultury. Čeští režiséři natáčejí podle SD filmy, „ve kterých začali velmi zručně rozvíjet účinnou propagandu ve prospěch původní české národní kultury“. Kromě českých snímků se přízní publika těší hollywoodská produkce a dále sílí i tak „odmítavý postoj [...] k filmům v německém jazyce“. Nepřehlédnutelná byla pro Hlavní sektor SD v Praze „česká nacionalizační tendence“.⁸²⁸

Avšak prostory svobodnějšího působení, kterých česká filmová tvorba v této první fázi ještě využívala, už neměly mít dlouhého trvání. Za radikální rozšíření kontrolních mechanismů se zasazoval především filmový referent IV. oddělení Hermann Glessgen. V létě 1939 dal svým nadřízeným v Praze a v Berlíně v rozsáhlém materiálu na vědomí, jak si představuje řízení filmové tvorby. Zpřísnění cenzury podle jeho názoru ani zdaleka nepostačuje. Glessgen usiloval o kontrolu všech kroků od natáčecích prací až po distribuci filmů a za tím účelem požadoval cílené přebírání českých ateliérů, distribučních firem i kin. Měla být zjednodušena struktura firem;

826/ Filmové ateliéry v Praze byly vzhledem k výhodnější struktuře nákladů pro výrobu německých filmů zvlášť atraktivní. Vzhledem k tomu, že čeští pracovníci nebyli ohroženi povoláním k vojenské službě, byl navíc po ruce dostatek vyškoleného personálu. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 51n.

827/ Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 44.

828/ Zpráva Hlavního sektoru SD v Praze „Politický vývoj v Protektorátu Čechy a Morava od 15. března 1939“ (z 15. 3. 1940), str. 22n. NA, 114-9-22. Výroční zpráva SD za rok 1940, str. 21. NA, 114-9-25.

cílem bylo soustředit je pokud možno pod jednu střechu. Místo navenek viditelné německé kontroly preferoval referent podílňictví a „smíšené společnosti“: výroba a distribuce filmů měly mít oficiálně české vedení, v neposlední řadě proto, aby se předešlo hrozícímu bojkotu filmového publika. Německou účastí v nejvýznamnějších podnicích chtěl Glessgen nejen plně umožnit kontrolu dalších filmových projektů, ale také umožnit výrobu německých filmů v pražských ateliérech.⁸²⁹

Jak ve své studii prokazuje Petr Bednařík, němečtí regulátoři kultury nad Vltavou se ve svém dalším postupu Glessgenovými návrhy důsledně řídili, i když referent byl ve funkci jen do roku 1940.⁸³⁰ Je jen otázka, do jaké míry jeho materiál obsahoval návrhy pro Goebbelse a jeho štáb skutečně nové. Dokument nakonec odpovídal tomu postupu, který ministerstvo propagandy a *Cautio Treuhand* už stejně praktikovaly. Jisté je, že Glessgen stejně jako Goebbels rozpoznal ekonomický význam kulturního sektoru. Z jeho pohledu sloužily filmy nejenom ovlivňování obyvatelstva: dalo se s nimi také vydělat hodně peněz.⁸³¹ Nové byly návrhy aspoň pro Glessgenovy nadřízené na Úřadu říšského protektora, takže jeho dokument pravděpodobně urychlil další kroky okupační moci ve sféře filmu.

Zřízením Střediska pro kontrolu filmu (*Filmprüfstelle*) si IV. oddělení už roku 1939 na rozdíl od ostatních oblastí kultury přivlastnilo i cenzuru.⁸³² Česká místa se zatím opakovaně snažila předejít německým zásahům a vytvořením vlastní organizační struktury hájit zbylý prostor svobodnějšího působení. V takovéto souvislosti je třeba chápat utvoření Ústředí filmového oboru v květnu 1939. Toto grémium zvané též Filmová pětka sdružovalo pět filmových svazů různého odborného zaměření.⁸³³ Zatímco v ostatních kulturních oblastech okupační moc české oborové organizace aspoň tolerovala, ve filmovém sektoru se s jejich existencí nikdy nedokázala smířit.

829/ Glessgen počítal v pražských ateliérech s kapacitami pro dvanáct německých filmových projektů ročně. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 21n.

830/ Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 31. Dvořáková, „Im Prager Spannungsfeld“, str. 84n. Dalším krokům ve filmové politice a uvádění tohoto materiálu do života se budeme ještě věnovat v následujícím textu.

831/ Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 22.

832/ Bednařík, *Arizace české kinematografie* 30. Podle Doležala bylo mezi lety 1939–1941 vyloučeno přes 1700 filmů. Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 17.

833/ K „Filmové pětce“ patřil Ústřední sbor kinematografů, Svaz filmové výroby, Svaz filmového průmyslu a obchodu, Sdružení filmového dovozu a odborový svaz Česká filmová unie. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 11.

Český zastřešující svaz sice nebyl přímo zakázán, ale na nátlak IV. oddělení prošel v následujících měsících několikerou proměnou. Z Ústředí filmového oboru se stal Výbor plnomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě a v květnu 1940 Filmové ústředí pro Čechy a Moravu.⁸³⁴ Obě instituce vedl Emil Sirotek: tento majitel Kina Aero v Praze na Žižkově byl současně členem filmové sekce Kulturní rady při Národní radě české a údajně udržoval pravidelné kontakty s organizovaným odbojem.⁸³⁵

Činnost českých filmových svazů v prvních dvou letech okupace je obtížné s definitivní platností posoudit. Na dvou příkladech je zřejmé, že na jedné straně se málem staly poskoky okupační moci, na druhé straně však iniciovaly samostatné projekty, které v žádném případě nesplňovaly představy okupační moci. Problematická byla samozřejmě jejich role při „arizaci“ filmové branže, jež byla prakticky uzavřena do léta 1939. Podniky, které nacionálněsocialistické úřady definovaly jako židovské, byly podřízeny vedení komisařských správců. Proto, aby mohl filmový tvůrce pokračovat v práci, musel prokázat „árijský původ“. „Židovské“ filmy byly staženy z oběhu a Židům byl zakázán přístup do kin. Při uvádění těchto opatření do života spolupracovaly české stavovské organizace nápadně hladce s německými úřady.⁸³⁶

Zároveň se Ústředí filmového oboru podílelo na projektech, jako byly Filmové žně ve Zlíně, jediný filmový festival za okupace. Ve spolupráci s Kulturní radou a ministerstvem průmyslu, obchodu a živností pod vedením Jaroslava Kratochvíla se festival konal ve dvou následujících letech (1940 a 1941), až pak německé úřady jeho další pořádání zastavily. V obou ročnících festivalu se pořadatelé snažili dát události národně manifestační charakter,⁸³⁷ což nezůstalo utajeno německým bezpečnostním orgánům. Přes „nejeden český pokus vnést do podniku politickou notu“ nezískaly Filmové žně podle SD širší publikum a nepředstavovaly větší ohrožení německých zájmů.⁸³⁸

834/ Tamtéž, str. 11n.

835/ Personální složení Kulturní rady z dubna 1943. NA, 39–10–1. Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 325n.

836/ Příčiny „hladkého průběhu“ spatřuje Klimeš ve vývoji za druhé republiky. Dvořáková, *Prag-Film AG*, str. 19. K „arizačním opatřením“ a filmové komisařské správě vedené Antonem Köglerem viz též Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 26n.

837/ Informace o průběhu Filmových žní jsou obsaženy v: Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 209–211. Dvořáková, „Im Prager Spannungsfeld“, str. 87; Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 320–323.

838/ Měsíční zpráva Hlavního sektoru SD v Praze za červenec 1940, str. 16n. NA, 114–9–19.

Na centralizaci české filmové tvorby měla zájem jak okupační moc, tak protektorátní vláda, jenomže z odlišných důvodů: Česká místa si od zastřešujícího svazu slibovala ochranu před německými zásahy. Z toho důvodu také nikdy neopustila plán na vytvoření české filmové komory. I okupační úřady dávaly přednost jednotné organizační struktuře před „zmatkem svazů a sdružení“, jak to formulovala SD.⁸³⁹ Vyslovit souhlas se zastřešujícím svazem však byly ochotny teprve po delší diskusi ve vlastních řadách a tehdy, až bude zajištěna německá kontrola.⁸⁴⁰ Jak zdůrazňuje Ivan Klimeš, české úsilí okupační moci de facto usnadňovalo uskutečnit záměr během krátké doby centralizovat a tak kontrolovat celý filmový obor.⁸⁴¹

Na základě výnosu říšského protektora z podzimu 1940 bylo následujícího roku vytvořeno Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ, *Böhmisch-Mährische Filmzentrale*). Museli do něj vstoupit všichni filmoví pracovníci od filmových producentů, majitelů kin a půjčoven až po režiséry a herce. Nebyla to však žádná filmová komora, taková, jakou si přála česká místa. Jako její předseda sice fungoval Čech, Emil Sirotek (od roku 1943 František Bláha), což mělo vzhledem k jeho dřívějším funkcím vyvolávat dojem kontinuity. Češi však zaujali jen „reprezentativní místa“, jak konstatovala SD, zatímco „německý vliv byl zajištěn obsazením vlivných míst zástupců a tajemníků“.⁸⁴²

Zásahy ČMFÚ nadto šly podstatně dál, než mohlo být českým místům milé. Centrál tak přebírala úkoly, které dříve vykonávala protektorátní vláda, a podstatně rozšířila kontrolní opatření. Filmové ústředí mělo na starosti registraci filmových projektů a účinkujících a rozhodovalo o udělování provozních koncesí. Detailními pravidly promítání a v předpisech pro sestavování programu regulovalo práci majitelů kin. Ukazovalo se, jak vážné následky má skutečnost, že ČMFÚ vytlačilo veškeré dosavadní české filmové svazy. Už jen proto bylo pro okupační úřady výrazně snazší

839/ Měsíční zpráva Hlavního sektoru SD v Praze za únor 1941, str. 2n. NA, ÚŘP dod. I, karton 32.

840/ Iniciativa k vytvoření zastřešující organizace pod německou kontrolou vyšla zjevně z Úřadu říšského protektora. Naopak Goebbels si ještě 3. 10. 1940 do deníku poznamenal: „Existuje záměr založit [v Praze] českou kulturní především filmovou komoru. Jsem proti tomu. Raději jen nějaký jednoduchý správní orgán. To stačí a není to tak ožehavé.“ Joseph Goebbels, *Die Tagebücher*, díl I, sv. 8, str. 358. Tou dobou však plány IV. oddělení už pokročily podstatně dále.

841/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 12.

842/ Měsíční zpráva Hlavního sektoru SD v Praze za únor 1941, str. 3. NA, ÚŘP dod. I, karton 32.

rozšiřovat kontrolu a řízení české filmové tvorby. Až do konce války patřilo ČMFÚ k nejmocnějším a nejaktivnějším institucím ve filmové sféře.⁸⁴³

Toto budování kontrolního aparátu ve filmovém sektoru vykazuje na jedné straně společné rysy s vývojem v ostatních oblastech kultury. Zejména v prvním roce okupačního panství lze na české straně sledovat snahu o zachování vlastní svazové struktury a filmového média využít pro zdůrazňování „českých národních prvků“. Do roku 1940 se vzdor německému nátlaku a několikerým organizačním změnám podařilo uchovat samostatnou svazovou strukturu. Úřad říšského protektora aspoň toleroval aktivity českých svazů a zaměření Filmových žní.

Na druhou stranu se však německé zásahy v několikerém ohledu lišily od zásahů v jiných oblastech kultury: měly širší dosah, byly mnohovrstevnatější a především začaly dřív. Ve Středisku pro kontrolu filmu existoval už od roku 1939 paralelně s českými administrativními strukturami německý kontrolní orgán odpovědný za cenzuru. V ČMFÚ zase měla okupační moc už v únoru 1941 organizaci, jejíž práce daleko přesahovala působnost zastřešujícího svazu, mohla radikálně zasahovat do filmové výroby a obchodu a sledovala herecká angažmá. Pod patronací MLO byl v ostatních oblastech kultury takovýto kontrolní aparát, pokud vůbec, budován teprve od roku 1942. V kontrole filmové tvorby nehrálo MLO naopak prakticky žádnou roli. V I. sekci MLO (Propaganda) existovalo sice pod vedením Aloise Rathauského pododdělení pro film, které však do kontroly filmové tvorby nezasahovalo a s pouhými třemi zaměstnanci (stav v říjnu 1940) by toho ani nebylo schopno.⁸⁴⁴

*„A zbytek peněz si strčí do kapsy“ –
Řízení od výroby po distribuci*

Velký význam přikládalo pražské Oddělení pro kulturu kontrole podniků podílejících se na výrobě a distribuci filmů. Zde šlo o to, získat přímý přístup ke všem krokům od výroby po realizaci na trhu. Charakteristickým rysem postupu nacionálněsocialistických úřadů nebylo svévolné vyvlastňování podniků, ale jejich nabývání zdánlivě legální cestou.

843/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 12–14; Dvořáková, „Im Prager Spannungsfeld“, str. 89.

844/ Organizační schéma MLO z 20. 10. 1942. NA, 109–4–1503, list 6.

O české filmové podnikání se roku 1939 dělilo několik málo podniků. Zdaleka největším producentem byla firma A-B. Patřily jí mimo jiné na tehdejší poměry vysoce moderně vybavené barrandovské ateliéry. Vedle toho existovalo několik menších podniků, z velké části rovněž sídlících v Praze: Elektafilm a její dceřiná firma Slaviafilm,⁸⁴⁵ firma Host a ateliéry Foja v pražských Radlicích. K výrobcům filmů patřila také společnost Bapoz (Baťovy pomocné závody) ve Zlíně. Sloužila obuvnickému koncernu na výrobu reklamních a školických filmů.⁸⁴⁶

Okupační moc dostávala tyto podniky postupně pod kontrolu, a sice ve většině případů formou „arizací“. Kdy bylo třeba podnik zařadit mezi „židovské“, stanovil Neurath v červnu 1939. Komisařskému správci byla firma vydána tehdy, když měla jednoho nebo více židovských společníků nebo členů představenstva anebo v židovských rukou bylo více než 25 procent obchodních podílů. „Rozhodným dnem“ byl stanoven 17. březen.⁸⁴⁷ Jak takové převzetí probíhalo, lze sledovat na příkladu Elektafilmu. Majitelům se už nepodařilo firmu prodat, takže Elektafilm i s dceřinou společností Slaviafilm 1939 obdržel německého komisařského správce. Posléze už nebylo pro německá místa nic obtížného zmocnit se firmy zcela, a zdánlivě legálně. Byla vyplacena nominální cena akcií, ta však odpovídala zlomku skutečné ceny.⁸⁴⁸ Podniky byly „arizovány“ i tehdy, jestliže se jako „židovské“ nedaly definovat dokonce ani podle německých směrnic. Pokud se dodatečně zjistilo, že dosazení německého komisařského správce v listopadu 1938 se nedá odůvodnit Výnosem říšského protektora o židovském majetku, na vzniklé situaci to už nic nezměnilo.⁸⁴⁹

V případech pražských ateliérů Foja byly majetkové poměry tak jednoznačné,

845/ Elektafilm vznikl roku 1921. Mezi zakladatele patřil Osvald Kosek, jeden z nejznámějších podnikatelů ve filmovém oboru. V následujících letech koupil většinu akcií Josef Auerbach, původem z Haliče, a stal se ředitelem firmy. Auerbach se pro svůj židovský původ stal terčem antisemitských mediálních kampaní už v meziválečné době. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 15. Koeltzschová, „Tschechisch- und deutschsprachige Kinowelten“, str. 292. Roku 1938 se podnikatel rozhodl prodat své podíly a emigroval. Jeho nástupcem se v lednu 1939 stal dosavadní výrobní ředitel Alois Fiala. Bednařík, „Steiler Aufstieg“, str. 96; Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 65n.

846/ Tamtéž, str. 58n.

847/ Právním podkladem byl „Výnos říšského protektora o židovském majetku“ z 21. 6. 1939. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 15. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 49.

848/ Protektorátní vládě bylo nakonec poukázáno 680 000 korun. Tim Fauth připomíná, že jen na kontech společnosti bylo v okamžiku jejího ovládnutí víc peněz. Tamtéž, str. 50. Spíker, *Film und Kapital*, str. 189. Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 66n.

849/ Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 58.

že i Úřad říšského protektora od „arizace“ upustil. Převzetí tedy proběhlo postupně. Německá místa si nejdřív roku 1940 pronajala natáčecí haly na jeden rok a v roce 1941 prodloužila smlouvu za horších podmínek o dalších dvanáct měsíců. Roku 1942 bylo majitelce Boženě Foistové nakonec těsně před vypršením smlouvy sděleno, že německá strana už nemá potřebu další spolupráce. Podnik se nato ocitl v tak špatné ekonomické situaci, že Foistová musela v březnu 1942 nakonec souhlasit s prodejem.⁸⁵⁰ Ani v případě zlínského Bapozu nebyl dosazen komisařský správce. Výrobní haly ve Zlíně ovšem stejně nepostačovaly pro větší filmové projekty. Objekt nicméně nabyl určitého významu v době pořádání Filmových žní (1940–1941). Po definitivním konci festivalu vlastníci Bapozu souhlasili s prodejem. Od března 1942 areál konečně využívala Českomoravská společnost pro úzký film (*Böhmisch-Mährische Schmalfilmgesellschaft*).⁸⁵¹

Největší zájem mělo IV. oddělení o A-B. Ještě než však měly německé úřady vůbec možnost začít usilovat o převzetí ateliérů, pokusili se barrandovská studia dostat 16. března 1939 pod kontrolu pučem členové České obce fašistické. Ten se nezdařil, takže podnik ještě několik měsíců i nadále vedl Miloš Havel.⁸⁵² Od léta 1939 začala německá místa na Havla jakožto majitele 71 procent akcií vyvíjet nátlak. Když ten odmítl dát k prodeji souhlas, reagovali na Úřadu říšského protektora „arizací“ podniku – i přesto, že A-B nebyly podle Neurathova výnosu „židovským“ podnikem. V osobě Osvalda Koska sice ve správní radě figuroval jeden její židovský člen, ten z ní však vystoupil už 16. března 1939, tedy před „rozhodným dnem“. Nacionálněsocialistické úřady se nedaly od dalších kroků odvrátit ani protestním dopisem Emila Háchy, v němž prezident poukazoval na skutečný stav věcí.⁸⁵³ Jen pro tento jeden případ společnosti A-B stanovil říšský protektor koncem června 1939 za rozhodný den se zpětnou platností 15. březen a dosadil německého treuhändera.⁸⁵⁴ Od toho okamžiku pak následoval německý postup podle obvyklého modelu. Miloš Havel byl v následujících měsících vystaven tak velkému tlaku, že v dubnu 1940 prodal 51 procent

akcií společnosti Cautio Treuhand. Následovaly další transakce, takže do roku 1942 vlastnilo Cautio více než 96procentní podíl.⁸⁵⁵

U všech uvedených „arizací“ fungovala jako komisařský správce vždy táž osoba, Karl Schulz. Syn polesného, narozený roku 1895 v Dolním Bavorsku, měl s filmovým podnikáním několikaleté zkušenosti. S pražskými ateliéry se seznámil už na jaře 1939, kdy řídil pro mnichovská studia Bavaria natáčení filmu *Verdacht auf Ursula* (V těžkém podezření).⁸⁵⁶ Schulz byl dosazen nejenom v červenci 1939 jako treuhänder společnosti A-B, ale získal tuto funkci o několik měsíců později také v případě Elektafilmu (a tím i Slavafilmu) i firmy Host. To, že tato personální opatření nebylo možno chápat v žádném případě jako provizoria, bylo zřejmé nejpозději v červnu 1940, kdy byl Schulz jmenován ředitelem společnosti A-B a téhož dne též předsedou Elektafilmu. Vedl však nejenom tyto nejvýznamnější podniky filmového oboru. V létě 1941 následovalo jeho povýšení na místopředsedu Českomoravského filmového ústředí. I když oficiálním předsedou ČMFÚ byl Čech Emil Širotek, tuto kontrolní instituci fakticky řídil německý funkcionář Karl Schulz. Jak dokládá Petr Bednařík, kumulace funkcí a rozhodovacích pravomocí v rukou pouhých několika málo osob byla pro německou filmovou politiku v Protektorátu typická: tímto způsobem měl být zajištěn jednotný postup a usnadněno pozdější slučování podniků.⁸⁵⁷ Schulz ovšem zastával tuto klíčovou pozici jen krátce. Po řadě skandálů a mocenských bojů mimo jiné s filmovým referentem IV. oddělení byl v červenci 1942 odvolán.⁸⁵⁸

Ministerstvo propagandy se ze všech sil snažilo vybudovat z barrandovských studií jedno z hlavních stanovišť německé filmové produkce. Svým moderním vybavením, nižšími personálními náklady a relativním bezpečím před spojeneckými nálety byly výhody pražských studií z hlediska německých kulturních plánovačů nasnadě. Když ateliéry v listopadu 1940 navštívil Goebbels, nastínil perspektivu radikálního rozšiřování areálu, které se

850/ Tamtéž, str. 59.

851/ Tamtéž, str. 58n.

852/ Miloš Havel (1899–1968), strýc pozdějšího českého prezidenta Václava Havla, byl zdaleka nejúspěšnějším českým filmovým producentem meziválečné doby. Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 206–219.

853/ Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 329n.

854/ Bednařík, „Steiler Aufstieg“, str. 95.

855/ Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 50n.; Spiker, *Film und Kapital*, str. 188n.

856/ Bednařík, „Steiler Aufstieg“, str. 96.

857/ Tamtéž, str. 95–97.

858/ Schulzovi byly kladeny za vinu mimo jiné devizové delikty, zpronevěry, „gangster-ské metody“ v nakládání se zaměstnanci i urážka filmových referentů Antona Zankla a Wilhelma Söhnla. Tamtéž, str. 97–100. V prosinci 1942 byl funkcionář v Berlíně zatčen a po odpykání devítiměsíčního trestu vězení byl povolán k wehrmachtu. Po válce žil ve Wiesbadenu a Düsseldorfu, kde roku 1983 zemřel. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 59–62.

už během války zčásti skutečně realizovalo.⁸⁵⁹ To, jak při této příležitosti vyzvedl údajně „velké možnosti“ pro české filmové tvůrce, okomentovalo o několik dní později vlastním způsobem české vysílání BBC:

„Goebbels slíbil českému filmu bohatý odbyt. To je velmi milé. Ve skutečnosti Němci všechny české ateliéry na Barrandově ukradli, nechají jen pár českých herců vydělat si pár korun a zbytek peněz si strčí do kapsy. Peníze dostanou Němci, ale Češi za to mají být ještě loajálnější.“⁸⁶⁰

Goebbels skutečně neměl v úmyslu podporovat český film. Barrandovské ateliéry měly být podle jeho představ naopak využívány pro německou produkci, české filmové projekty utlumovány. Omezení české filmové produkce bylo mimo jiné součástí dohody mezi Goebbelsem a Daluegem z července 1942. A jelikož výroba českých filmů se postupně dostala pod německou kontrolu, bylo i to možné bez většího odporu uskutečnit. Zatímco v roce 1939 bylo realizováno ještě 41 českých filmových projektů, v roce 1944 to bylo už pouhých devět.⁸⁶¹

Německé úřady se nikterak netajily tím, že v Praze vznikají německé filmy. Naopak: noviny a časopisy o filmových projektech mnohokrát referovaly. Například v červnu 1941 poskytl Karl Schulz agentuře PZD interview o práci studií Bavaria a Terra v Praze. Německé filmové hvězdy jsou pobytem nad Vltavou „absolutně nadšeny“ a oceňují zejména české pivo, ujišťoval Schulz.⁸⁶² Podobnými zprávami měli být však informováni o natáčecích pracích i čeští příznivci filmu v Protektorátu. Například v září 1940 věnoval natáčení celostránkový článek časopis *Světlozor*. Není nic neobvyklého, píše se tam, potkat na pražských ulicích německé filmové hvězdy. List dával milovníkům filmu dokonce tipy, kde je naděje na takové setkání největší. Hans Albers sedává „téměř denně na terase hotelu kové setkání největší. Hans Albers sedává „téměř denně na terase hotelu Ambassador“. Zatímco Albert Matterstock, Georg Alexander a Hilde Krahlová nocují v hotelu Alcron, Heinz Rühmann bydlí v hotelu Esplanade.⁸⁶³ Německým kulturním kontrolorům bylo jediné vhodné, když Češi horovali

859/ Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 55.

860/ Zpráva IV. oddělení o odposlechu ze 7.–8. 12. 1940. NA, ÚRP, karton 1165.

861/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 20.

862/ Zpráva PZD „Deutsche Künstler filmten auf dem Barrandow“ ze 16. 6. 1941. NA, ÚRP, karton 1157.

863/ „O německé filmové tvorbě v Praze“, v: *Světlozor*, 39, 26. 9. 1940.

pro německý film. Podobnými články jako ve *Světlozoru* se dokonce snažili přizívat osobní kult herců. Do jaké míry se to dařilo, nelze z dostupných pramenů posoudit.

V některých situacích ovšem němečtí kulturní regulátoři přímému kontaktu herců s českým obyvatelstvem bránili. To vždycky tehdy, když německé bezpečnostní orgány věřily „problémy“, jako například při exteriérech produkce společnosti Terra *Blutsbrüderschaft* (Pokrevní bratrství, 1941). Jedna scéna tohoto válečného filmu režiséra Philippa Lothara Mayringa se odehrávala na pražské Císařské louce.⁸⁶⁴ Natáčecí práce by mezi českými diváky vyvolaly pochybnosti o věrohodnosti válečných zpráv v týdnicích, varoval Hlavní sektor SD v Praze. IV. oddělení reagovalo tak, že přikázalo společnosti Terra, aby veškeré exteriéry přeložila do areálu barrandovských ateliérů, chráněných před zraky veřejnosti.⁸⁶⁵

Jestliže přítomnost německých filmových hvězd v Praze zprvu výslovně vítalo i ministerstvo propagandy, nejpozději v letech 1943–1944 změnil Goebbels názor. Zatímco ostatní německá filmová studia byla vystavěna silicím spojeneckým náletům, nabízela se v Praze šance na klidnější prostředí pro natáčení. Když však němečtí herci ze strachu před nálety naléhali na výrobu filmu v Praze, Goebbels nesouhlasil. „Nedomníval jsem se sice, že naši filmoví hrdinové jsou také hrdiny života,“ zapsal si ministr na konci ledna 1944 do deníku. „Ale že jsou tak zbabělí, jak se projevují dnes, to bych si byl nepomyslel.“⁸⁶⁶ Většina herců „se snaží uniknout národním závazkům, bere nohy na ramena, sotva hrozí nálet, a narazit na ně lze teď především v Praze. Ale však já takovým spádům učiním přítrž,“ doplnil Goebbels asi o dva týdny později.⁸⁶⁷

Filmy v německém jazyce nenatáčely v Praze jen „říšskoněmecké“ firmy jako Bavaria nebo Terra, jež byly obě pevnou součástí výrobní a distribuční sítě společnosti Cautio. Nacionálněsocialistický režim si přivlastnil i domácí struktury. Poté co české podniky A-B byly napřed „arizovány“ a posléze z větší části skoupeny společností Cautio Treuhand, začala v létě 1940 další transformace podniku. Cestou navýšení kapitálu a nabytí zbývajících

864/ Vltavský ostrov v Praze 5.

865/ Zápis filmového referenta Antona Zankla o stížnosti SD z 22. 10. 1940. NA, ÚRP, karton 30.

866/ Goebbelsův zápis do deníku z 28. 1. 1944. Joseph Goebbels, *Die Tagebücher*, díl II, sv. 11, str. 188.

867/ Deníkový záznam ze 13. 2. 1944. Tamtéž, str. 291.

podílů dosáhl ředitel Karl Schulz naprosté kontroly podniku. Organizační změny dospěly ke konci v listopadu 1941 přejmenováním na Prag-Film AG. Zpočátku měl sice formální odpovědnost za akciovou společnost ještě Úřad říšského protektora, ale řízení akciové společnosti se rychle přesunulo do Berlína. Práva ministerstva propagandy ovlivňovat dění v podniku vymezila nejpozději v červenci 1942 smlouva mezi ministerstvem a Daluegem. Obsahovala ustanovení, podle kterého společnost Prag-Film už neměla sloužit české, ale od nynějška jen německé filmové produkci.⁸⁶⁸

To mělo pro podnik v několika ohledech závažné důsledky: zaprvé měla společnost Prag-Film AG takřka monopol na filmovou produkci Protektorátu. Aspoň minimálně relevantní konkurenty měl stejně pod přímou kontrolou Karl Schulz. Toto dominantní postavení na trhu se ještě zesílilo tehdy, když společnost Cautio v červenci 1942 získala i Elektafilm a Slaviafilm a obě včlenila do Prag-Film AG.⁸⁶⁹

Zadruhé byla převzata většina českého osazenstva společnosti A-B. Němci obsadili jen většinu vedoucích pozic ve správě. Další využití německého personálu se omezovalo pouze na pohostinská vystoupení řady filmových hvězd. I nadále spoluúčinkovali ve filmech především čeští herci, mimo jiné oblíbené hvězdy Zita Kabátová, která v německých filmech vystupovala pod jménem Maria von Buchlow, Nataša Gollová jako Ada Goll nebo Hana Vítová jako Hanna Witt. Natáčení vedli čeští režiséři Martin Frič, Josef Alfréd Holman a Vladimír Slavínský (jako Martin Fritsch, Josef A. Hollmann a Otto Pittermann) a také za kamerou stáli Češi.⁸⁷⁰ Když po propuštění Karla Schulze v létě 1942 byl podnik za nového ředitele Josefa Heina dále rozšiřován⁸⁷¹ a kapacity barrandovských studií významně posíleny, počet Čechů se dokonce ještě zvyšoval.⁸⁷²

Zatřetí se pražské ateliéry proměnily nejenom ve významné místo výroby německých filmů, ale i v místo výhodné z hlediska nákladů. Společnost byla pro ministerstvo propagandy nadmíru atraktivní také finančně. V roce 1942 vykázal podnik zisk 1,8 milionu říšských marek. To, že v roce

868/ Detailní analýzu vzniku a činnosti společnosti Prag-Film AG poskytuje studie Terezy Dvořákové a Ivana Klimeše. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, cit. str. 45–58.

869/ Tamtéž, str. 52n.

870/ Tamtéž, str. 86–89.

871/ Josef Hein, narozený 1901 v Krnově v Sudetech, nejenže efektivněji koncipoval strukturu podniku. Podařilo se také odstranit napětí mezi vedením podniku a Úřadem říšského protektora. Tamtéž, str. 64. Dvořáková, „Německá dohoda“, str. 103.

872/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 58n.

následujícím se zisk smrškl na 0,2 milionu říšských marek, nesignalizuje v žádném případě horší obchody: zatímco reálně se profity dál zvyšovaly, bilance byla uměle zhoršována, aby se ušetřilo na daních. Prag-Film AG pracovala až do doby krátce před koncem války se všemi dostupnými kapacitami.⁸⁷³ Zisk plynul prostřednictvím Cautio Treuhand přímo ministerstvu propagandy. Až do jara 1945 pracovali v Praze i němečtí herci a v mnoha případech teprve pod hrozbou blížící se fronty se odebrali do bezpečí.⁸⁷⁴

Zájem okupační moci se však neomezoval jen na výrobu filmů. Výslovným cílem pražských plánovačů kultury spíš bylo kontrolovat všechny oblasti filmové tvorby od natáčecích prací až po promítání. Zatímco počet podniků ve sféře filmové produkce se držel v přehledných hranicích a pro německá místa nebylo velkým problémem získat nad nimi v několika krocích úplnou kontrolu, situace kin vypadala od počátku odlišně. V Protektorátu existovalo roku 1939 více než 1100 kin různé velikosti. Část z nich byla v soukromém vlastnictví, další provozovala sdružení jako Sokol nebo obecní správy.⁸⁷⁵

Cílem německých úřadů však nebylo měnit vlastnické poměry všech kin. Goebbels a jeho družina měli zájem hlavně o velká premiérová kina, kde se dalo vydělat nejvíc peněz a jimž navíc připadal zvláštní význam pro uvádění německých produkcí na trh. Také zde se přistoupilo k přebírání na základě Výnosu říšského protektora o židovském majetku. Jelikož všech šest premiérových kin v Praze vlastnily soukromé osoby židovského původu, dostala se tato kina v létě 1939 po dosazení německých komisařských správců pod německou kontrolu.⁸⁷⁶ Jako správci fungovali občas i Češi, které německá strana ohodnotila jako politicky „spolehlivé“ a kteří měli svými zkušenostmi ve filmové sféře umožnit co nejhladší pokračování provozu kina.⁸⁷⁷

873/ Spiker, *Film und Kapital*, str. 189.

874/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 74–76.

875/ Pištora, „Filmoví návštěvníci“, str. 46. Petr Bednařík odkazuje na jeden statistický přehled licencí na provoz kin v Československu z roku 1937. Podle toho z celkového počtu zhruba 1850 biografů jich jen Sokol provozoval 850. Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 73n.

876/ Židovskému filmovému podnikateli Osvaldu Koskovi patřila dokonce čtyři premiérová kina v Praze: Koruna, Hvězda, Adria a Alfa. Kromě Koska se podařilo včas emigrovat dalším dvěma židovským majitelům premiérových kin, Leonu Bergerovi a Ottu Sonnenfeldovi. Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 327–329.

877/ Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 74.

Přínejmenším přechodně sledoval Úřad říšského protektora plán sloučit všechny „arizované“ anebo českým svazům typu Sokola zabavené biografy do jedné společnosti, a tím se jich zcela zmocnit. Nesouhlas s těmito plány přišel z ministerstva propagandy: Goebbels trval pouze na ovládnutí premiérových kin, ostatní podniky měly i v následujících letech zůstat pod vedením německých nebo českých komisařských správců.⁸⁷⁸ Tato linie ministerstva odpovídala německé filmové politice na ostatních okupovaných územích, kde se okupační moc rovněž omezila na přebírání ekonomicky významných kin.

Premiérová kina nezůstala pod správou treuhänderů dlouho a v letech 1940–1941 přešla do vlastnictví společnosti UFA. Také při těchto transakcích připadla klíčová role společnosti Cautio: Winklerova společnost převzala zpravidla 50 procent podílů, druhá polovina přešla oficiálně do vlastnictví protektorátní vlády. Toto české podílnictví neměnilo nic na přímé německé kontrole, ale hlavně snížilo náklady společnosti Cautio na převzetí.⁸⁷⁹

Během válečných let se z německého pohledu zvýšil jak ekonomický, tak propagandistický význam kin. Díky vlastnictví premiérových kin docílila UFA a nepřímo i ministerstvo propagandy prostřednictvím Winklerových firem značných zisků z prodeje vstupenek. Ale i když se diváci domům ve vlastnictví UFA vyhýbali a dávali přednost menším kinům v soukromém vlastnictví, přinášelo to společnosti Cautio vysoké zisky. Nakonec se produkce i distribuce filmů ocitly takřka beze zbytku pod německou kontrolou. Zároveň se každý divák s hlavním filmem požíval i na předprogram, a tím se vystavil působení patřičné propagandy. V zájmu kulturních kontrolů bylo tedy v každém případě nalákat do kin více diváků. Stejně jako na ostatních okupovaných územích se skutečně zvýšila nabídka i poptávka. V Praze i na venkově celkově mírně vzrostl počet kin. Především však byl výrazně navýšen počet filmových představení.⁸⁸⁰ Této tendenci odpovídal podstatný nárůst počtu diváků. Zatímco v Protektorátu bylo roku

878/ Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 52.

879/ Bednařík, *Arizace české kinematografie*, str. 75; Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 333–335.

880/ Počet kin v Protektorátu se zvýšil z přibližně 1100 v roce 1939 na 1244 v roce 1944. Pištora, „Filmoví návštěvníci“, str. 46. V Praze stoupl tento počet ve stejném období ze 108 na 111. Jiří Doležal ve své studii na několika statistických ukazujících, jak výrazně se zvýšila frekvence představení. Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 232n.

1939 prodáno celkem 54,7 milionu lístků, v roce 1943 se tato cifra zvýšila až na 93,5 milionu.⁸⁸¹

Ve filmové sféře se daly na rozdíl od sféry divadla, závislé na subvencích, vydělat značné sumy peněz. Kromě toho bylo možné zasáhnout podstatně větší okruh diváků. Jestliže v případě divadla se dařilo získávat české obyvatelstvo pro německá představení jen v omezené míře, byla fascinace kinem jakožto tehdy stále ještě relativně novým médiem tak velká, že s návalem diváků mohly počítat i filmové paláce UFA, viditelně podléhající německé správě. Dále pak filmová představení byla podstatně lépe kontrolovatelná: pokud předběžná cenzura určitý film povolila, bylo jisté, že bude promítán přesně v této předem dané podobě. V divadle tomu tak nebylo. I když byl scénář povolen, mohli herci při každém představení mimikou a gestikulací význam děje i jeho vnímání diváky posunout. I když majitel kina dával starší český snímek, bylo to vždy spojeno s jednotným tendenčním předprogramem. To je aspekt, který ve srovnání s ostatní kulturní nabídkou, třeba právě s divadlem, působí protikladně. Jít do německého divadla odmítali Češi většinou i tehdy, pokud šlo o „apolitickou“ komedii nebo o zábavné kusy. I u hudebních produkcí byl zájem českých diváků omezený. Divadlo bylo zřejmě tradičně považováno za politicky „exponované“ místo, i když představení se na rozdíl od kina obešlo bez předprogramu. Při návštěvě kin však byly akceptovány válečné týdeníky i „kulturní filmy“.

Důvodem bylo jistě i to, že na rozdíl od divadla jen zřídka panovala mezi německými a českými poskytovateli navenek patrná konkurence. Divák si mohl vybrat nejvyšší mezi německými premiérovými kiny a mezi biografy v českém vlastnictví. V důsledku německé kontroly veškeré filmové produkce však byl repertoár v obou případech stejně podobný.

881/ Pištora, „Filmoví návštěvníci“, str. 46. Podobné počty uvádí Ivan Klimeš. Vypočítává, že došlo k „neuvěřitelnému nárůstu“ celoročního počtu diváků mezi lety 1939–1944 o 132 procent. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 23. Vzestup po celém Protektorátu odpovídal hodnotám v Praze. Celkový počet diváků se takřka zdvojnásobil (z téměř 17 mil. v roce 1939 na 32 mil. prodaných vstupenek v roce 1944). Pištora, „Filmoví návštěvníci“, str. 55. Doležal ve své studii hovoří o nárůstu hrubého výnosu z 224,7 mil. korun v roce 1939 na 820,2 mil. korun v roce 1944. Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 234.

„Nikdo nikoho k ničemu nenutil“ – Filmy a filmoví tvůrci

Mezery v kontrolním systému existovaly především v prvních dvou letech po německém vpádu, tedy v onom období, kdy německé úřady většinu opatření a plánů na ovládnutí filmových podniků ještě neuvedly plně do života a musely se v první řadě spoléhat na cenzuru a omezení dovozu. Stejně jako v ostatních sektorech kultury se typickým fenoménem staly produkce s českým národním akcentem. Kasovní úspěch zaznamenalo zfilmování *Babičky* Boženy Němcové (1940), film o Kmochovi *To byl český muzikant* (1940)⁸⁸² nebo režisérem Ladislavem Bromem uvedený *Tulák Macoun*.⁸⁸³ SD hodnotila úspěch těchto snímků ve všech případech kriticky a spatřovala v nich „školní příklady velkého mistrovství Čechů šikovným zinscenováním maskovat nepřátelské tendence tak, že to posiluje [...] národní odpor, aniž je dán zjevný důvod k cenzurnímu zákroku“.⁸⁸⁴

Některé z filmů vzniklých v této fázi, například *Kristián* (1939), byly tak kvalitní, že dodnes patří mezi česká „klasická díla“ a pravidelně je možné je zhlédnout v televizi. Avšak nikoli všechny filmy tehdejší produkce dosahují této umělecké úrovně, kvalita některých z nich byla pochybná. Protektorátní vláda se snažila zjednat nápravu: pod taktovkou ministerstva obchodu se ustavil Sbor filmových lektorů, který měl pracovat na zvýšení kvality filmů. Vliv tohoto grémia se však nestačil projevit, protože už za několik měsíců nato byla takřka veškerá filmová tvorba pod německou kontrolou a existující instituce byly zrušeny nebo přišly o své kompetence.⁸⁸⁵

V prvních dvou letech okupace si mohlo filmové publikum ještě vybírat mezi německými a českými snímky. Vysloveně oblíbené byly importy z Hollywoodu, na které se zpočátku ještě objevovala otevřená reklama v médiích.⁸⁸⁶ Situace se však rychle měnila. Formou zákazů se německým

882/ Námětem filmu *To byl český muzikant* režiséra Vladimíra Slavínského je život skladatele a dirigenta Františka Kmocha (1848–1912).

883/ Klimeš, „Národně obranné tendence“, str. 53–77; Kašpar, *Český hraný film a filmář*, str. 297–303.

884/ Zpráva Hlavního sektoru SD v Praze „Politický vývoj v Protektorátu Čechy a Morava od 15. března 1939“ (z 15. 3. 1940), str. 22. NA, 114–9–22.

885/ Skupina filmových lektorů byla ustavena v listopadu 1940 na návrh ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla. Grémiem vedl publicista a filmový historik Karel Smrž. Dále do něj patřili Vladislav Vančura, František Kožík, Miroslav Rutte a několik dalších významných českých spisovatelů. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 28.

886/ Například ve *Světozoru* se až do jeho převzetí Orbisem v létě 1940 pravidelně objevovaly články o amerických filmech a reportáže o amerických hercích.

kulturním plánovačům podařilo značně redukovat počet zahraničních titulů a naopak navýšit německý podíl na trhu. Po německé invazi byla okamžitě omezena nabídka filmů z americké, britské a francouzské produkce. Sovětské filmy zmizely z programu do jednoho.⁸⁸⁷ Fond distribuovaných filmů se významně proměnil: výrazný úbytek filmů zahraniční produkce nemohl být zcela kompenzován ani posíleným dovozem německých filmů, takže škála programů kin se patřičně zredukovala.⁸⁸⁸ Omezením maximální doby promítání filmu byly zároveň uměle snižovány počty repríz úspěšných českých filmů.

Úplnou infiltrací světa českého filmu se okupační úřady postaraly o to, aby německé filmy dosáhly podílu na trhu ve výši 55–69 procent nabídky a byly promítány po celém území Protektorátu. Třebaže české snímky se i v následující době těšily u publika podstatně větší oblibě než většina německých filmů, cílená redukce alternativ zajišťovala dominantní postavení německé produkce.⁸⁸⁹ Do kin Čech a Moravy se od zábavných filmů přes nákladná díla, jako byl barevný film UFA *Dobrodružství barona Prášila*, až po vysloveně antisemitské kusy typu *Žida Süße* dostaly prakticky všechny německé novinky. S jednou výjimkou: v Protektorátu nebylo záměrně povoleno promítání filmu *Zlaté město* (1942). Režisér Veit Harlan, který dva roky předtím natočil *Žida Süße*, v něm české charaktery vykreslil tak negativně, že Goebbels promítání vyloučil.⁸⁹⁰

Intencím Oddělení pro kulturu vyhovovalo několik českých snímků, které se přizpůsobovaly ideologickým představám nacionálněsocialistického režimu. Vedle děl jako *Velká přehrada* (1942)⁸⁹¹ Josefa Alfréda Holmana nebo dokumentární film Miloše Cettla *Kolesa dějin* (1944)⁸⁹² sem jako nejznámější

887/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 21; Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 237.

888/ Ivan Klimeš prokazuje, že distribuční firmy nabídku amerických hraných filmů podstatně redukovaly už roku 1940 (ve srovnání s předchozím rokem z 89 na 33 celovečerních snímků). Jejich podíl na trhu byl jen marginální už před vstupem USA do války. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 22.

889/ Klimeš, „A Dangerous Neighbourhood“, str. 121.

890/ Zwicker, „Kalkaniens' Landmädchen“, str. 254–256. Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 341. Na ostatních okupovaných územích film *Die goldene Stadt* (Zlaté město) naopak slavil úspěchy. Schiweck, „Dutch-German Film Relations“, str. 215.

891/ Podle Lukáše Kašpara film mimo jiné svým přepjatým vyličením svého hrdiny inženýra Pavelce odpovídal nacionálněsocialistické propagandě mezi českými dělníky. Kašpar, *Český hraný film a filmář*, str. 122–127.

892/ Podle Ivana Klimeše předváděla *Kolesa dějin* Protektorát jako „idylickou oázu uprostřed válkou stíženého světa“. Film podle něho patří „k nejkřiklavějším projevům české kolaborace ve filmové branži“. Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film*, str. 25.

příklad patří *Jan Cimbura* Františka Čápa (1941), zfilmovaný román Jindřicha Šimona Baara. Jestliže v románové předloze se antisemitské výroky vyskytují nejvýš okrajově, v Čáповě filmu tvoří jádro přinejmenším jedné scény filmu. Konkrétně jde o postavu židovského hostinského, který je líčen jako egoistický a lakomý člověk a který se nejodpudivější formou obohacuje na úkor ostatních vesničanů. V dalším ději se „oběti“ brání, hospodu vypálí a hospodského vyženou – scéna, která v předloze vůbec není a z níž se režisér musel po válce zodpovídat. Čáp se ospravedlňoval tím, že ji zařadil do scénáře pouze na nátlak IV. oddělení; toto tvrzení bylo v po-válečném procesu bez dalšího zkoumání akceptováno jako hodnověrné.⁸⁹³

Obsahy takto blízké nacionálněsocialistickému myšlení představovaly mezi českými filmy jistě výjimku. Většinou se natáčely spíš komedie. Ze 114 celovečerních filmů, které měly premiéru za okupace, patřila k tomu-to žánru téměř polovina. V mnoha případech to byla umělecky hodnotná díla českých režisérů Vladimíra Slavínského, Miroslava Cikána nebo Martina Friče. Na komedie se zároveň specializovali i oblíbení herci jako Jaroslav Marvan a Oldřich Nový. Další, jako Otomar Korbelář nebo Zdeněk Štěpánek, se soustřeďovali na charakterní role ve vážnějších snímcích.⁸⁹⁴

Pozornost IV. oddělení se stále víc zaměřovala především na prominentní české herce. Stejně jako v ostatních kulturních sférách jim šlo o využití významných herců a hereček pro německou propagandu. Ti byli například zvaní na zájezdy a audience, museli podepisovat manifesty a někdy je také veřejně předčítat.⁸⁹⁵ Filmové hvězdy Lída Baarová⁸⁹⁶ a Adina Mandlová⁸⁹⁷ se navíc postaraly o rozruch kolem své osoby svými románky s čelnými představiteli nacionálněsocialistického režimu.

I když německý postup vůči českým filmovým tvůrcům se v nejednom ohledu podobal postupu v jiných sférách kultury, přece jen existovaly

893/ Krejčová, „Jsem nevinen“, str. 84–88. Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 103–110, 237–240. Po komunistickém puči 1948 odešel režisér z Československa a ve Spolkové republice Německo a později v Jugoslávii natočil ještě několik filmů. Demetz, *Práha ohrožená*, str. 305–308.

894/ Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 131.

895/ Srov. k tomu též str. 380n.

896/ Lída Baarová (1914–2000) účinkovala v několika německých filmech už ve třicátých letech a při té příležitosti se několikrát setkala s Hitlerem a Goebbelsem. Známý je zejména její román s ministrem propagandy, který Goebbels roku 1938 z Hitlerova popudu ukončil. K tomu viz například Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 189–206.

897/ Adina Mandlová (1910–1991) se dostala do řeči mimo jiné románkem s filmovým referentem Hermannem Glessgenem. Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 17n.

podstatné odlišnosti. V jiných oblastech si okupační moc nepřála spolupráci, či dokonce soukromé kontakty mezi Němci a Čechy. Jen vzhledem k prohlubujícímu se personálnímu nedostatku v německých souborech nacionálněsocialistické úřady nakonec vyslovily souhlas s angažováním českých hudebníků, zpěváků a tanečníků. Nejpozději po založení společnosti *Prag-Film AG* však na Barrandově spolupracovali na zakázku německého filmového průmyslu herci, režiséři, kameramani a technici obou národností. Veřejnosti byly české filmové hvězdy prezentovány pod německými jmény, a tak se v titulcích stala z Nataši Gollové „Ada Goll“ anebo z režiséra Vladimíra Slavínského „Otto Pittermann“. To však nemění nic na tom, že němečtí plánovači kultury přímý kontakt filmových tvůrců nejnem trpěli, ale i podporovali.

Pokud byli herci zvaní na oficiální recepci, a stávalo se to poměrně často, bylo pozvání adresováno jak německým, tak i českým filmovým hvězdám. Při příležitostech tohoto druhu byli přítomni i čelní funkcionáři jako Karl Hermann Frank. Ale herci obou národností se setkávali i na neformálních oslavách. Ve své vile pravidelně vítal hosty například Miloš Havel. Pozvání mnohdy přijímali i němečtí funkcionáři.⁸⁹⁸ Dozor nad herci nebyl nepochybně jediným důvodem. Zejména kulturní plánovači v Úřadu říšského protektora prosluli od počátku i v ostatních odděleních tím, že organizovali v Praze příjemný pobyt nejen filmovým tvůrcům, ale dokázali ho také vydatně využít ve svůj prospěch.

Další příležitost k neformálnímu setkávání vznikla založením Filmového klubu v prostorách pražského paláce Lucerna ve Vodičkově ulici na jaře 1943. Pod oficiálním označením Domov filmových pracovníků v Čechách a na Moravě (*Gefolgschaftsheim der Filmschaffenden in Böhmen und Mähren*), vedený jako zapsaný spolek, měl Filmový klub podle stanov „hájit sociální zájmy filmových pracovníků“.⁸⁹⁹ Ve skutečnosti stálo za založením německé Oddělení pro kulturu a hlavně Karl Hermann Frank. Na konci dubna 1943 dal státní tajemník vědět Josephu Goebbelsovi, co si od Filmového klubu slibuje. Spolupráce Němců a Čechů u *Prag-Film AG*, píše, vede automaticky k častým osobním kontaktům: „Nutně vznikají v českém prostředí německo-česká pracovní uskupení [...], která ve volném čase pokračují i formou společenských vztahů.“ Není již „v stavu tyto

898/ Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 159–163.

899/ Spolkové stanovy Filmového klubu (nedatováno, jaro 1943). NA, 109–4-1491, list 36–39.

náležitě usměrňovat, neboť filmoví pracovníci se po partiích [sic] uchylují do těžko kontrolovatelných českých hostinců nebo se vytráčí do soukromých bytů“, vyjádřil se Frank naplněn obavami. Rozhodl se tudíž „z politických a bezpečnostně policejních důvodů“ zřídit Filmový klub. Goebbels vyslovil souhlas, neboť opatření podle jeho soudu dává „pozitivním českým elementům příležitost k myšlenkové výměně s německými umělci v Praze pracujícími“. 900 Nacionálněsocialistické úřady se tedy v oblasti filmu kontaktům německých a českých umělců nesnažily nikterak bránit. Naopak ve Filmovém klubu vytvořily místo, kde se jim zdálo být možné dozírat na to, jak umělci společně tráví volný čas. Ne všichni filmoví pracovníci se nabídkce vzpírali. Podle poválečných výpovědí českých herců byla většina návštěvníků zpravidla česká. Podnik to byl v branži velice oblíbený. 901

Kromě toho byl klub pro Franka dalším prostředkem, jak českých filmových hvězd využít pro německou propagandu. Tomuto cíli sloužila například jeho neohlášená návštěva v Lucerně 24. června 1943. Frank přišel do klubu v doprovodu filmového referenta Antona Zankla, který průběh večera přesně zaprotokoloval a přítomné české umělce vyzpovídal o jejich dojmech. Zanklova podrobná zpráva posloužila v neposlední řadě jako předloha pro využití v českých médiích. Hosté byli „příjemně překvapeni“, že jde „o nenucené posezení a že pan státní tajemník hodlá projednou prodlít pár chvil mezi kulturními tvůrčími pracovníky“.

V Zanklově zprávě čteme i údajně autentická stanoviska českých umělců: „Ta významná návštěva byla velkým překvapením,“ cituje Zankl mimo jiné herce Jaroslava Marvana: „Jak jsem tam viděl státního tajemníka sedět, vypadalo to, jako by k nám patřil.“ V Zanklově zprávě se objevuje i jméno Zdeňka Štěpánka. „Moc hezký večer, nic oficiálního, nikdo nikoho k ničemu nenutil, mohli jste si sednout, kam jste chtěli, a tak to má být,“ měl odpovědět herec. 902

Pokud jde o věrné citáty, odpovědi herců jistě nejsou odrazem spontánních výroků a už vůbec nereprodukcí jejich skutečný názor. Ale celá tato událost ukazuje, jakým způsobem Frank Filmový klub využíval pro své účely. Zanklova zpráva sloužila státnímu tajemníkovi nepochybně i k pozitivní

900/ Frankův dopis Goebbelsovi z 30. 4. 1943, odpověď ministra propagandy z 20. 5. 1943. Tamtéž, list 22–26.

901/ Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 159.

902/ Zpráva Antona Zankla z 26. 6. 1943 o Frankově návštěvě Filmového klubu. NA, 109–4–1491, list 18n.

prezentaci zařízení navenek, které, jak řečeno, vycházelo v neposlední řadě z jeho iniciativy. Pro Franka to mělo zvláštní význam, protože projekt nebyl bez výhrad přijímán ani v řadách okupačních úřadů. Zejména strana předtím avizovala značné pochybnosti, zda je Filmový klub v situaci jinde uplatňovaných válečných omezení vůbec obhajitelný a zda odpovídá „optice války“. 903

Pro české filmové tvůrčí pracovníky se doba okupace proměňovala v pouť mezi Skylou a Charybdou nejenom při takových pokusech o jejich zneužití. To, že jejich chování působilo mnohdy nanejvýš mnohovrstevnatě a je zapotřebí jeho zvláštní analýzy, je patrné mimo jiné na dvou aspektech: herci se objevovali jak ve filmech do určité míry národního charakteru, tak v pozdějších produkcích společnosti Prag-Film AG. Stejně tak to platí i pro prominentní režiséry typu Vladimíra Slavinského. Zatímco jeho film o Kmochovi *To byl český muzikant* německé bezpečnostní orgány ostře kritizovaly, produkoval později pro Prag-Film AG řadu projektů na zakázku. I když šlo většinou o zábavné filmy, jejich tvorba přece jen sloužila okupační moci: u německých produkcí tak bylo možno ušetřit filmový personál a příjmy z prodeje lístků šly nakonec ve prospěch německého ministerstva propagandy. 904 Jen v několika málo případech se filmovým tvůrcům podařilo německým přáním vysmeknout. Tak například režisér Otakar Vávra sice na německý nátlak podepsal s Prag-Film AG smlouvu, ale přece si našel cestu, jak se spolupráci vyhnout. 905

Zadruhé je třeba klást si otázky, koho všechno v tomto ohledu vůbec zahrnuje pojem filmoví tvůrci. Pro Prag-Film AG nakonec nepracovaly jen české filmové hvězdy a prominentní režiséři. Většina spolupracovníků, techniků, kameramanů, administrativních pracovníků atd. nebyla pro veřejnost viditelná. Nicméně, jak to ve své studii výstižně charakterizuje

903/ Zástupce vedoucího koordinačního orgánu strany při Úřadu říšského protektora Gustav Adolf von Schulte-Schomburg šel ve své kritice dokonce ještě dál: nedokázal pochopit, „proč se těmhle filmařům, kteří se stejně chovají ohavně, má ještě dostávat zvláštního zacházení, které ostatním povoláním také není poskytováno“. V této podobě je citován v zápise Martina Wolfa o jednání se zástupci pražské NSDAP ze 6. 4. 1943. Tamtéž, list 40.

904/ Bednařík, „Pražská kina za protektorátu“, str. 342; Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 217–222.

905/ Hans-Joachim Schlegel hovoří v případě Otakara Vávry o „přežívání švejkovskou lší“: režisér trval ve své pracovní smlouvě na pasáži, že bude moci filmový projekt z uměleckých důvodů odmítnout. Těto klauzule pak využil při všech dotazech na spolupráci. Schlegel, „Filmen“, str. 104n. Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 91.

Tereza Dvořáková, nesli „za své služby nacistům v zásadě stejnou osobní odpovědnost [...], i když s menším společenským dosahem“.⁹⁰⁶

Přesto se po válce na mušku vyšetřovacích orgánů dostaly téměř výlučně jen prominentní případy. Disciplinární komise sice vyšetřovala činnost 300 osob, z nichž však jen minimum případů jako Adina Mandlová a Lída Baarová bylo dále postoupeno mimořádným lidovým soudům.⁹⁰⁷ Ostatní filmoví pracovníci mohli po válce vzdor tomu, jak dalece se za okupace kompromitovali spoluprací s nacisty, takřka nerušeně pokračovat v kariéře. Proti režisérovi Karlu Plickovi, jenž jako „Karl Plicka“ natočil řadu tendenčních „kulturních“ či dokumentárních filmů, nebylo v Československu nikdy zahájeno vyšetřování. Naopak pozoruhodně rychle postoupil na funkci ředitele pražské filmové akademie FAMU.⁹⁰⁸ Z kameramanů se nemusel po válce zodpovídat ani jediný – relevantním rozdílem evidentně bylo, na které straně kamery ten který filmový pracovník stál a jak viditelný při tom byl. Nakládání s českými filmovými tvůrci po válce i kontinuity a zlomy v jejich kariérách si jistě zaslouží zvláštní zkoumání.

446

„Byl jednou jeden král“ –
Herec a majitel divadla Vlasta Burian

Byl fotbalista
spartan, slávista,
potom tenista,
dnes je nacist.

Na koni sedí,
šlechty si hledí,
sláva mu medí,
tak je fašista.

906/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 87–89.

907/ Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, str. 222; Kašpar, *Český hraný film a filmář*, str. 270–278.

908/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 87.

Jsem král komiků – prohlásil a basta.

Kdo je ten fouňa, chcete hádat dál?

*To bude jistě Burian Vlasta,
veliká krysa a všech myší král.*

A krucajdá a půjč mi ho,

musím si ho pohladit

a dát mu hlavu do pucu.

Heil, heil, heil.

(Píseň Voskovce a Wericha v relaci *Černá čtvrt hodina* z 23. července 1942)⁹⁰⁹

Vlasta (vlastně Josef Vlastimil) Burian patří dodnes mezi nejznámější a nejoblíbenější herce třicátých a čtyřicátých let. Mezinárodního renomé dosáhl především četnými hlavními filmovými rolemi. Když Burian, který v mladých letech vešel ve známost jako brankář Sparty Praha, stál roku 1923 po boku Ference Futuristy a Anny Ondrákové před kamerou ve filmu Karla Antona *Tu ten kámen*, bylo rodilému Liberečanovi právě 32 let. Ne všechny jeho filmy byly v českém znění – počátkem třicátých let hrál hlavní roli v několika dvojjazyčných produkcích ve verzi německé i české.⁹¹⁰ Následovaly divácké úspěchy jako komedie *Funebrák* (1932) a *Nezlobte dědečka* (1934).

„Král komiků“⁹¹¹ proslul také na pražské divadelní scéně. V polovině dvacátých let už řídil vlastní divadlo. Bylo u diváků tak oblíbené, že bylo zapotřebí několika přesunů a rozšíření: na konci třicátých let se ansámbl přestěhoval ze Smíchova do prostor dnešního Divadla Komedie.⁹¹² Jeho podnik zažíval boom i během světové hospodářské krize. Poptávka po vstupenkách byla tak velká, že počet repríz v Burianově divadle pravidelně vysoko přesahoval počty v ostatních soukromých divadlech. Už tehdy si komik vydělal dost peněz.⁹¹³

Vzestup scény souvisel především s hereckým uměním jejího majitele. V oblasti své činnosti byl Burian umělec nadmíru talentovaný a na několika

909/ Cit. v Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 66.

910/ Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 74.

911/ Už první biografie o Vlastu Burianovi od Emila Artura Longena z roku 1927 je nazvána *Král komiků*. O řadu desetiletí později (1979, naposledy 2008) byla vydána znovu. Longen, *Král komiků*.

912/ Na rohu ulic Lazarské a Jungmannovy.

913/ Černý, Scherl, Šormová, *Dějiny českého divadla*, str. 266.

zájezdech počátkem dvacátých let se seznámil s recepty na úspěch kolegů z evropského zahraničí.⁹¹⁴ Především v počátečních letech svého divadla se komik s oblibou pouštěl do uměleckých experimentů. Svým stylem plul ve svých inscenacích místy proti proudu, jeho virtuózní komika vykazovala zčásti dadaistické rysy. V té době se mu dokonce dostávalo chvály komunistického tisku.⁹¹⁵ U toho však nemělo zůstat: během třicátých let se repertoár začal pomalu proměňovat. Burian omezil podíl experimentálních a literárně kvalitních děl a tímto způsobem zasáhl širší okruh publika – to ovšem nic nezměnilo na prvotřídní kvalitě jeho divadla. Herecká profesionalita komika a jeho souboru, do něhož patřili Jaroslav Marvan a Hana Vítová, umožňovala úspěšně uvádět na scénu i kvalitativně plošší divadelní kusy. Burian překvapoval stále novými charakterními rolemi a dokázal si udělat legraci z nejrůznějších všedních situací. Ne všechny prezentované vtipy měly politické pozadí – a pokud ano, pak nevyjadřovaly sympatie jen jednomu směru.⁹¹⁶

Když v březnu 1939 vtrhla do vltavské metropole německá vojska, bylo Vlastovi Burianovi 48 let a byl jedním z nejvýznamnějších evropských komiků. Se svým divadlem vydělal celé jmění a mohl si ve vile v pražských Dejvicích dovolit luxusní život. Jeho význačné postavení vedlo však stejně jako u jiných umělců k tomu, že od samého počátku se na něj zaměřovala pozornost okupačních úřadů. Také „král komiků“ si musel položit otázku, jaké kompromisy je ochoten podstoupit, aby mohl za německého panství pokračovat v kariéře.

To, jak herec a majitel divadla s touto situací naložil, bádání už nejednou tematizovalo. Starší studie sledují otázku Burianových aktivit za okupace jen nedostatečně, mimo jiné i vzhledem k omezenému přístupu k nezbytně potřebným fondům spisového materiálu. Významný pokrok znamenají v tomto ohledu monografie Vladimíra Justa⁹¹⁷ a Ondřeje Suchého,⁹¹⁸ které

914/ Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 17n.

915/ Například roku 1930 mu věnoval Karel Konrád nanejvýš pozitivní komentář v *Rudém večeráku*, nazvaný „Nadšený medailonek“. Černý, Scherl, Šormová, *Dějiny českého divadla*, str. 267n.

916/ Tamtéž, str. 374.

917/ Viz zejména první díl Burianovy biografie Vladimíra Justa. Just, *Věc Vlasta Burian*. Just například poprvé použil materiály z poválečného procesu s komikem.

918/ Suchého monografie byla vydána v několika verzích, pokaždé přepracovaných. Naše studie přihlíží k posledním dvěma zněním z roku 1991 (*Vlasta Burian. Komik století*) a 2004 (*Vlasta Burian na cestě do 21. století*).

vyšly krátce po sametové revoluci. Obě studie způsobily nejenom obrat ve vědecké diskusi, ale vyvolaly i veřejnou debatu, na jejímž zatímním konci v roce 1994 stála oficiální rehabilitace Vlasty Buriana.⁹¹⁹

Jak ale vůbec došlo k tomu, že o komikově chování se dlouhou dobu diskutovalo tak emocionálně? Také v Burianově případě je nutné sledovat jeho postoje za okupace ve všech jejich odstínech a protikladech. Předně tedy Burian nebyl pro německé úřady nepopsaný list, v předcházejících letech se ve svém divadle pravidelně vysmíval čelným funkcionářům nacionálněsocialistického režimu. K potěšení českého publika prý i po 15. březnu 1939 několikrát parodoval mimiku a gestikulaci Adolfa Hitlera. Zda to odpovídalo jeho skutečným politickým postojům, anebo se hlavně přizpůsoboval přání diváků, nelze na tomto místě jednoznačně říci.⁹²⁰ Po nastolení Protektorátu se ovšem na komika ve zvýšené míře zaměřila pozornost české extrémní pravice. V několika článcích kritizovaly *Vlajka* a *Arijský boj* především složení jeho souboru.⁹²¹

Jisté však je, že Burian ani v dalším průběhu okupace nepřizpůsoboval či nikoli zcela přizpůsoboval repertoár své scény přáním okupační moci. Podle Justa pojal do programu mimo jiné jedno dílo Ericha Kästnera. Kästner patřil tehdy ke spisovatelům, jejichž díla zakázala cenzura kompletně – přesto dokázal publikovat pod pseudonymem a tak cenzurní úřady oklamat. Pod pseudonymem Robert Neuner vyšla roku 1934 Kästnerova hra *Das lebenslängliche Kind* (Celý život dítětem). Vlasta Burian ji roku 1943 zahrnul do repertoáru pod titulem *Když kocour není doma* a v programu představoval Roberta Neunera jako „německého dramatika, člena Říšské kulturní komory, árijce“.⁹²² Toto Burianovo počínání nebylo zjevně odhaleno. Potíže s cenzurou měl herec jen v relativně bezvýznamném rozsahu, například když v jiném případě předem povolený scénář při představení obohatil o několik vět, v očích kontrolorů nesrozumitelných.⁹²³

V takových souvislostech mohly mít nacionálněsocialistické úřady vlastně málo důvodů nechat Vlastu Buriana dál působit v jeho divadle, nebo ho dokonce podporovat. Ale právě to se stalo: jeho divadlo bylo sice kontrolováno stejně jako jiné scény a muselo si nechat líbit cenzuru svého

919/ Suchý, *Vlasta Burian* (2004), str. 207.

920/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 72–74.

921/ Tamtéž, str. 71n.

922/ Tamtéž, str. 74; Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 58.

923/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 73.

repertoáru, ale provoz mohl bez mimořádných kolizí pokračovat. Okupační moc dala Burianovi možnost dál pracovat dokonce i po ukončení činnosti většiny kulturních zařízení v létě 1944. Jeho jméno je společně s 321 dalšími umělci obsaženo v seznamu českých kulturních pracovníků osvobozených od pracovního nasazení z 20. února 1945, sestaveném MLO. V této souvislosti zaujímal komik dokonce pochybnou čelnou pozici: Útvar pro distribuci umělců mu stanovil honorář 4000 korun za vystoupení, obnos jinak proponovaný jen pro vystoupení dirigenta Rafaela Kubelíka.⁹²⁴

To samo ještě nic nevypovídá o tom, do jaké míry Vlasta Burian spolupracoval s okupační mocí. Jisté je, že němečtí kulturní kontrolori ho nikterak nevyločovali z pražského kulturního života. Nacionálněsocialistické úřady, například MLO, mu jeho parodie, pokud o nich věděly, nijak zvlášť nezažívaly. Avšak o tom, jaký názor měli němečtí kontrolori kultury na „krále komiků“ skutečně, spisy okupačních úřadů prakticky nic nevypovídají.

V přehledech divadelního referátu IV. oddělení jsou obsaženy pouze základní informace o vlastnických poměrech a o personálu Burianova divadla.⁹²⁵ Ovšem německé Oddělení pro kulturu přinejmenším v jednom případě angažovalo komika společně s dalšími českými umělci pro své účely, během příprav propagandistické výstavy *Německá velikost* v Českém zemském muzeu.⁹²⁶ Poté co čeští řemeslníci urychleným dohotovením výstavy umožnili její plánované otevření 15. března 1941, vzalo to IV. oddělení jako příležitost uspořádat pro všechny zúčastněné oslavu v pražském Obecním domě. Dělníci dostali nejenom „prosté jídlo, pivo určitých značek“ a rovněž „každý po dvou kořalkách“, ale k tomu jim byl nabídnut i zábavný program s „malým náladovým orchestrem“. Jeho vrcholem měly být „humoristické scénky Vlasty Buriana a Ference Futuristy“.⁹²⁷

Také v divadelní kartotéce Útvaru pro distribuci umělců MLO nalezneme

924/ Jak jsme uvedli, seznam MLO obsahuje kromě 322 umělců i jména několika soubořů. Plánovala se vystoupení v rámci „kultury pro pracovní tábory“ pořádaná NOÚZ i v rozhlase. NA, 39-4-1, list 7-22. Už za několik týdnů se ovšem zvedl odpor proti neúměrně vysokému honoráři pro Buriana: oddělení na Německém státním ministerstvu pověřené „kulturou pro pracovní tábory“ požadovalo v dopise MLO ze 7. 3. 1945 snížení Burianovy mzdy na 1000 korun za vystoupení. Jméno komika je zde výslovně uvedeno – dosavadní výše je „neúnosná“, píše se tam. Tamtéž, list 4n.

925/ Spis IV. oddělení o divadle Vlasty Buriana. NA, ÚŘP, karton 1139.

926/ Tehdejší označení Národního muzea.

927/ Zápis IV. oddělení o oslavě dne 13. března. NA, ÚŘP, karton 1140, list 557. O skutečném průběhu oslavy nejsou ve spisech sice obsaženy žádné informace, ale podle jednoho rukopisného dodatku Vlasta Burian přislíbil účast.

jen všeobecné informace o personálu Burianovy scény, bez podrobností nebo hodnocení.⁹²⁸ Ve spisech je doloženo jen pohostinské vystoupení Vlasty Buriana v jedné inscenaci *Prodané nevěsty* v Národním divadle v listopadu 1943 – vystoupení, které mu bylo po válce kladeno k tíži jako „využití německé protekce“.⁹²⁹ Jak k tomuto vystoupení skutečně došlo, nelze už jednoznačně říci. Jisté je jen to, že úředník MLO, který v rámci namátkové kontroly byl na tomto večeru přítomen, nedával z Burianova výstupu najevo příliš velké nadšení.⁹³⁰

Od rytíře Augusta von Hoop jako jednoho z nejmivnějších německých funkcionářů na MLO je dochována jen jedna poválečná výpověď ke komikovu chování za okupace: „Vlasta Burian měl stejně jako už i v dřívějších dobách především vždycky jen finanční zájem“,⁹³¹ konstatoval vedoucí sekce Pisemnictví. K tomuto citátu je třeba v kontextu tehdejšího Hoopova vyšetřování přistupovat krajně opatrně: nemusí být bezpodminěčně ve shodě se skutečností. To, že Burian činil svá rozhodnutí hlavně podle finančních kritérií, nelze doložit. Jisté je jen to, že komik patřil během okupace k nejlépe dotovaným českým umělcům, své bohatství nijak neskrýval a dokázal se z něho „přímo dětinsky radovat“, jak píše Just.⁹³² Své gáže investoval mimo jiné do vily v Dejvicích, kterou vybavil tenisovým kurtem a bazénem. V Nebušicích na pražském předměstí dále vlastnil zemědělskou usedlost a byl jediným českým umělcem, který během celé okupace směl užívat svůj automobil.⁹³³ To byl životní standard, který v tehdejší době i na filmovou hvězdu a úspěšného majitele divadla daleko překračoval běžné poměry.

Na komika spolu s jeho majetkem a luxusním způsobem života byla neustále zaměřena pozornost veřejnosti. On sám nepodnikal také nic, aby na tom něco změnil. Za okupace do své vily pravidelně zval hosty na exkluzivní oslavy. Po válce mu byla tato okolnost zvlášť vytýkána, protože k jeho hostům nejednou patřili vysocí funkcionáři nacionálněsocialistických

928/ NA, fond 810, karton 81.

929/ Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 57; Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 171.

930/ Posudek provedení *Prodané nevěsty* v Národním divadle ze 30. 11. 1943. NA, 810 dod., karton 14.

931/ Protokol výslechu Augusta von Hoop (nedatováno, pravděpodobně konec roku 1945). ABS, 301-22-3, list 208-217, cit. str. 215.

932/ Just, *Vše Vlasta Burian*, str. 42.

933/ Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 58.

úřadů a MLO.⁹³⁴ K tomu však máme k dispozici rozporné údaje. Burian sám ujišťoval, že sám od sebe nikdy příslušníky okupační moci do své vily nezval: přijížděli sami bez pozvání a to v neposlední řadě s cílem přimět ho k intenzivnější spolupráci. Jejich přítomnost na svých oslavách pouze toleroval a snažil se intervenovat za členy svého souboru.⁹³⁵

Jeho sousedi v Dejvicích měli jiný dojem a komika potichu kritizovali už za okupace. Vladimír Just ve své studii upozorňuje na Burianův (autorem blíže nedatovaný) rozhovor se spisovatelem Karlem Konrádem. Když spisovatel poukázal na to, „že se tu občas mluví nějak moc německy“, opáčil komik podrážděně, aby mu tedy poradil, jak to má udělat, aby k němu němečtí funkcionáři nechodili. Právě dejvičtí sousedé po válce také několika anonymními oznámeními upozornili vyšetřovatele na nákladné oslavy v Burianově vile; tuto okolnost Just ve své monografii nekompromisně kritizuje: denunciacie jdou na vrub závisti kvůli Burianovu majetku a vycházely od sousedů, „kteří, pravda, neměli to štěstí být tak dobře ve válečných letech zásobeni [...]“. Nikdo z těch anonymních dejvických hrdinů, kteří po válce psali na Buriana udání, by sám určité Moravce a jeho svitu ze schodů svého bytu nesrazil!⁹³⁶ Co přesně se během oslav v Burianově vile odehrávalo a jaká role při tom skutečně připadala funkcionářům okupační moci, lze dnes těžko ověřit.

Čas okupace však neznamenal pro komika zdaleka jen vysoké gáže a luxusní životní styl, ale především řadu obtížných rozhodnutí. Zprvu se všechno jevílo tak, že bude bez významných přerývek moci pokračovat i ve filmové kariéře. Do roku 1942 stál před kamerou v osmi komediích. Sehrál roli ošetřovatele Kryštofa Rozrucha v *U pokladny stál...* (1939),⁹³⁷ ztvárnil pouličního muzikanta Emila Berušku v *Ulice zpívá* (1939), ztělesnil profesora botaniky Blahomrava Ducánka v *Provdám svou ženu* Miroslava Cikána (1941). Ve všech případech šlo o lehké zábavné filmy. Cenzurní úřady je ohodnotily jako nezávadné a navíc byly v intencích okupační moci, odvracely pozornost obyvatelstva od válečného dění. Byly to komedie, ve kterých Burian mohl prokázat svůj talent, uvést na plátno nejrůznější charaktery stejně virtuózně jako humorně.

934/ V Burianově vile byli několikrát na návštěvě například Anton Zankl a Wilhelm Söhnel. Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 42. Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 170.

935/ Burian v jedné výpovědi z roku 1947 jako příklad uvedl, že zpěvačka Marii Podvalové pomohl zachránit život jejímu zatčenému bratrovi. Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 108n.

936/ Tamtéž, str. 43n.

937/ Přehled Burianových filmových rolí v Suchý, *Vlasta Burian* (2004), str. 260–266.

Na rozdíl od činnosti divadelní ukončil „král komiků“ své působení ve filmové branži už roku 1942 komedií Vladimíra Slavínského *Zlaté dno*. Důvodem přechodného konce jeho filmové kariéry nebyl v žádném případě nedostatek nabídek. Naopak: okupační moc měla eminentní zájem na tom, aby nadmíru populární Burian byl i nadále obsazován do hlavních rolí. Co se změnilo, byly struktury ve filmovém odvětví. Komika si smluvně zavázala nově založená společnost Prag-Film AG. Ředitelství společnosti počítalo s tím, že ho napříště bude využívat ve filmech určených pro německý trh. Burian se sice svému zaměstnání společností Prag-Film AG nebránil, ale dokázal se vyhnout účasti na německých projektech.⁹³⁸ Zatímco ostatní české filmové hvězdy i nadále stály před kamerou a nijak se nebránily, když jim byla přidělována německá umělecká jména, Burian v tomto případě přáním německého Oddělení pro kulturu nevyhověl a pro Prag-Film AG nenatočil jediný film. Podle Vladimíra Justa „král komiků“ mimo jiné při rutinně vykonávaných německých jazykových zkouškách pravidelně záměrně propadal – přítom ve třicátých letech byl ve vícejazyčných verzích nadmíru úspěšný.⁹³⁹

Pro Vlastu Buriana bylo v této otázce v sázce hodně. Podle německých úřadů neměl být využíván jen v pražských ateliérech na Barrandově pro filmy v produkci Prag-Film AG. Společnosti došly v roce 1943 dotazy ze „staré Říše“, zda by bylo možné komika spolu s dalšími umělci využít pro natáčení v Berlíně, Mnichově a Vídni. K tomu však v Burianově případě nedošlo; mělo to několik příčin. Jednak to byl podle poválečné výpovědi Wilhelma Söhnela Burian sám, kdo se žádosti vzepřel. Nepřistoupil prý ani na nabídku 250 000 korun za hlavní roli v jednom německém filmu.⁹⁴⁰ Toto sdělení jistě odporuje Hoopovu názoru, podle kterého Burian řídil svá rozhodnutí hlavně podle finanční výhodnosti.

Ale pracovat v německých ateliérech se nezpěchoval jen sám Burian. Výhrady proti dotazům z Berlína dalo najevo i IV. oddělení, i když z jiných důvodů. Tomu šlo především o to, aby obhájilo vlastní kompetence a pozici Prag-Film AG vůči zásahům ministerstva propagandy přesahujícím dohody mezi oběma institucemi. Dne 14. října 1943 navíc Gerhart Weise⁹⁴¹ v dopise

938/ Dvořáková, Klimeš, *Prag-Film AG*, str. 88.

939/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 61, 72.

940/ Kašpar, *Český hraný film a filmaři*, str. 182.

941/ Gerhart Weise (1913 – pravděpodobně 1945) pracoval na ministerstvu propagandy především v oblasti „zahraniční propagandy“, mimo jiné pro intendanturu říšského filmu.

Frankovi ohlašoval zájem říšské filmové intendatury o české herce, kameramany a režiséry. Žádostivost „říšskoněmeckých“ ateliérů po českých pracovnících oděl do kulturněpolitické argumentace. Ministerstvo si přeje

„tyto české umělce přemalovat do německé podoby nejenom vnějškově, to jest co se jazyka a jména týče, ale naopak je spíše vnitřně integrovat do německé kulturní tvorby. Za tím účelem by bylo nezbytné filmové tvůrčí pracovníky přicházející v úvahu též odpoutat od mateřské půdy a uvést je do německého prostředí. To by prakticky znamenalo jejich výlučnou vazbu na místa naší produkce ve Vídni, Mnichově a Berlíně.“⁹⁴²

Weise v tomto dopise uvedl jména kandidátů podle svých představ, a sice vedle dalších prominentních herců a režisérů i Vlastu Buriana. Státní ministerstvo reagovalo o dvanáct dní později a požadavek důraznými slovy odmítlo. Anton Zankl poukázal v dálнопise na platné dohody s ministerstvem propagandy a na ustanovení Českomoravského filmového ústředí, podle kterých odchod do „staré Říše“ není přípustný, jestliže umělci „nemohou být ze závažných důvodů odňati zdejší filmové tvorbě“. Takovéto transakce by bylo nadto možné vypořádávat pouze za účasti Prag-Film AG. Připomíná to, neboť ve Weiseho dopise „postrádáme znalost dosud platné procedury“. Ze Zanklova pohledu bylo využití českých filmových tvůrců v Německu možné jen tehdy, kdyby na oplátku byli němečtí herci vysláni do Prahy. Filmový referent si též konkrétně všiml i některých zmiňovaných umělců podle Weiseho představ. Zvláště důrazně odmítl změnu působiště jednoho herce: Vlasty Buriana. Komik nepřichází „pro trvalé smluvní působení ve staré Říši v úvahu, neboť je majitelem propagandisticky důležitého pražského divadla“, telegrafoval Zankl do Berlína.⁹⁴³

Zde se jistě naskytá otázka, proč Zankl v této situaci s takovým důrazem zmiňoval právě Buriana a navíc hovořil o jeho údajně „propagandisticky důležitém divadle“. Těžko tím mohl mít na mysli, že scéna má zvláštní význam pro šíření tendenčních obsahů – v repertoáru není po podobných kusech ani stopy. „Propagandistický“ význam mělo Burianovo divadlo nejvýš vzhledem ke svému účinkování v kulturních programech různých svazů a sdružení, například NOÚZ. Je však možné, že v této situaci se pro

942/ Weiseho dopis K. H. Frankovi ze 14. 10. 1943. NA, 110-4-509, list 21.

943/ Dálнопis Antona Zankla intendatuře říšského filmu z 26. 10. 1943. Tamtéž, list 22-24.

Buriana příznivě projevilo i to, že po všech těch oslavách ve své pražské vile měl s Antonem Zanklem ničím nezkalené dobré vztahy; Burian po válce také připustil, že si s referentem tykal.⁹⁴⁴

Zanklův dopis filmové intendatuře ovšem nezůstal bez následků. Už čtyři dny nato se telefonicky ohlásila na Oddělení pro kulturu Goebbelsova kancelář a sdělovala, že ministr na reakci z Prahy reagoval „hněvivě“. Vedoucí oddělení Martin Wolf vzal filmového referenta přesto v ochranu a vysvětloval jeho dikci charakterem předcházejícího dopisu Weiseova. Pokud by byli na státním ministerstvu dostali „vhodný“ dopis, „byla by nepochybně následovala i jiná odpověď“.⁹⁴⁵ Pro Vlastu Buriana se však už nic nezměnilo: až do konce války se mu podařilo účinkování v německých filmech vyhnout.

I u jiných příležitostech existují indicie toho, že Burian se příliš intenzivní spolupráce s okupačními úřady snažil vyvarovat, pokud to bylo možné. Když například na jaře 1943 měl jako jeden ze sta českých umělců veřejně zaujmout stanovisko proti „židobolševismu“, odmítl. Nešlo ovšem v tomto případě o přímou výzvu státních míst, ale o iniciativu *Arijského boje* krátce po kapitulaci 6. armády u Stalingradu.⁹⁴⁶

Posuzujeme-li Burianovy aktivity v divadelní a filmové sféře jako celek, naskytá se rozporný obrázek. Zatímco ve filmu aktivně pracovat pro německý filmový průmysl odmítl, a tím akceptoval finanční ztráty i nepříznivé ovlivnění své kariéry, s jevištní činností pokračoval až do doby krátce před koncem války. Proto, aby zabezpečil sama sebe i svůj soubor, vstupoval do užšího kontaktu s nacionálněsocialistickými funkcionáři typu Zankla nebo Söhnela. Okupační moc se nejednou snažila získat Buriana k intenzivnější spolupráci. Zatímco přijímal nabídky na vystoupení, jako byla ona oslava v Obecním domě, nebo v rámci akcí pořádaných NOÚZ pro české dělníky a pobíral za to nadprůměrné gáže, na účinkování ve filmech ve „staré Říši“ se za honorář ještě nesrovnatelně vyšší navnadit nenechal.

Německá místa se však ani v Burianově případě nespokojila s finančními pobídkami, ale snažila se umělce při různých příležitostech cíleně využívat

944/ Burian to odůvodňoval svým úsilím intervenovat za svůj ansámbl. Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 108.

945/ Zápis Martina Wolfa z 1. 11. 1943 o telefonátu s ministerským ředitelem Wernerem Naumannem z říšského ministerstva propagandy. NA, 110-4-509, list 19.

946/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 69-71. Burian údajně také nejméně v jednom případě použil vytáček, jen aby se nemusel účastnit audience u státního prezidenta Emila Háchy: komik měl daného dne inscenovat autonehodu. Tamtéž, str. 43.

pro své účely. Nejznámějším příkladem, který pak také figuroval v centru poválečného vyšetřování, je Burianova účast v rozhlasovém skeči *Hvězdy nad Baltimore*. Jde o scénku z řady tendenčních a antisemitských výstupů z pera českého fašisty Josefa Opluštily.⁹⁴⁷ Obsahově se skeč zaměřoval na exilovou vládu. Pro „krále komiků“ nebyl Opluštily nikým neznámým: Opluštily se marně pokoušel na Burianově divadle uplatnit vlastní divadelní kusy už na počátku třicátých let. Proč ho Burian tehdy odmítal, nelze už přesně zjistit. Podle Petera R. Pinarda nebyla Opluštilyho díla „žádné velké umění“, obsahově byla dost povrchní a vesměs nápadná svým lascivním charakterem.⁹⁴⁸

K tomu, že Vlasta Burian vystupoval právě v Opluštilyho skeči, nedošlo v žádném případě dobrovolně – nacionálněsocialistické úřady vystavily „krále komiků“ soustředěnému tlaku. On sám vypověděl, že scénář viděl poprvé v den provedení. Když chtěl spoluúčast odmítnout, pohrozili mu mimo jiné ztrátou divadla. Právě tento prostředek nátlaku uvedl Buriana do svízelné situace.⁹⁴⁹ Ani Václav Černý ve svých vzpomínkách nevidí v této situaci prakticky žádnou možnost, jak by byl mohl komik účast na skeči odmítnout. Není mu znám žádný jiný případ, píše Černý, kdy by odmítnutí nějakého vyznamenání nebo požadovaného článku, komentáře atd. s sebou neslo skutečně negativní důsledky: „Nebylo mezi Čecháčky takového, aby prý ‚nemusil‘. Nuže, *nikdo* nemusil“ – s výjimkou Vlasty Buriana. Ten musel svou spoluprací chránit jiné: odmítnutí by mělo následky nejen pro něho, ale i pro členy jeho souboru.⁹⁵⁰ V jeho rozvažování hrálo snad roli i zatčení hudebníka a kabaretisty Karla Hašlera několik týdnů předtím.⁹⁵¹

V takto rozporné situaci nakonec souhlasil a ujal se role opilého exilového ministra zahraničí Jana Masaryka (ve skeči *Honza Masaryk*). Podle několika svědeckých výpovědí si zde komik na rozdíl od svého obvyklého

947/ Podle Petera Richarda Pinarda byl Josef Opluštily, narozený roku 1908, „mladý fašistický delikvent z přesvědčení, jehož ‚přesvědčení‘ bylo ovšem koupené“. Jen od listopadu 1941 do ledna 1942 napsal devět rozhlasových skečů, které byly v následujících měsících ještě několikrát reprízovány. Pinard, *Rundfunkpolitik*, str. 118. Plný text skeče je k dispozici ve spisech o procesu s Burianem u Mimořádného lidového soudu Praha. SOA, ST-373-45, list 6-17.

948/ Po Burianově odmítnutí se Opluštily musel smířit s tím, že dal své hry k provedení menším pražským komediálním scénám. Pinard, „Humor im Dienste der Verleumdung“, str. 104n.

949/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 60-62; Hrdlička, „Rozhlas v okupaci“, str. 167n.

950/ V. Černý, *Křik Koruny české. Paměti 1938-1945*, str. 357.

951/ Pinard, *Rundfunkpolitik*, str. 121.

perfekcionismu umocňujícího jeho talent nedal žádnou námahu a předčítal text monotónním hlasem.⁹⁵² Příspěvek byl v rozhlasě několikrát vysílán v prosinci 1941 a v lednu 1942 a kromě toho podrobně rozebírán v českém tisku, mimo jiné v radikálním *Arijském boji*.⁹⁵³

Kromě této rozhlasové scénky nastala nejméně ve dvou dalších případech situace, kdy se okupační úřady snažily využít Burianova jména pro své účely – a kdy „král komiků“ zjevně přistoupil na kompromis: V roce 1942 patřil k těm kulturním pracovníkům, které Emanuel Moravec vyznamenal „národní kulturní cenou“. Byl to též ceremoniál, při kterém obdržel cenu i František Kožík a na kterém musel držet řeč Václav Talich.⁹⁵⁴ O několik měsíců později narazil komik na Kožíka opět: podle všeho i Vlasta Burian patřil k delegaci českých umělců, kteří od 3. do 7. prosince 1942 společně s ministrem Emanuele Moravcem jeli do Berlína. V plánovacích podkladech kulturního oddělení je Burian aspoň jako účastník výslovně zmiňován.⁹⁵⁵ V případě obou událostí je ve spisech příslušných úřadů jen málo informací o plánování akce a o výběru českých kulturních pracovníků, Burianova cesta nemůže být tudíž verifikována z dalších pramenů. Ani propůjčení ceny, ani cesta do Berlína mu nebyly v poválečném vyšetřování vytýkány.

Jak komikovu roli v té době hodnotilo české obyvatelstvo, lze těžko posoudit. V československém exilu v Londýně však na něho v každém případě hleděli stále kritičtěji. Od léta 1942, krátce po vyznamenání národní cenou, se Burian stal ve větší míře objektem humoristických relací Voskovce a Wericha. V *Černé čtvrtodince* z 23. července oba spolu s Adolfem Hoffmeisterem jako třetím mluvčím podrobovali chování filmové a divadelní hvězdy nemilosrdné kritice. Burian „je teď naci a poslouchá Vůdce“, zní odpověď na otázku, zda Burian „nás teď poslouchá“. „Vlasta nemá čas, ten teď hostí přítele plukovníka Moravce, to se vsadím,“ říká Jan

952/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 62; Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 57.

953/ „Jára Kohout a Vlasta Burian v Opluštilyových politických skečích“, v: *Arijský boj* ze 6. 12. 1941, dne vysílání. Cit. v: Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 48.

954/ V některých z četných článků v tisku o propůjčení ceny je zmiňován i Vlasta Burian. Viz například celostránkový článek „Národní umělecké ceny 1942 uděleny“ v *A-Zet* z 13. 7. 1942. Téhož dne vyšel v *Lidových novinách* komikův „umělecký portrét“: „Vlasta Burian – Umělecký portrét“.

955/ Dopis Emanuela Moravce říšskému ministerstvu propagandy z 26. 11. 1942. NÁ, fond 39, karton 89.

Werich ve skeči. Diváci by měli posílat „zrádci“ anonymní dopisy „a ptát se ho, proč to dělá...“, proč se „přidal k fašistům a českým quislingům“.⁹⁵⁶

Avšak u této relace o „králi komiků“ nemělo zůstat. Další relace šly do éteru během roku 1944. Počátkem listopadu, kdy většina kulturních zařízení byla uzavřena a Burian patřil k nemnoha ještě trpěným umělcům, „informovali“ Voskovec a Werich o prvních procesech ve Francii a Bulharsku s umělci a novináři, kteří úzce spolupracovali s okupační mocí. „Vlasto Buriane, nevzrušuje tě to?“ oslovilo ho duo komiků přímo – a i prezidentu Háchovi popřálo v této situaci „v jeho království dobrou noc a opravdu příjemné sny“.⁹⁵⁷ Po válce se ovšem Jan Werich od této kritiky výslovně distancoval. Burian, píše, nespolupracoval s nacistickými úřady v té době víc než mnoho ostatních: „Co mohl dělat? Nemohl dělat nic! Nemohl přece říct Němcům: Jděte do prdele.“⁹⁵⁸ V padesátých letech dokonce oba společně stáli opět před kamerou v *Byl jednou jeden král...* (1954). V tomtéž roce propůjčili svůj hlas hlavním postavám v animovaném filmu *Dva mrazáci*.⁹⁵⁹

To, že oba filmy mohly v padesátých letech vzniknout a Burian opět hrál hlavní role, nebylo tak samozřejmé. Komik patřil totiž k těm českým umělcům, kteří se už krátce po skončení války ocitli v hledáčku vyšetřovatelů i médií. Byl zatčen 24. května 1945, nejprve byl vězněn v budově trestního soudu na Karlově náměstí. Vzhledem k jeho v té době špatnému zdravotnímu stavu vyšetřovatelé rozhodli, že ho až do začátku procesu propustí. Po jedné noci strávené na svobodě přišel obrát. Zřejmě z obav před výtkou protekčního zacházení s Burianem jakožto prominentní osobností byl herec opět vzat do vazby, tentokrát v pan-krácké věznici.⁹⁶⁰

Zatímco další prominentní spoluvězni jako Václav Talich nebo Adina Mandlová po několika týdnech z vězení vyšli, ukazovalo se stále zřetelněji, že v procesu s Vlastou Burianem budou platit jiná měřítka než ve srovnatelných případech. Celý proces doprovázelo nanejvýš kritické zpravodajství

956/ V téže relaci zazpívali Voskovec a Werich v úvodu citovanou písničku. Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 64–68.

957/ Zpráva odposlechové a Hellovy služby pro IV. oddělení o rozhlasovém vysílání ze 3. 11. 1944. NA, ÚRP, karton 1170.

958/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 6n., 44. Just cituje několik pasáží z Wericha, *Úsměv klauna*.

959/ Suchý, *Vlasta Burian* (2004), str. 265.

960/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 30–32.

českého tisku. Zvláště daleko zacházela *Mladá fronta*, která Burianovi vytýkala nejenom dlouholeté „kolaborantství“, ale zpochybňovala i jeho umělecké schopnosti.⁹⁶¹

Vladimír Just a Ondřej Suchý ve svých monografiích podrobně líčí další právní kroky a ukazují, jak se z celého procesu stále více stávala fraška: při prvním líčení podle takzvaného „velkého retribučního dekretu“ (č. 16/1945 Sb. z 19. června 1945) se Burian dokázal obhájit a byl osvobozen. U následného projednávání jeho případu na základě „malého retribučního dekretu“ (č. 138/1945 Sb. z 27. října 1945) prokazují Just a Suchý četné procesní chyby a silné ovlivňování zvnějšku. Burian byl 7. května 1947 pro provinění proti „národní cti“ odsouzen k trestu odnětí svobody ve výši tří měsíců, peněžní pokutě 500 000 korun a veřejné důtce. Rozsudek se vztahoval v první řadě k účasti na skeči *Hvězdy nad Baltimore*, dále na společenské kontakty s německými funkcionáři, které podle názoru soudu značně překračovaly nevyhnutelnou míru a kterých využíval ve svůj vlastní finanční prospěch. Jiní svědci obvinili Buriana z toho, že zdravil hitlerovským pozdravem. Obžalovaný sice podal odvolání, to však bylo v říjnu 1948 zamítnuto. Jeho situaci se mu nepodařilo zlepšit ani mnoha dopisy státním institucím.⁹⁶²

Burianovi byla započítána doba strávená ve vyšetřovací vazbě, a nemusel tudíž znovu za mříže; zato těžce zápasil s tou okolností, že během procesu a hlavně po něm mu bylo znemožněno vykonávat své povolání i veřejně vystupovat – nehledě ani na to, že už neměl přístup k vlastní scéně. Se svými snahami hrát v plzeňském městském divadle či v rámci zvláštních představení pro dělníky Škodových závodů neuspěl. Naopak: tisk doprovázel jeho pokusy opovrhlivými komentáři.⁹⁶³ V té době se intenzivněji zájmal o vystoupení mimo Prahu. Plánovaná místa akcí byla provinčního charakteru, „král komiků“ musel navíc sdílet scénu s dalšími umělci. Československým bezpečnostním orgánům se nejspíš příliš nelíbilo, že Burian si při svých vystoupeních tropí vtipy z aktuální politické situace i ze svého procesu. Státní bezpečnost jeho aktivity sledovala a několikrát proti němu zakročila. Zanedlouho učinila StB všemu jeho úsilí konec zákazem

961/ „Kolaborantství“, v: *Mladá fronta*, 17. 7. 1945. Tamtéž, str. 88n.

962/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 118–120; Suchý, *Vlasta Burian* (1991), str. 57n.

963/ „Plzeňské obecnstvo nechce V. Buriana“, v: *Svobodné noviny* ze 7. 8. 1946. Cit. v Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 102.

veškerého vystupování.⁹⁶⁴ V roce 1948 přišel komik navíc o svou děvkou vilu. Ale šikana neustala ani poté, co se přestěhoval do čtyřpokojového bytu v Praze. Na udání, že formálně nyní nezaměstnaný Burian si může stále ještě dovolit pomocníci v domácnosti, reagovala StB jeho nuceným přesunem do pracovního tábora. Od září 1949 byl několik měsíců členem pracovní brigády v severočeském uhelném revíru.⁹⁶⁵

Poté co se Vlasta Burian léta snažil hájit proti všemožnému obviňování, rozhodl se vzhledem k dramatickému zhoršení své situace pro jinou taktiku. V dopise Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby projevil lítost nad svým jednáním za okupace i děním po válce, kdy „byla má osoba vlivem některých reakčních činitelů stavěna do nesprávného světla“. Připomíná si svůj „původ proletářského chlapce“, a chce opět získat důvěru pracujícího lidu. Na schůzi 21. února 1950 svaz Burianově žádosti skutečně vyhověl – budíž dána šance všem, kdo projeví dobrou vůli, „aby chyby své minulosti napravili“. Podle Vladimíra Justa měli komunističtí mocipáni Buriana s tímto jeho „doznáním viny“ přesně tam, kde ho chtěli mít – komik jako symbol soukromohospodářské tvořivosti se zřekl svých „dřívějších buržoazních chyb“.⁹⁶⁶

Tento smír s komunistickým režimem zlepšil aspoň profesní situaci Vlasty Buriana. Od května 1950 směl zase vystupovat: nejprve v Městském divadle v Kladně, později v pražském Hudebním divadle v Karlíně – nyní pod názvem Divadlo Umění lidu – a byl obsazen do několika filmových rolí. Na dřívější úspěchy se mu však navázat nepodařilo. Vlasta Burian zemřel v lednu 1962 v Praze.

Případ Vlasty Buriana zaprvé ukazuje, jak mohlo být chování českých umělců za okupace rozporné. Ačkoli komik nejspíš nechoval k okupačnímu režimu žádné sympatie, přistoupil na řadu kompromisů, sahajících od přijetí národní ceny až po kontakty s činovníky okupační moci. I v Burianově případě vzhledem k nedostatku pramenů zůstávají četné otázky nezodpovězeny: jak ve skutečnosti vypadal styk s funkcionáři jako Zankl a Söhnle, nelze prakticky rekonstruovat. Totéž platí o Burianově filmové a především divadelní práci. Nejednou je obtížné verifikovat výroky během procesu nebo později v memoárech.

964/ Jako místa plánovaných vystoupení uvádí Just Café Imperial v Liberci (podzim 1947) a kino Hraničář v Chebu (plánováno na leden 1948, StB je znemožnila). Tamtéž, str. 122, 127.

965/ Tamtéž, str. 129n.

966/ Just cituje z listu *Práce* z 23. 2. 1950. Tamtéž, str. 131n.

Zadruhé právě Burianův příběh otvírá otázku poválečného přístupu k takovýmto případům. Komikovi házeli během procesu a rovněž přičiněním československé Státní bezpečnosti podstatně víc klacků pod nohy než jiným umělcům. S mnoha dalšími kulturními tvůrci nebylo vyšetřování ani zahájeno – v dalších případech bylo zase rychle ukončeno.⁹⁶⁷ To, jak bylo vyšetřování vedeno, často nesouviselo se závažností přečinů. Burianův případ, jak zdůrazňuje Ondřej Suchý, „byl poplatný politickému klimatu, které u nás v té době panovalo, a proto asi motivováno jinými hledisky než právními“.⁹⁶⁸ Podstatný rozdíl vyplýval z toho, zda umělec stál před kamerou, nebo za ní, a zda či jak dalece ho brala na vědomí veřejnost. Burianovou nevýhodou po válce byly mimo jiné jeho úspěch a jeho majetek: přinesly mu závist a nevraživost nejen sousedů a kolegů od filmu. To, že své bohatství neskrýval a ostentativně si užíval svého automobilu, ho v očích komunistických mocipánů diskreditovalo.

A navíc Burian dával podle nich dlouho najevo „zatvrzelost“, ba v prvních poválečných vystoupeních si dokonce dělal legraci z procesu i z režimu. Teprve pozdější omluvný dopis umožnil pokračování jeho kariéry, avšak na nesrovnatelně nižší úrovni.

967/ Just, *Věc Vlasta Burian*, str. 87.

968/ Suchý, *Vlasta Burian* (2004), str. 192.