

„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 filmaři*, 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. Grémium vedl publicista a filmový historik Karel Smrž. Dále do něj patřili Vladislav Vančura, František Kozík, 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/ Zwickler, „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 filmaři*, 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 poválečném 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 tomuto 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 zváni 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, *Praha 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 románek 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 Glessenem. 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 nejenom trpěli, ale i podporovali.

Pokud byli herci zváni 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 vytratí 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 nabídce vzpírali. Podle poválečných výpovědí českých herců byla větší na 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 nereprodukuje 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 Skyllou 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 Slavínského. 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 filmová tvůrčí. 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 téměř 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 švejkovskosti“: režisér trval ve své pracovní smlouvě na pasáži, že bude moci filmový projekt z uměleckých důvodů odmítnout. Této 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.

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

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

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