

NÁRODNĚ OBRANNÉ TENDENCE V HRANÉM FILMU ZA PROTEKTORÁTU

Ivan Klimeš

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

I.

Tragický osud Československé republiky na sklonku třicátých let završený jejím zánikem a vyhlášením protektorátu Čechy a Morava sjednotil národní kolektiv k odporu vůči německému diktátu. Deklarování rezistentního postoje mělo dvě spolu související, přesto však odlišné polohy. V jedné se zračilo úsilí vyjádřit protest a vzdor vůči uzurpáorskému kroku třetí říše, v druhé snaha uhájit (stále pomyslnější) zbytky autonomie, zachránit, co se dá. První poloha odrážela veřejné mínění naprosté většiny národa, druhou představovaly počáteční politické cíle řady složek české politické scény v čele s protektorátní vládou, kterou strategie „zachraňování“ později přivedla až ke skutečné kolaboraci. V prvním období protektorátu však ještě byla i háchovská politická reprezentace součástí onoho stmelěného národního kolektivu. Někteří její členové udržovali spojení s domácím odbojem i s emigrací a jako celek se vláda snažila vymáhat na německých protektorátních úřadech dodržování dohod a plnění slibů, Němci neustále porušovaných.¹

Základ Hitlerem přislíbené autonomie tvořila autonomie kulturní, na niž se také německá propaganda velice často odvolávala. Nikdy však nebyla okupanty míněna úplně vážně, přestože ji Němci v oficiálních projevech nepřestávali potvrzovat (či alespoň vyjadřovat dobrou vůli k jejímu přiznání) po celou dobu protektorátu. Důležité však bylo, že okupanti skutečně přiznali české kultuře určité právo na existenci, byť její

¹ Srov. dokument ze dne 14. 10. 1939 „o zásadách nacistů do autonomie tzv. protektorátu ve všech oblastech politického hospodářského a kulturního života“, in: Dokumenty z historie československé politiky 1939—1943. II., Praha 1966, s. 454—469. Dále srov. Jan Tesař, Protiněmecká opoziční jednota na počátku okupace, in: Z počátků odboje, Praha 1969, s. 449—517.

životní prostor stále více omezovali, zvláště pak od nástupu Reinharda Heydricha do funkce říšského protektora.² V kulturním životě našel český národ půdu pro manifestování i posilování svého protiněmeckého postoje.

Od prvních měsíců protektorátu můžeme pozorovat enormně vzrůstající zájem o nejrůznější formy kulturního vyžití. Stoupala návštěvnost kin, divadel i koncertů, podstatně se zvýšil počet různých pěveckých spolků a ochotnických divadelních souborů, nakladatelé a knihkupci registrovali rostoucí poptávku po knihách. To vše svědčí o zjitřeném kulturním vědomí, o všeobecně uvědomované potřebě kontaktu s kulturními hodnotami, jež uprostřed represivního režimu promlouvaly se zesílenou naléhavostí. Přestože humanistické poselství přinášela i díla světové kultury (s vývojem válečných událostí ovšem klíčová kulturní teritoria postupně mizela ze „zákonného“ kulturního života protektorátu), je nadsadě, že společenský kontext propůjčil nejmocnější účín a nejsymboličtější dimenze národním kulturním (a historickým) tradicím, které zprostředkovaně — ale někdy i přímo — ukazovaly, jaké násilí bylo spácháno na českém národu a jeho starobylé státotvorné tradici. Němci si ovšem tuto funkci kultury velmi dobře uvědomovali.³

Obrovská konjunktura národních motivů ve společenském životě nebyla v první etapě protektorátu nikterak v rozporu — a to je velmi důležité — s kulturní politikou protektorátní vlády, která tomuto spontánnímu kulturnímu proudu nekladla žádné meze a která patrně v popularizování i adoraci národních specifíků shledávala alespoň částečné naplňování slíbené kulturní autonomie. Nelze ovšem přehlížet ani druhou stránku věci, že totiž toto národní kulturní hnutí rezistentní energii nejen vyzařovalo, ale i pohlcovalo. I to bylo ostatně v souladu s kursem oficiálních politických kruhů, které se od 15. března 1939 neustále obracely k nejširším vrstvám obyvatel s výzvami ke klidu a rozvaze. „Oč teď v první řadě jde jest, abychom přemohli svou bolest svojí rozvahou, abychom nepředloženými citovými výbuchy svého žalu nezhoršili politickou situaci svého národa. Radím vám a prosím vás, zvláště dělníky a všecken pracující lid, zachovejte klid, pracujte a vydržte nyní, co osud přinesl. Každý nepředložený akt by mohl těžce poškodit náš stát i náš národ. Je nutné, aby každý z nás sám u sebe a pro sebe jasně pochopil,

² Vedle drastického zásahu do českého školství, jakým bylo zavření vysokých škol, pocítila česká kultura nejsilněji stále se zotřující cenzuru. Bylo zastaveno velké množství českých periodik (za rok 1941 dokonce přes 600 titulů, byť ne vždy z politických důvodů), knižní trh byl ochuzován o stále větší počet zahraničních i domácích autorů, totéž se odrazilo v koncertním a divadelním repertoáru i v nabídce kin, divadla byla dokonce v roce 1944 uzavřena zcela.

³ „Pozoruji už nějaký čas, že v kulturním oboru jisté české kruhy chtějí uměle zkonstruovat svébytnost, která nikterak neodpovídá historickým skutečnostem a vývoji až do dnešního dne.“ Říšský protektor svob. pán von Neurath o poslání tisku v Protektorátě, Národní listy 3. 9. 1940, s. 1. Srov. též František Springer, Důvěrná zpráva gestapa o českém kulturním úsilí v roce 1940, Svobodný zítřek 2, 1946, č. 3, s. 8.

že se musíme správně a rychle orientovat v životním prostoru, který zbývá našemu národu.“⁴ Do zbývajících životního prostoru spadala zejména kultura, která sehrála v letech okupace mimořádně významnou roli. Udržovala vědomí kontinuity s minulostí, byla živoucím důkazem kulturní vyspělosti a životaschopnosti českého národa, byla útočištěm, zdrojem duchovní posily i nadějí do budoucna. Všechny tyto funkce se snažil alespoň částečně plnit také český film.

Českou kinematografii stihl za protektorátu osud odvětví poutajících zvýšenou pozornost okupantů. Vyspělé technické zázemí, moderní ateliéry, vyškolený personál — to vše z ní činilo atraktivní kořist. Nemalou roli tu ovšem sehrávalo i náležité docenění propagačního významu filmu. Systematickými zásahy do struktury celého odvětví i jednotlivých podniků, do jejich ekonomiky, do majetkoprávních vztahů Němci postupně obsazovali pozice českého filmu. Zabrali ateliéry, radikálně zredukovali počet českých filmových společností, ve prospěch německého filmu ovlivňovali distribuci, vykonávali cenzuru.⁵ Goebbelsovy proklamace o tom, že „Německo nemá . . . zájem na tom, aby při provádění . . . procesu přeorganizace Evropy porušilo snad hospodářské, kulturní nebo sociální svébytnosti českého národa“⁶, byly pochopitelně na hony vzdáleny realitě. Stejně tak jeho údajné přání ukázat řadu českých filmů německému lidu či výroky o možnostech šířit českou kulturu po celém území Říše pocházely z arzenálu goebbelsovských propagandistických gest.⁷ Mnohem hodnověrnější postoj nalezneme v jeho denících: „Musíme se stát naprosto dominantní filmovou velmocí evropského kontinentu. Pokud budou filmy vyráběny ještě v jiných státech, mohou mít pouze lokální nebo vymezený charakter. Proto musíme jakémukoliv vytváření nového národního filmového průmyslu podle možností zabránit, popřípadě síly k tomu způsobilé angažovat pro Berlín, Vídeň nebo Mnichov.“⁸

Možnost obrany proti takovému tlaku byla v podmínkách protektorátu minimální. Jednání na vládní úrovni žádné praktické výsledky nepři-

⁴ Z rozhlasového projevu poslance Národního shromáždění a bývalého ministra Jaromíra Nečase; projev byl vysílán 15. 3. 1939. Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., Praha 1966, s. 230. Na události 17. listopadu 1939 reagoval v rozhlasu prezident Emil Hácha (18. 11.) slovy: „Životní prostor českého národa je vklíněn do životního prostoru německého národa. Musíme z toho všichni chápati, co z toho pro nás všechny vyplývá . . . Jakékoliv činy proti veřejné moci a pořádku zavedenému v protektorátě měly by vzápětí nedozírné újmy pro jednotlivce a pro národní kolektiv.“ Tamtéž, s. 233—234.

⁵ Srov. Dokumenty z historie československé politiky 1939—1943. II., Praha 1966, s. 590—592.

⁶ Říšský ministr dr. Goebbels o poměru Říše k Protektorátu, Národní listy 13. 9. 1940, s. 1.

⁷ Srov. Rede des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels beim Empfang der tschechischen Journalisten und Kulturschaffenden, Böhmen und Mähren, 1940, č. 7, s. 267.

⁸ Goebbels Tagebücher. Aus den Jahren 1942—43. Mit andern Dokumenten, herausgegeben von Louis P. Lochner, Zürich 1948, s. 206. (Cit. podle Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films. Band 4. 1939—1945, Berlin 1983, s. 227.)

nesla, takže filmovým pracovníkům zůstalo jediné východisko — „naučit se žít ve zbývajícím prostoru“. Projevili v tom nemalou vynalézavost. Toto konstatování se zdaleka netýká jen sféry tvůrčí a výrobní, ale právě tak i oblasti distribuce. V malých městech a obcích se zpočátku kupříkladu dařilo čelit šíření nacistické ideologie prostřednictvím filmu obratným programováním kin. Ideově exponované německé filmy mívaly nejmenší možný počet repríz, objevovaly se v sousedství významných filmů českých, paralyzujících jejich vliv, anebo přicházely o diváky, které přetahovalo konkurenční kino nabízející jako z udělání podstatně atraktivnější program (například film s Vlastou Burianem).⁹ Zostřený dohled a systém vyhlášek upravujících provoz kin a zvýhodňujících německý film na úkor českého však tuto „hru“ brzy znemožnily.

Pod deprimujícím dojmem německého náporu se na počátku protektorátu zrodily ve filmových kruzích pochybnosti, zda má vůbec smysl usilovat za dané situace o zachování českého filmu (beztak provinční úrovně), zda by nebylo lepší se domácí filmové tvorby na čas zříci a začít s jejím rozvojem znovu a lépe až po porážce Německa. Vzrušená diskuse na toto téma se dle pamětníků odehrála na sklonku roku 1939 v Mánesu v uzavřené společnosti několika desítek spisovatelů, herců a filmařů. Po vlivném vystoupení Vladislava Vančury dospěla tato společnost k závěru, že je třeba všechny pozice držet a bojovat o ně, nepřipravovat se dobrovolně o kontakt s veřejností a o možnost působit v nejtěžších chvílích českého národa na jeho vědomí. Byly zde formulovány tři základní principy, jimiž se měla filmová tvorba nadále řídit. Za prvé: rozhodně se vystríhat kolaborace s okupanty; za druhé: posilovat národní vědomí využíváním klasického odkazu národní kultury; za třetí: zvyšovat uměleckou úroveň českého filmu.¹⁰ Toto kolektivní rozhodnutí zanechalo v protektorátní tvorbě zřetelné stopy.

Přes všechna omezení film představoval relativně stabilní platformu pro kontakt umělecké fronty s veřejností. Na rozdíl od divadel kinům trvalejší hromadné uzavření nehrozilo, neboť i Němci jich využívali k propagandistickým účelům. Pokud se týče domácí filmové výroby, ta sice byla drasticky zredukována, nikdy však nezanikla úplně.¹¹ Masová exploatace filmu (a jeho neobyčejná popularita) přitom zaručovala, že každé dílo osloví v krátkém čase nejširší vrstvy národa po celém území protektorátu. (V tom byl film blízký rozhlasu.) Intenzitu diváckého zážitku navíc umocňovalo kolektivní vnímání. Jestliže se některý film svým vyzněním adresně obracel k národu a divák v hledišti vnímal fyzickou přítomnost „národního“ kolektivu, rozeznávalo se poselství díla o to silněji a naléhavěji. (V tom bylo zase filmové představení srovnatelné s di-

⁹ Srov. Václav Zima, Kulturní život středních Čech v době okupace, in: Středočeské kapitoly z dějin okupace 1939—1942, Praha 1965, s. 120—146.

¹⁰ Srov. Elmar Klos, Dramaturgie je když . . ., Praha 1987, s. 41—42.

¹¹ Počet premiér nových českých filmů: 1939 — 39; 1940 — 42; 1941 — 19; 1942 — 12; 1943 — 8; 1944 — 10.

vadlem a koncertem.) Konečně předurčenost filmu k jeho aktuálnímu poslání za protektorátu pramenila i ze syntetické povahy tohoto uměleckého druhu. Právě jí film vděčil za to, že mohl volně disponovat veškerým arzenálem motivů, které nabízely hudba, literatura, výtvarné umění i divadlo (a nadto příroda a vůbec vše, co se naskýtalo lidskému oku a uchu). Záleželo jen na odvaze, vynalézavosti i kulturnosti tvůrce, jak s tímto fondem naloží, popřípadě zda jej vůbec využije.

Uvědomění si posilující role filmu a vystupování filmu v národně obranné funkci mělo klíčový význam pro utváření vztahu mezi tvůrcem a protektorátním publikem. Realita protektorátu však i nezávisle na vůli autorů sama konotovala při recepci díla významy, které propůjčovaly i zcela apolitickým filmům politické podtexty. Pamětník Elmar Klos uvádí v této souvislosti jako příklad dokonce i „skleníkový“ obraz doby v tehdejších filmech. Naprostá absence reálií protektorátní a válečné skutečnosti prý v diváku „upevňovala pocit jejího vědomého odmítání, její pomíjivosti“.¹² Takovéto odhalování dobových významů může dnes — ve zcela odlišném společensko-politickém kontextu — vzbuzovat v nejednom případě až dojem spekulace. Přesto však vezmeme v patřnost zjitřenou mysl divákovu, jeho niternou účast na tragickém národním osudu a počítejme s jeho probuzenou aktivitou — protektorátní publikum přicházelo do kina dychtivě hledat a nalézat skryté významy. V takovém rozpoložení pak bylo schopno izolovat ve struktuře díla kterýkoliv prvek a samostatně jej propojit se společenskou realitou. Vše za této situace mohlo nabýt povahy symbolu — česká řeč (která se nyní musí dělit o své místo s němčinou), milovaný herec (jehož si divák pamatuje z filmů dnes již zakázaných), důvěrně známé prostředí, památné místo, hudební motiv, letopočet udávající dobu děje (a upomínající na lepší časy). Možností, jak oslovit diváky, bylo nepočítaně. Svým způsobem mohl mít každý český film bez ohledu na žánr a téma posilující vyznění a v druhém plánu vlastně mohl s diváky vést jakýsi politický dialog. To je ostatně také důvod, proč i agilní německá cenzura zůstávala v určitém bodu bezradně stát.¹³

Orientace české kultury na demonstrování národní kulturní svébytnosti našla širokou odezvu i ve filmové tvorbě. Zároveň však vyvolala i snahy o teoretickou reflexi národních aspektů ve filmovém díle.¹⁴ Minulost českého filmu totiž neskýtala příliš záruk, že zde nedojde ke konjunkturalistickému zneužití (a tím znevážení) celého trendu. Záliba v povrchním folklorizování a v pokleslém starovlasteneckém sentimentu, ty-

¹² E. Klos, op. cit., s. 44.

¹³ Potvrzuje to pohled z druhé strany: „Pod tlakem německých sjednocovacích opatření se zmenšila sice početná česká filmová produkce, byly však dány do oběhu filmy z dřívějších se snahou o účinnou propagandu svébytné národní české kultury, aby tak byla posílena národní vůle k odporu. Činilo se to tak obratně, že často nebylo podkladu pro cenzurní zákrok.“ F. Springer, op. cit.

¹⁴ Srov. zejména A. M. Brousil, *Film a národnost*, Praha 1940.

pická pro meziválečnou produkci, ukazovala jasně, že takové nebezpečí je naprosto reálné. Kolektivní předsevzetí zvýšit úroveň českého filmu — seriózní tvůrci přikládali tomuto úkolu bezpochyby i politický smysl — generovalo kritičtější postoj k povrchnímu pojetí národního filmu. „Nepokládejte za národní film všechno, co z obchodní vypočítavosti hřeší na vaše vlastenecké city a zneužívá slavných jmen pro umělecký brak, pro kýč znesvěcující naši národní kulturu. Poznáte, že tak zvaná ryzí českost filmu netkví jen v nafilmování známých slavných postav národních, ale že vyzařuje ze způsobu života, ze slov, z charakteru osob a z jejich příbytků, že všechno to může tvořit onu líbeznou českou atmosféru, která je tak vlastní postavám Alšových a Mánesových obrazů. Může to být v kostýmech i v dnešní době, ta měkkost a hudebnost, v níž se odráží přívětivý obrys české krajiny. A boj o tento výraz je právě nejvyšším úkolem umění v českém filmu.“¹⁵

Národní ráz filmy získávaly především čerpáním z historických a kulturních tradic. Řada reminiscencí roztroušených po nejrozličnějších filmech upomínala na starobylou českou kulturu a její četné památky, na velké postavy českých dějin, na slavnou minulost českého národa. V této posilující obranné funkci vnímalo národní tradice české obyvatelstvo protektorátu, ale právě tak na ně pohlížely i německé a kolaborantské kruhy, které se bez valného úspěchu pokoušely historické tradice zmanipulovat k vlastním propagandistickým cílům.¹⁶ S omezováním kulturní autonomie protektorátu se postupně zmenšoval i prostor pro projevy rezistentního postoje prostřednictvím symboliky tradic. Ve filmu rezonovala tradicionalistická vlna zřetelně ještě v roce 1941, ale jinak spadá její kulminační období patrně do roku 1940.¹⁷ Na zjevné i skryté politikum historických a kulturních tradic reagovaly německé protektorátní úřady zostřením cenzury a násilnou redukcí teritoria, na němž mohl hlas národních tradic znít. Tato represivní opatření byla zároveň podporována aktivistickým tiskem, jenž útočil na umělce zahleděné do minulosti a vyhýbající se ve své tvorbě „velikým úkolům dneška“.¹⁸ V prudce se zhoršující situaci nemohla již latentní komunikace filmových tvůrců s diváky užívat tak explicitní formy jako dosud a musely být k tomu hledány sty-

¹⁵ Otakar Vávra, Vyznání víry, Kinorevue 7, 1940—1941 (2. pololetí), č. 28, s. 22.

¹⁶ Například Emanuel Moravec se v jednom ze svých rozhlasových projevů (26. 10. 1939) nazvaném přímo Co by řekl dnes českému národu svatý Václav stylizoval do role patrona české země, který — Moravcovými ústy — nabádá český národ ke kolaboraci s Němci. Srov. Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., cit. vyd., s. 231—232. Řadu dokladů o společenském významu historie za protektorátu i o zápasech kolem ní přinesl Josef Tomeš, Historie v letech zkoušky, Praha 1985.

¹⁷ V historické publicistice konstatoval Tomeš zeslábnutí této vlny již ve druhé půli roku 1940. Tamtéž, s. 12—13.

¹⁸ „Omývání mrtvol sebeslavnějších a sebevýznamnějších zůstane jenom neplodnou prací, zůstává-li se staticky jenom u této činnosti a nejde-li se dále... Kdo nemá dosti odvahy jíti s sebou a chce se schovávat za velká jména a obratně kličkovat mezi mumii našich velikánů, aby se sám nemusel postavit tam, kde fouká ostrý vítr, ten bude prostě přeskóčen.“ Josef Strnad, Co je a co není aktivismus v umění, Zteč 1, 1942, č. 2, s. 5.

lizovanější prostředky. Pokud se vůbec ještě v nových filmech aktuální významy objevovaly, byly vkládány do složitěji šifrovaných znaků a ukrývány do hlubších vrstev díla. Tato vnitřní proměna, která zrcadlí změny v protektorátní kulturní politice i v celkové společenské atmosféře, patří k podstatným vývojovým rysům české filmové tvorby tohoto období.

II.

Aby český film mohl v protektorátu plnit národně obrannou funkci, musel jeho jazyk disponovat souborem obecně srozumitelných znaků, které by zprostředkovávaly de facto politické obsahy. Mnoho z nich vyrůstalo dílem z tradice českého filmu (např. zobrazování přírody českou kameramanskou školou), dílem z obecné tradice národní kultury, jak ji vnímala česká společnost na počátku protektorátu. Nelze samozřejmě hovořit o striktně fixovaném „lexikonu“. Soubor těchto znaků měl i svou proměnlivou část, sestávající z příležitostně vytvářených znaků většinou alegorické povahy (tedy významově jednorozměrných), které nevyužívaly tradiční symboliky. Stěžejní část tohoto souboru však byla konstantní. Její pole působnosti ovšem daleko přesahovalo hranice filmu, neboť tytéž významy zprostředkovávala ve všech oblastech kulturního života. Právě tato její univerzálnost jí zaručovala všeobecnou srozumitelnost. Její jádro tvořilo několik střešních symbolů, od nichž se odvíjely dílčí motivy vztahující pak do příslušného filmového díla významové rozpětí mateřského symbolu. Je snad zbytečné zdůrazňovat, že křížováním motivů se tyto symboly v dílech propojovaly a zvětšovaly tak svůj významový interval i emocionální náboj.

Následující pohled na některé trsy motivů míří k identifikování těchto symbolů a dalších prostředků, jimiž česká filmová tvorba reálně přispívala k posilování národního vědomí i rezistentního postoje protektorátní divácké obce.¹⁹

Dějiny národu českého

Žádný historický film ve smyslu díla zobrazujícího význačné dějinné události a osobnosti za okupace prakticky nevznikl. Není tedy — zdálo by se — k zavedení této kapitoly valného důvodu. Historické tradice nicméně do hrané tvorby nejrůznějšími cestami vstupovaly a chceme-li vní-

¹⁹ Při psaní této stati měl autor možnost pracovat jen asi se čtvrtinou protektorátní produkce (kolem 30 titulů). Většina filmů užívaného vzorku vznikla do roku 1941, proto je zde středem pozornosti produkce z prvních fází protektorátu (Neurathovy éry). V důsledku toho byl autor nucen víceméně rezignovat na postižení proměn obranných tendencí, ačkoliv je nepochybné, že si rostoucí tlak vnějších okolností takové proměny vynucoval.

mat film v jeho reálných kulturně historických souvislostech, nemůžeme tuto skutečnost přehlížet, neboť bychom se připravili o jeden nikoliv nezajímavý rozměr protektorátní tvorby. To, že se českým dějinám nestalo „statutu“ námětového zdroje hraného filmu, mělo hlubší příčiny. Meziválečné osudy českého historického filmu se odvíjely poněkud paradoxně. K ideji historického dramatu či epopeje zobrazující slavné děje vzhlíželi tvůrci i nejširší divácké vrstvy s obrozeneckou úctou, nevalné výsledky řídkých pokusů o tento žánr je však téměř pravidelně iritovaly. Připočteme-li k oprávněné nedůvěře výrobců ještě chronický nedostatek peněz, octneme se u příčin celkové zdrženlivosti a krajní opatrnosti vůči této námětové oblasti. Za protektorátu k tomu přibýly ještě obavy z cenzury, která by historický projekt podrobila obzvlášť důkladné prověrce.

Vztah okupantů k českým historickým tradicím je ostatně velice výmluvný a jasně ukazuje, jak Němce zneklidňovalo historické povědomí české společnosti a symbolika jejích národních tradic. Zároveň také do svědčuje, že tradice ve funkci symbolu skutečně vystupovaly, a to symbolu závažného, po výtce politického obsahu. (V nejhlubším smyslu se ve světle historických tradic protektorát jevil jako historická anomálie, tedy dočasná epizoda.) Proto také němečtí historikové i kolaborantské kruhy vyvinuli nemalé úsilí, aby pro ustavení protektorátu našli v českých dějinách logické zdůvodnění. A zde se skrývalo další nebezpečí pro historický film — možnost jeho zneužití k proněmecké propagandě. Takový záměr obsahoval například projekt filmu o svatém Václavovi. Tento dlouho připravovaný film měl v intencích oficiální propagandy interpretovat postavu knížete Václava jako symbol loajálního poměru Čechů k německé říši. Projekt, který dospěl do stadia hereckých zkoušek, se podařilo ustavičným protahováním přípravných prací nakonec odvrátit.²⁰ Zatímco všude jinde budeme sledovat úsilí tradice uplatnit, zde máme naopak příklad snahy ochránit je před možnou diskreditací. Pokusy zneužít svatováclavské tradice k propagaci loajálního postoje k říši byly sice poměrně četné (patřilo k nim například pojmenování Svatováclavské orlice), ale jejich reálný společenský dopad zůstal velice omezený. Prozrazují to i filmy se svatováclavskými reminiscencemi v jasné národně demonstrativní funkci. Například expozici **Paličovy dcery** (r. Vladimír Borský, 1941; premiéra 21. 3. 1941) podle J. K. Tyla zahajuje svatováclavská mše. Jde o vstupní sekvenci exponující hlavní postavy dramatu a vybavenou zobecňující schopností rámuje scén. Po úvodním titulku „V Květolibech léta Páně 1875 na den sv. Václava“ otevírá celé dílo scéna ve venkovském kostelíku, kde shromážděný lid zpívá starodávnou píseň Svatý Václave: „Svatý Václave, vévodo české země, pros za nás Boha, svatého ducha, Kriste eleison.“²¹ Dříve, nežli se začne odvíjet ja-

²⁰ Film **Kníže Václav** měl režimovat František Čáp, titulní role byla svěřena Karlu Högrovi. Hlavní období příprav spadá do roku 1942.

²¹ Veškeré dialogy či písňové texty zde citujeme přímo z filmů, není-li uvedeno jinak.

kýkoliv děj, modlí se lid k patronu české země. Také ve veselohře **Poslední Podskalák** (r. Jan Sviták, 1940; premiéra 18. 10. 1940) je právě expozice prostoupena historickými a kulturními reminiscencemi, mezi nimiž nechybí ani motiv svatováclavský. Podle rodového obyčeje zde dostává dítě na křtinách jméno Václav. Nad matrikou pak pronáší pan farář s úsměvem, ale slavnostně: „Tisíce českých jmen a většina Václavů. Tak lidé z Podskalí vzdávali hold patronu české země.“ A k dovršení této oslavy národní tradice nato starý hrdý Podskalák (Jaroslav Vojta) pana faráře žádá, aby jméno zapsal do matriky po staru — Václav. Zápis je zkontrolován detailním záběrem.

Podobné projevy historického povědomí dramatických postav včleňovaly každou takovou postavu pevněji do českého prostředí, jež zase jejím prostřednictvím získávalo dějinnou dimenzi. Někdy k tomu stačily i docela nepatrné zmínky. Převozník Václav Král (Jindřich Plachta), postava z filmu **Žiznivé mládí** (r. Miroslav J. Krňanský, 1942—1943; premiéra 15. 10. 1943), reaguje na neosobní oslovení („vemte to za mě, Králi“) napomenutím: „Dycinky Králi Václave.“ I tato skutečně nevinná konverzační hříčka, vzniklá inverzí jmen, vlastně odkazovala k historickým i kulturním tradicím, jejichž znalost přirozeně předpokládala a bez nichž také ztrácela smysl.

Na strukturních souvislostech uvnitř díla a vnějším společenském kontextu záleželo, s jako intenzitou se reminiscence rozezní. V životopisném filmu **To byl český muzikant**. (r. Vladimír Slavínský, 1940; premiéra 9. 2. 1940) dostává František Kmoch (Otomar Korbelář) na svém prvním koncertě v Praze malý dárek — taktovku. Na přiloženém štítku s věnováním („za zásluhy o českou písničku“) stojí jména obou dárců: František Palacký a František Ladislav Rieger. Dosud izolovaný svět hudby se v tomto okamžiku propojuje se světem české politiky druhé poloviny 19. století. Kmochova tvorba zaštitěná nyní autoritou Palackého a Riegra ocitá se náhle v širších společenských souvislostech a získává hlubší smysl. Obětavá práce pro českou písničku stává se jedním kamenem z mozaiky národního hnutí, usilujícího o rozkvět českého národa a uznání jeho práva na sebeurčení. Jméno Františka Palackého mělo ovšem za protektorátu ještě další konotace: odpůrce pangermánské myšlenky; autor koncepce českých dějin dokonale vrostlé do české kultury a marně napadané německými historiky (byla později příčinou nacistického tažení proti Palackému); tvůrce geniálního historického díla, jehož nové vydání v roce 1939 se setkal s mimořádným zájmem veřejnosti a stalo se za protektorátu vyhledávanou četbou (za Heydricha muselo být staženo s prodeje).²² Není až tak důležité, jak dalece diváci stopovali souvislosti, které film nabízel. Podstatný byl globální vjem symbolu, posilující i emocionální zážitek.

Historické reminiscence pronikaly do jednotlivých filmů také v podo-

²² Srov. J. Tomeš, op. cit., s. 17—22.

bě záběrů památných míst (Pražský hrad, Vyšehrad, Říp aj.), jež byly každému Čechu symbolem slavné minulosti jeho zkoušené vlasti. Často měly tyto záběry spíše ornamentální charakter, ale vyskytly se i případy, v nichž se symbolika památných míst náhle rozezněla. Mladého houslistu Josefa Hupku (Rudolf Hrušínský), hrdinu filmu **Humoreska** (r. Otakar Vávra, 1939; premiéra 11. 8. 1939), zastihneme v jedné scéně, jak vydělává peníze na nejnuznější živobytí pro sebe a svého synka. Zubožený mladík, pomýšlející na sebevraždu, stojí s děckem u nohou a s houslemi v rukou na Karlově mostě pod sochou ukřižovaného Krista. Pozadí záběru tvoří panoráma Pražského hradu. Přítomnost tradičního symbolu českého (československého) státu dodává obrazu zbědovaného, vyčerpaného mladíka, hrajícího na Karlově mostě Dvořákovu **Humoresku**, průhledný alegorický obsah.

Jestliže se například divadlo za protektorátu obrátilo k historickému dramatu, volil film se svými dílčími historickými reminiscencemi cestu opatrnější. Ale i v tomto skromnějším uplatnění historických tradic je dobová vlna obranného historismu patrná.

Česká literatura

Z pokladnice české literatury těžili filmaři nepřetržitě přinejmenším od počátku dvacátých let. Na sklonku dalšího desetiletí to tedy bylo již letité partnerství, provázené ovšem neutuchajícími spory o míru povinné pietnosti k předloze, resp. o techniku adaptační práce. Neutichly ani za protektorátu, jehož filmová produkce dodávala podobným polemikám stále nový materiál. Volbu literárního díla, kterou dosud diktovaly pouze zřetele komerční, osvětové, popřípadě umělecké, začala za okupace výrazně ovlivňovat také symbolika literárních tradic, která nyní vystoupila do popředí. Klasická literatura, po desetiletí promlouvající k české společnosti a s jejím osudem spjatá, se v nových kontextech stala aktuálně rezonujícím znakem kulturní svébytnosti českého národa (a práv s ní spjatých), kterou mohlo symbolizovat i jediné jméno či jediné dílo. Přesvědčivě to ukázalo uložení ostatků Karla Hynka Máchy na Vyšehradě v květnu 1939 — pohřeb se změnil v mohutnou národní manifestaci.

Upřímný zájem, který projevovali filmaři i diváci o adaptaci literární klasiky, signalizoval zvroucnělý vztah k národnímu kulturnímu dědictví. Filmovou podobu dostala díla Boženy Němcové, J. K. Tyla, K. V. Raise, Vítězslava Háška, Jakuba Arbesa, Viléma Mrštíka, J. Š. Baara, Karla Klostermanna, K. M. Čapka Choda, F. X. Svobody, M. A. Šimáčka, tedy vesměs literatura 19. a počátku 20. století. Některé z těchto adaptací bezpochyby vznikly daleko spíše pro zvučné jméno klasikovo než pro dispozice díla k filmovému zpracování či aktuálnost jeho obsahu. Filmová kritika dospěla k takovému zjištění například nad adaptací **Paličovy**



Alegorický záběr z filmu **Humoreska** (1939) využívající panoramatu Pražského hradu jako tradičního symbolu českého státu

dcery,²³ ale ještě více to platí o jiném tylovském filmu těchto let **Pražském flamendru** (r. Karel Špelina, 1941; premiéra 23. 1. 1942).

Neaktuálnost námětu nicméně nevyklučovala výskyt alegorických scén či různých motivů odkazujících ke skutečnostem přítomného času. Právě **Paličova dcera** takové prvky obsahovala. Rozárka (Lída Baarová) je zde obviněna z činu, který spáchal její otec. U výslechu odmítne viníka vyžadit a rozhodne se podsoupit trest místo něho. Uprostřed noci se jí ve vězeňské cele vybaví vzpomínka (vyjádřená i obrazem) na slova jejího milého (Karel Höger): „Rozárko, kdybych vám mohl být nějak nápomocen v těchto těžkých dobách, byl bych nejšťastnější člověk na světě.“ Do tmy ponořenému záběru dominuje světlem zdůrazněná černá mříž v okně a její deformovaně zvětšená stínová replika na stěně cely. V závěru filmu stojí Rozárka v pláči před mřížemi, za nimiž odvádějí jejího otce. Motiv oběti, motiv nesvobody, motiv domova — opouštěného (Rozárka s dětmi) i v české zemi nalézaného (návrat Čechoameričana Kolínského a jeho syna), to byly vazby k realitě protektorátu, které se sotva mohly minout účinkem. Jeden z reklamních sloganů na ně dokonce přímo upozorňoval: „I v dramatu z minulosti českého venkova možno vystihnouti otázky věčně živé a časové...“²⁴

Nejpřednější místo zaujaly u diváků adaptace, jejichž předlohy náleží do panteonu národní literatury — díla, k nimž český národ nikdy nepřestal vzhlížet s posvátnou úctou, díla, s nimiž se identifikoval a v nichž nalézal moudrost a posilu. Nepřekvapí proto, že se nejmasovějšího ohlasu dočkalo filmové zpracování **Babičky** Boženy Němcové (r. František Čáp, 1940; premiéra 15. 11. 1940). Jistě tomu nemálo napomohla skutečnost, že šlo o přepis pietní a skutečně kultivovaný. Božena Němcová se za protektorátu stala zbožňovanou, básníky opěvovanou bytostí²⁵ a její dílo bylo ceněno nadevše. S vlateneckými city prozíravě kalkulovala reklama, která oslovovala veřejnost sugestivními slogany typu: „BABIČKA. Je vůbec někdo, kdo by ji nemiloval?“ nebo „Jistě nebude jediného českého člověka, který by se nešel podívat na film BABIČKA.“²⁶ František Čáp, který záměrně volil úzkostlivě pietní cestu, aby se co nejméně odchýlil od vžité představy čtenářů, charakterizoval své dílo jako „národní film, plný všelidské lásky a hlavně lásky k půdě, která nás zrodila“.²⁷

Film zahajuje detailní záběr na otevírající se knížku s portrétem Boženy Němcové. Na stránce s prvními větami románu počne ženský hlas de-

²³ Bedřich Rádl, *Paličova dcera*, *Kinorevue* 7, 1940—1941 (2. pololetí), č. 33, s. 138.

²⁴ Reklamní materiál k *Paličově dceři*, oddělení dokumentace ČSFÚ, inv. č. 369 R/41 303, nestr. Je zajímavé, že v německé verzi sloganu uvedené tamtéž se slovo „časové“ nevyskytuje: „Dass auch ein Drama aus der Vergangenheit des tschechischen Landlebens ewig lebendige Fragen erfassen kann, ...“

²⁵ Srov. k tomu Jiří Pavelka, *Hledání místa v dějinách*, Praha 1983, s. 151—153.

²⁶ Reklamní materiál k filmu *Babička*, oddělení dokumentace ČSFÚ, inv. č. 333/19 821, nestr.

²⁷ Tamtéž.



Jedna ze scén vnášejících do adaptace klasické divadelní hry J. K. Tyla **Paličova dcera** (1941) aktuálně znějící motiv nesvobody.

klamativně předčítat: „Dávno, dávno již tomu, co jsem posledně se dívala do té milé mírné tváře . . .“ Čáp tak hned v prvním záběru definoval svou adaptaci jako filmem ilustrovanou četbu důvěrně známého, milovaného románu. I literární původ syžetu se tedy stal — a ne náhodou — součástí filmového vyprávění.

Milována všemi — postavami románu i jeho čtenáři — požívala babička všeobecné úcty. Každé její slovo bylo bráno jako projev ryzí lidové moudrosti, proto má také každá babiččina věta ve filmu náležitou váhu. Tím závažnější a také symboličtější vyznění má potom závěrečný obraz, v němž tato stará žena jednající vždy podle svého svědomí oslovuje Barunku: „Chtěla jsem tě o něco poprosit. Nezapomeň na zem, ze které jsi vyšla. Je to matka nás všech. Nezapomeň, co ti babička říkala. Pamatuj, že jsi krev mé krve.“ Nato mladičká Barunka v pohnutí pronáší s velmi vážnou tváří v detailním záběru poslední větu filmu: „Já nikdy nezapomenu, babičko.“ V jiném filmu by mohl závěrečný slib docela dobře zůstat soukromou záležitostí filmové postavy. Zde však tento slib uzavírá dílo-symbol, které národ umístil na nejčestnější místo svého literárního panteonu, a vyslovuje jej dívka, která má vyrůst v autorku tohoto díla, spisovatelku uctívanou celým národem. Proto mají Barunčina závěrečná slova charakter slavnostní národní přísahy.

Babičce se svým idylickým rázem a základním situačním modelem velice blížil **Pantáta Bezoušek** (r. Jiří Slavíček, 1941; premiéra 7. 11. 1941) podle známého románu K. V. Raise. Vznikl o rok později a z úspěchu **Babičky** patrně vycházel; alespoň reklama na tuto spojitost poukazovala.²⁸ Aktuální významy samozřejmě nebyly nezbytnou podmínkou srdečného přijetí filmového díla. Koneckonců řada velice úspěšných veseloher z protektorátních let na podobné ambice zcela rezignovala. I mezi literárními adaptacemi se vyskytovala díla stavějící především na pověstné předloze a suverénním uměleckém tvaru filmového zpracování, například **Pohádka máje** natočená podle lyrického románu Viléma Mrštíka (r. Otakar Vávra, 1940; 25. 10. 1940). Avšak vzhledem k tomu, že všechny tyto klasické předlohy se několik desítek let podílely na českém kulturním dění, byly také zároveň schopny konotovat i významy na obsahu díla zcela nezávislé, což přirozeně prohlubovalo emocionální vztah veřejnosti k příslušnému dílu. (Ten mohl být mimochodem i záporný, ale kritický pohled na reprezentativní postavy a díla české kultury nebyl pro léta okupace typický.)

Zcela výjimečně, ale přece objevovaly se v protektorátních filmech také reminiscence na tradice české literatury. V již zmiňovaném filmu **Poslední Podskalák** přivádí rázovitý starousedlík z Podskalí, zakládající si na rodových i národních tradicích, svého vnuka na Slavín, o němž hovoří jako o „posvátné půdě“. Zastavují se spolu u hrobů velkých osobností české kultury — Boženy Němcové, Svatopluka Čecha, Josefa Václava Sládka ...

Adaptace klasických literárních předloh tvoří v protektorátní tvorbě výraznou skupinu filmů, v níž nechybějí ani díla skutečných uměleckých kvalit. Tyto filmy za okupace upevňovaly vědomí národních kulturních tradic a posilovaly citový vztah obyvatel protektorátu k české kultuře.

V hudbě život Čechů

Analýza zobrazování uměleckých prostředí v českém filmu jednou přinese zajímavé doklady o filmařské fikci společenského statusu jednotlivých uměleckých druhů v meziválečném i protektorátním období. Snad největší vážnosti v ní požívá hudba. Ze všech umělců jsou to v českém filmu totiž jenom hudebníci, kteří dobývají svět a naplňují tak stoletou touhu malého národa po světovosti. Tento stereotyp má ovšem svůj předobraz v historické realitě. V 18. století se Češi těšili pověsti hudebně vzdělaného národa. Čeští skladatelé působili v mnoha evropských kulturních centrech a nejednou zde zaujímalí významná postavení.

²⁸ „Klenot českého písemnictví, filmový protějšek **Babičky**, je filmový přepis románu K. V. Raise ...“ Reklamní materiál k filmu **Pantáta Bezoušek**, oddělení dokumentace ČSFÚ, inv. č. 370/3323.

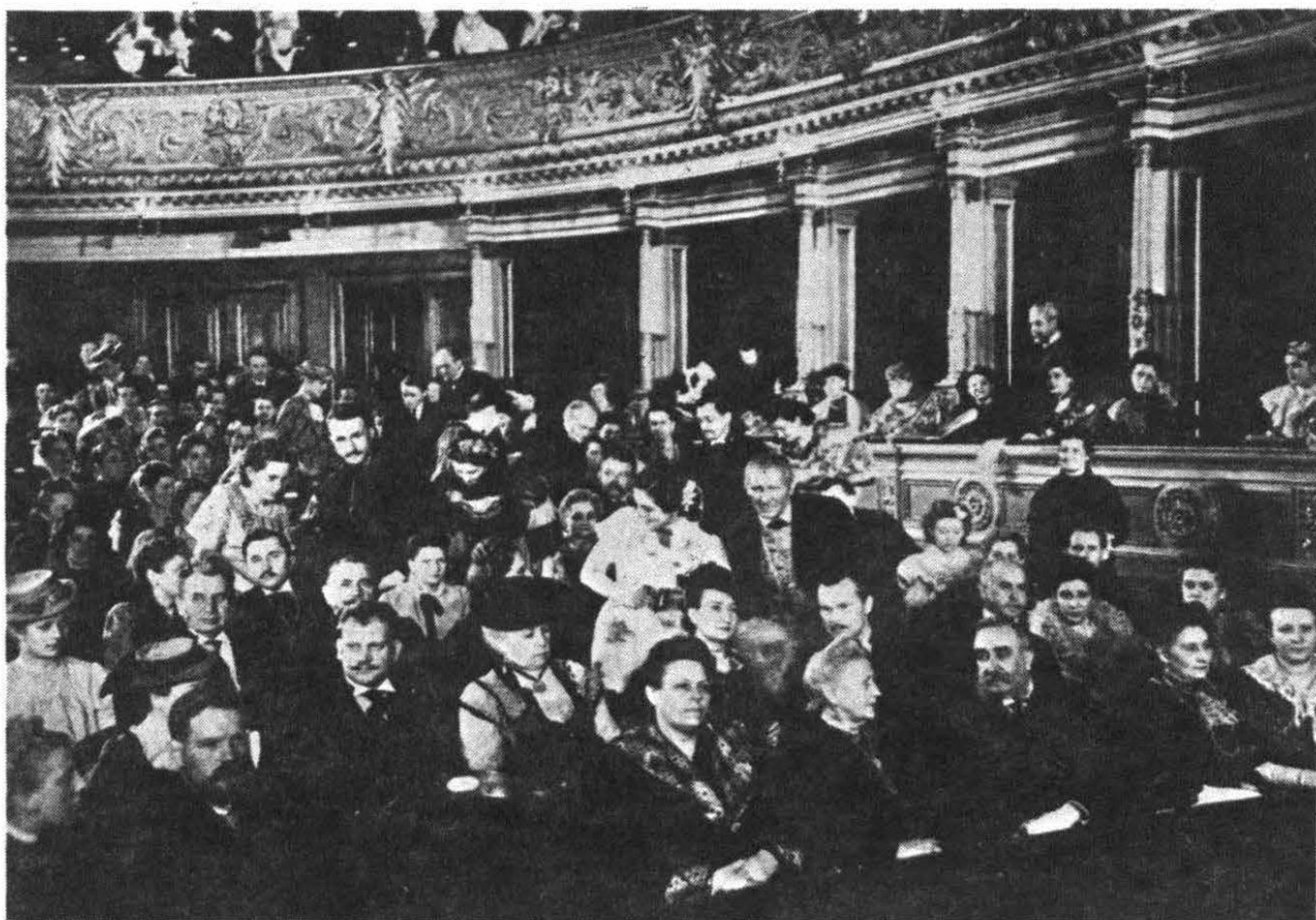
K novému rozkvětu české hudby se zahraničním ohlasem došlo v poslední třetině 19. a počátkem 20. století. Mezinárodní uznání si vydobyli i čeští koncertní umělci. Vědomí této reálné světovosti české hudby stojí v pozadí mnoha filmových námětů s postavami českých muzikantů, kteří z nějakých důvodů opouštějí vlast a docela samozřejmě slaví úspěchy ve světě nebo se naopak z velkého světa domů vracejí již jako slavné osobnosti (*Za tichých nocí, Píseň lásky, To byl český muzikant, Gabriela*). Co by sotva prošlo u malíře či literáta, nezní u hudebníka nijak nepravděpodobně. Pro českou hudbu jako symbol kulturní vyspělosti národa byla právě její světovost ústředním motivem, který živil mýtus o hlubinném hudebním talentu českého národa, jemuž byla hudba — jak se traduje — nejvlastnějším životním projevem.

Právě k hudebnímu světu se také váže jediný životopisný film protektorátních let *To byl český muzikant* (r. Vladimír Slavínský, 1940; premiéra 9.2. 1940) věnovaný osobnosti kolínského skladatele a kapelníka Františka Kmocha. Je to vlastně bilance trochu překvapivá. Právě atmosféra protektorátu vytvářela příznivé podmínky pro nebývale funkční uplatnění tohoto žánru, který mohl i se svými tradičními sklony k idealizaci a sentimentalitě zaznít v těchto letech naprosto pozitivně. Jak úrodnou půdu pro životopisný žánr protektorátní publikum představovalo, ukazuje obrovský ohlas zmíněného díla, se zneklidněním registrovaný i gestapem.²⁹ Film *To byl český muzikant* měl ovšem pro masový úspěch u českého publika zvláštní předpoklady, a to v nesmírné popularitě Kmochovy písniček samotných. Těm byl také ve filmu dán největší prostor na úkor všeho ostatního. Jedna písnička střídá druhou a objevují se tu snad ty nejznámější — Andulko šafářova, Na stříbropěnném Labi, Muziky, muziky, Jarabáček, Kolíne, Kolíne, U panského dvora, Nešťastný šafářův dvoreček... Celý film vlastně líčí hlavně triumfální úspěch české písničky doma i ve světě. Ani ne tak dílo celé, jako Kmochova hudba v něm znějící vyvolala onu silnou odezvu. I tak ostrílený kritik jako Bedřich Rádl psal o tomto filmu s neskrytým nadšením, ačkoliv si velmi dobře uvědomoval jeho četné nedostatky.³⁰ Oslava české písničky, která dokonale zapadala do širokého proudu národního kulturního hnutí, zde měla vysloveně manifestační ráz. Symbolika české písničky (tedy i filmu ukazujícího její vítěznou cestu světem) byla průhledná a samozřejmě neunikla ani zrakům okupantů. Přímo na ni upozorňuje i citovaná zpráva gestapa: „Všude byly české národní písně přijímány obyvatelstvem s nadšením, zejména Kmochovy písně vzbudily demonstrativní signál.“³¹ Příčina manifestačního vyznění filmu *To byl český muzikant* tkvěla mimo jiné v tom, že jeden z oněch střešních symbolů, k nimž se

²⁹ Srov. F. Springer, op. cit. *Babička a To byl český muzikant* jsou jediné filmy uvedené zde jmenovitě.

³⁰ Srov. Bedřich Rádl, Kmochovo vítězství ve filmu *To byl český muzikant*..., *Kino-revue* 6, 1939—1940, č. 27, s. 14.

³¹ F. Springer, op. cit.



Národní divadlo před představením Prodané nevěsty ve filmu **Pantáta Bezoušek** (1941)

česká společnost za protektorátu upínala, zde byl přímo tematizován, nikoliv jen motivicky rozveden. Právě to umožňovalo četné konotace, jež tvořily důležité významové zázemí nakažlivé vitalitě Kmochoých písniček.

Do mnoha filmů pronikaly národní hudební tradice v podobě dílčích reminiscencí. Využívalo se k tomu například koncertů či operních představení, jež navštívily některé z filmových postav. V **Experimentu** (r. Martin Frič, 1943; premiéra 3.9. 1943) se lékař Slaba (Zdeněk Štěpánek) vypraví se svou schovankou (Vlasta Matulová) do Národního divadla. Na programu je Dalibor, což vyplýne z detailních záběrů na divadelní ceduli a do partitury (!). Také titulní postava z filmu **Pantáta Bezoušek** (Jaroslav Vojta) se v doprovodu zamilovaného páru octne v Národním divadle. Ne však na Strakonickém dudáku, jak předepisuje Raisova předloha, nýbrž na Prodané nevěstě (příznačná změna!). V tomto případě se tvůrci chopili příležitosti a provedli ve filmu malý průřez proslulým dílem (Proč bychom se netěšili, Věrné milování, Znam jednu dívku, Jak možná věriti), využívající účelně některých analogií mezi dějem opery a dějem filmu. V **Humoresce** je to pro změnu (ve shodě s předlohou) Hubička. Zde ovšem návštěva Národního divadla slouží milenecké dvojici pouze jako záminka, jak se ztratit zrakům manžela a zaměstnavatele v jedné osobě. Režisér ukazuje paralelním střihem dvě místa — místo,

kde milenci měli být, a místo, kde ve skutečnosti byli. (Zatímco v divadle opona stoupá, roleta v okně vypůjčeného bytu klesá.)

Operní dramaturgie filmových tvůrců byla — jak vidno — prostá: Bedřich Smetana. Jeho jméno pravidelně figurovalo i na programech koncertů, které nějakým způsobem vstoupily do filmového vyprávění (např. **Píseň lásky, Jiný vzduch**). Tato soustředěná pozornost na dílo zakladatele české národní hudby nepramenila pouze z jeho obliby, ale i z jeho symboličnosti. Extrémní, ale nadevše výmluvný příklad využívání Smetanovy hudby jako národního symbolu nalezneme ve filmu **Jiný vzduch** (r. Martin Frič, 1939; premiéra 13.10. 1939). Dvojice mladých lidí Helena (Hana Vítová) a inženýr Prokop (Ladislav Boháč) navštíví koncert České filharmonie řízené Rafaelem Kubelíkem. Program: Bedřich Smetana — *Má vlast* (detailní záběr na plakát). Ve filmu odezní téměř celá Vltava. Přitom po úvodních polodetailech a polocelcích dirigujícího Kubelíka režisér opouští čas a prostor vyprávěného děje a vydá se sledovat tok Vltavy, jak se z bystřiny zvolna mění v širokou zklidnělou řeku, protékající českou krajinou a míjející české vesnice. Do děje nás navracejí občasné prostřihy na pohnuté obecenstvo, ale zejména dramatická scéna, která se odehraje za nepřerušovaných tónů Vltavy a již celý film kulminuje. Zhroucená bytost, jež ztratila víru v sebe, malíř Elis (František Smolík), nalezne konečně sílu vzepřít se člověku, který jej ponouká k vraždě. Pod silným dojmem ze Smetanovy hudby se také poprvé rozplynou všechna nedorozumění, která až dosud kalila vztah Heleny k Prokopovi. Když pak zazní ve finále Vltavy motiv Vyšehradu, Prokop poprvé snímá tmavé brýle, které měl doposud stále na očích kvůli dočasné chorobě. Zatímco koncertní sál burácí nadšeným potleskem, stojí malíř Elis ve svém ateliéru u otevřeného okna a s pohnutím říká: „Proudí sem nový vzduch. Cítím to po celém těle. Jsem jako znovuzrozen.“ — „Kdyby bůh dal, tatínku,“ odpovídá vroucně jeho žena. Účastí fiktivních postav na koncertě České filharmonie propojuje se svět filmové fikce se světem reálným. Smyšlený děj se tak vlévá do reálného historického rámce vyjádřeného dokumentárním záznamem proslulého tělesa, ale navíc i komentovaného výrazným hudebním symbolem. *Má vlast* působila za protektorátu jako opoziční dílo, které se proto všude setkávalo s nesmírným ohlasem. Němci ve snaze oslabit toto její vyznění zakázali provádět celý cyklus najednou. V Praze zazněla *Má vlast* jako celek naposledy 29.9. 1939.³² (**Jiný vzduch** měl mimochodem premiéru o 14 dní později.) Fričovo vybočení do světa jiného uměleckého díla s vlastním časoprostorem prozrazuje režisérovu víru, že jej budou diváci ochotně následovat. Jeho jistotu, že jsou dostatečně zaujati přítomnou společenskou realitou, aby akceptovali delší odmlku ve vyprávění fiktivního děje a pohotově obrátili pozornost k aktuálně rezonujícímu hudebnímu symbolu.

³² Srov. Dějiny české hudební kultury 1890/1945. II., Praha 1981, s. 191.

Vědomé a systematické využívání národní hudební tradice v její symbolické dimenzi se tedy projevovalo i péčí filmových tvůrců o to, aby divák dostal přesnou informaci o programu koncertu či operního představení. Detailní záběry na plakáty, cedule, programy či partitury napovídají, jakou váhu této informaci přikládali.

Hudebně historické reminiscence se mohly vyskytovat také v dialogích. Ve filmu **Píseň lásky** (r. Václav Binovec, 1940; premiéra 8.3. 1940) slibuje dirigent Jan Lípa (Pavel Ludíkar) mladé adaptace zpěvu (Hana Vítová) budoucnost „umělkyně, která dělá čest svému národu“ a připomíná Emu Destinnovou. V dekoracích se objevily ve filmu **Gabriela** (r. Miroslav J. Krňanský, 1941; premiéra 13.2. 1942), kde v bytě učitele hudby Kudrny (Jindřich Plachta) visí portréty Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka.

Svět české hudby poskytoval skutečně řadu možností, a to jak pro svou pozici ve vývoji národní společnosti, tak pro mezinárodní respekt, jehož dosáhl. Právě na obecném vědomí kulturních hodnot české hudby a jejího světového významu je například založen alegorický záběr z **Humoresky**. Teta mladého houslisty, rozezlena jeho neúspěchem u maturity, pálí v kamnech všechny jeho noty. Detailním záběrem do otevřených kamen ulpí kamera na titulním listu Dvořákovy Humoresky, kterou právě student hraje svým úspěšnějším spolužákům na maturitním večíрку. Název skladby i jméno skladatele jsou v plamenech dlouho čitelné.

Samostatnou a bohatě rozvětvenou kapitolu tvoří ostatně i vlastní hudba, která často pracovala s hudebními citacemi čerpanými z klasického českého repertoáru. V různých souvislostech zazněly leckdy ve filmech známé skladby i ve své autentické nebo téměř autentické podobě. V **Humoresce** se například objevují části Smetanova kvartetu Z mého života a Dvořákova „amerického“ kvartetu F dur. Nejdůležitější pozici tu však má sama titulní skladba Antonína Dvořáka (zde v úpravě pro housle a klavír). Hudbu k filmu **Barbora Hlavsová** (r. Martin Frič, 1942; premiéra 15.1. 1943) sestavili autoři z různých úprav Dvořákovy po celém světě známé písně Když mne stará matka. Podobných příkladů by se dala uvést celá řada.

Ta krásná země . . .

„Tak jako před nedávným časem, všemi opuštěni, navraceli jsme se — nikoliv beze zmatku — ke svým básníkům shledávající je krásnějšími, než se nám zdáli dříve, kdy jsme v jejich síle a odvaze spatřovali vlastnosti téměř samozřejmé, tak bylo nám vrátiti se z romantických cest i k vlastní zemi, jejíž krásy neviděli jsme dříve a jejíž půvaby jsme snad i podceňovali, majíce plné oči i srdce zemí cizích.“ Těmito větami uvedl Jaroslav Seifert výbor básní o české zemi z pera světových básníků vydaný počátkem čtyřicátých let a nazvaný „slovy vylomenými z textu naší

hymny“.³³ Přesně jimi postihl jev, který se tehdy dotýkal celé české kultury, tedy i českého filmu. Od sklonku třicátých let prostupovala všemi oblastmi národní kultury spontánní oslava spanilosti české země. Zvroucňelý vztah k osudem zkoušené vlasti byl jedním z dokladů probuzeného vlastenectví a obnovujícího se citového pouta k rodné zemi. V umělecké tvorbě se mohl projevovat rozmanitými způsoby, aniž by provokoval cenzuru k zákroku. Motivy české země (krajiny, města, vesnice) měly silně emocionální, až sentimentální zabarvení, ale jejich případné politické významy zůstávaly přinejmenším hodně zastřené. Teprve v propojení se symbolikou jiného rodu, například historickou, se okamžitě vynořovaly.

Národně obranný charakter měly především všechny zmínky o české zemi jako takové (o rodné zemi, o vlasti), jež zahrnovaly i její pojetí státní. Prosbou o požehnání naší zemi vrcholí text Ave Maria zpívaný při mši v **Advokátu chudých** (r. Vladimír Slavínský, 1941; premiéra 2.5. 1941), slibem věrnosti rodné zemi končí **Babička**, na českou zemi připíjí Kolínského syn Prokop v **Paličově dceři**, vyznání lásky k vlasti je obsahem Kmochovy písničky Pozdrav vlasti ve filmu **To byl český muzikant**. Vůbec nejvýrazněji byl motiv české země exponován ve filmu **Tulák Macoun** (r. Ladislav Brom, 1939; premiéra 1.9. 1939). Ženu, která jej láká ke společným toulkám po světě, odmítá Macoun nápadně patetickou proklamací: „Vrátím se zpět. Do země, kde jsem se narodil. Ta je teď jiná a potřebuje všech, kteří dovedou a chtějí pracovat.“ Na jeho pouti domů jej provází smetanovsky zpracovaný motiv husitské písně Ktož jsú boží bojovníci (mimochodem osamocená husitská reminiscence v protektorátním hraném filmu). S příchodem na hranici se hudba s husitským motivem náhle mění v citaci státní hymny Kde domov můj. U hraničního kamene s nápisem ZEMĚ ČESKÁ se Macounovi naskytne krásný rozhled do kopcovitého kraje rodných Čech. Celá tato sekvence je součástí retrospektivního vyprávění, které nemůže být situováno nikam jinam než do let první republiky. (Tu měl také Macoun v citovaném výroku na mysli.) Macoun se vrací z Hamburku, stojí tedy na předmnichovské hranici mezi Německem a Československem. Na protější straně víjí dívky věnce a pějí tklivou píseň Vlastenecké hory.³⁴ Dnes z toho možná číší těžko stravitelný sentiment, ale na diváky roku 1939 musela tato sekvence působit mocným dojmem. Široký ohlas tohoto díla tomu ostatně nasvědčuje.

Celá řada filmů oslavovala (jistě i bezděčně) krásu české krajiny. Z nich byly ceněny zvláště ty, které se zdály vystihovat národní ráz krajinné scenérie, jako tomu bylo v **Ohnivém létě** (r. František Čáp a Václav

³³ Ta krásná země . . . Čechy v zrcadle světové poezie, Praha 1941, s. 5.

³⁴ Tato obrozenecká píseň je více známa pod názvem Čechy krásné, Čechy mé a její text zněl po Mnichovu vskutku aktuálně: „Čechy krásné, Čechy mé! / Duše má se touhou pne, / kde ty vaše hory jsou, / zasnoubené s oblohou.“ Plné znění textu viz Zpěv českého obrození (1750—1866), Praha 1940, s. 158.



Titulní postava z filmu **Tulák Macoun** (1939) při přechodu česko-německé hranice. Hudební doprovod tohoto záběru tvoří citace státní hymny Kde domov můj

Krška, 1939; premiéra 20.10. 1939) zahleděném do opojné letní přírody jižních Čech či v **Babičce**, jejíž exteriéry se natáčely přímo v ratibořickém údolí. Umění vyjádřit „český valeur krajinný“ ocenil A.M. Brousil na **Tuláku Macounovi**.³⁵ Filmoví tvůrci se ovšem nespolehali jen na estetickou „soběstačnost“ české krajiny; hleděli tuto krajinu jako malebnou definovat, a to s použitím různých prostředků, jež nabízí filmový jazyk. Na jímavou krásu české země často upozorňovali prostřednictvím některé z postav, jež se v náhlém okouzlení zahledí do líbezného kraje. Poté dostane i divák příležitost spatřit zdroj tohoto okouzlení (**Tulák Macoun**, **Babička**, **Barbora Hlavsová**, **Humoreska** ad.). Ke konvencím filmového jazyka této doby (z hlediska filmové hudby to byla éra symfonismu) také patřilo, že panoramatické záběry krajiny doprovázela silně emotivní, zpěvně rozklenuté symfonická hudební plocha vyrůstající zpravidla z novoromantického nebo pozdně romantického slohu. Měla v divácích vyvolávat tytéž emoce, jaké při pohledu do kraje pociťovaly filmové postavy. V podrobněji citované scéně v **Tuláku Macounovi** k tomu skladatel Josef Dobeš užil snadno identifikovatelných a spolehlivě rezonujících hudebních citací. V **Babičce** se zase skladatel Jiří Fiala ve srovnatelné

³⁵ A. M. Brousil, op. cit., s. 17.

scéně uchýlil ke zjevné nápodobě Smetanova kompozičního stylu.

Obraz nějaké krajiny se pochopitelně vyskytoval téměř v každém filmu, ale jeho promyšlené funkční využití zase tak běžné nebylo. Častěji a průkazněji pronikal do filmové tvorby dobový kult Praha, který tehdy zasáhl všechny oblasti české kultury. Starobylé město v srdci Čech imponovalo nyní svými četnými památkami dvojnásob. Praha románská, gotická, renesanční či barokní trvale upomínala na dávný věk, kdy byla sídlem králů i císařů, kdy byla kulturním i politickým centrem evropského významu. Nejen pro svou architektonickou krásu, ale zejména pro dějinnou dimenzi v architektuře zhmotnělou, pro historické a kulturní tradice s tímto městem spjaté, stala se Praha tradičním symbolem české země. V hraném filmu se také obraz Prahy omezil vlastně jen na historické jádro města. Tvůrci většinou využívali toho, že se děj jejich filmu (či alespoň některá sekvence) odehrává v Praze, a prokládali vyprávění záběry na Malou Stranu, Staré Město, Vyšehrad a jiná místa, aniž se příliš starali o logiku těchto prostřihů. Více důvodných příležitostí pro uplatnění malebných pražských exteriérů nalézali ve filmech, jejichž postavy byly představeny jako obyvatelé staré Prahy, nejčastěji Malé Strany (**Jiný vzduch, Humoreska, Paličova dcera, U pěti veverek** ad.). Mimoumělecké zřetele převážily při koncipování nepřirozeně rozsáhlé „pražské“ sekvence v **Janu Cimburowi** (r. František Čáp, 1941; premiéra 21.11. 1941), která nápadně narušuje plynulost vyprávění. Cimburra (Gustav Nezval) se v ní mění v okouzleného turistu, který systematicky obchází pamětihodnosti města — a diváci samozřejmě s ním. Ve filmu **Za tichých nocí** (r. Zdeněk Gina Hašler, 1940; premiéra 17.1. 1941) vyznává svou lásku k Praze sám Karel Hašler, jenž zde hraje sebe sama, a své vyznání doprovází jednou ze svých nejpopulárnějších staropražských písniček — Po starých zámeckých schodech. Obdobné vyznání proniklo i do jinak kosmopolitního filmu **Píseň lásky**.

V adaptaci Raisova románu **Pantáta Bezoušek** byl frekventovaný motiv Prahy povýšen na téma. Venkovan, který přijel na návštěvu k synovi, Prahu nejprve postupně objevuje. Podniká procházky po městě, z věže Týnského chrámu se obdivuje velkolepému panoramatu Prahy, je uchvácen její nádherou. Nakonec však dospívá k poznání, že „Praha není jenom ta krása, ale živí lidé, milí“. Film **Pantáta Bezoušek** tak došel v oslavě Prahy nejdále.

* * *

Stopovali jsme zde motivy, které se opakovaně objevují ve více filmech a jež vykazují určitou souvislost s obranným charakterem národního kulturního hnutí za protektorátu. Vyskytovaly se především v tvorbě prvních tří let okupace (Neurathovo období), v dalších letech tato ten-

dence, zdá se, postupně slábla, a to hlavně pro zhoršující se podmínky domácí filmové tvorby. Doložme toto tvrzení alespoň porovnáním téže modelové situace — zpěvu na kůru při bohoslužbě — ve dvou filmech natočených v různých etapách protektorátu. V obou případech se tvůrci snažili vtělit do textu Ave Maria závažný aktualizovaný obsah. V **Advokátu chudých** z roku 1941 (r. Vladimír Slavínský; premiéra 2.5. 1941) ústí modlitba k Panně Marii v přímou, hudebně zdůrazněnou prosbu o ochranu naší země: „Zdravas Maria, jediná mezi všemi, dej požehnání nám a naší drahé zemi, dej požehnání nám a naší drahé zemi, oroduj za nás!“³⁶ Autoři filmu **Jarní píseň** (r. Rudolf Hrušínský, 1944; premiéra 17.11. 1944) se již uchýlili k metafoře. Text zpívaný při májové mši (ve dvojhlasném podání špatně srozumitelný) vyjadřoval naději, že po noci přijde úsvit a jítro pro nás pro všechny. Kvůli tomuto textu byl prý mladý režisér, jehož někdo udal, že natáčí i cenzurní škrty, čtyřikrát vyslýchán gestapem.³⁷

Vyznění různých motivů a symbolů velice záviselo na časových i situačních kontextech, ve kterých se objevily a které konkretizovaly jejich význam. Na oficiálních akcích mohla klidně znít symbolika, kterou by cenzura ve filmu nebo v divadle nepřipustila z obavy před demonstracemi při představeních. Například oficiální masovou manifestaci na Václavském náměstí k ukončení staného práva (3.7. 1942) po atentátu na Heydricha zahájily fanfáry ze Smetanovy Libuše (opery jinak cenzurou zakázané) a zakončila ji hymna Kde domov můj v provedení hudby vládního vojska a smíšeného sboru Národního divadla, který stál pod Myslbekovým pomníkem svatého Václava.³⁸

Právě tyto významové posuny byly zdrojem nestálého vztahu publika k některým filmům. Macounova slova o práci pro národ mohla bez obav zaznít v době národní protiněmecké jednoty v roce 1939, ale o tři roky později by se již nebezpečně blížila k pozicím kolaborantského aktivismu. Výmluvný je případ **Barbory Hlavsové**, filmu o houževnaté obraně cti a dobrého jména. V době svého vzniku (1942) se těšil u kritiky veliké přízni, ale po osvobození o něm Oldřich Kautský psal jako o filmu ukazujícím „všem, kdož se vzpírali pochopit, že jenom prací pod záštitou Říše budujeme šťastný zítřek“.³⁹

Nicméně dobový soud, že „i český film byl . . . naplněn většinou sociálfašistickou ideologií“, neobstojí.⁴⁰ Výskyt četných motivů, odvozených především z národních kulturních a historických tradic, vypovídá na-

³⁶ Současně s uvedením filmu byla tato píseň vydána pod názvem Modlitba i tiskem.

³⁷ Podle svědectví Rudolfa Hrušínského v televizním pořadu Modravých dalek volání vysílaném Čs. televizí 12. 8. 1988. (Rudolf Hrušínský a Svatopluk Beneš zde vzpomínali na jejich společnou práci ve filmu.)

³⁸ Srov. V hodině dvanácté. Soubor projevů státního prezidenta a členů vlády protektorátu Čechy a Morava po 27. květnu 1942, Praha 1942, s. 94.

³⁹ Oldřich Kautský, Pro potlesk pánů, Kulturní politika, 1945, č. 4, s. 2.

⁴⁰ V době zvýšeného nebezpečí, Kulturní politika, 1945, č. 6, s. 2.

opak o zřetelné vlastenecké tendenci s národně obranným podtextem. I na půdě klíčového odvětví zábavního průmyslu tak vznikala díla zaujatá osudem české země a snažící se tomuto osudu v rámci svých možností vzdorovat.

Resümee

Tendenzen zur Verteidigung des Volkes im Spielfilm während des Protektorats

von **Ivan Klimeš**

Die Bildung des „Protektorats Böhmen und Mähren“ im März 1939 hat die tschechische nationale Gemeinschaft gegen das deutsche Diktat vereinigt. In dem immer enger werdenden Lebensraum spielte die tschechische Kultur eine außerordentlich bedeutende Rolle. Sie hielt das Bewußtsein der Kontinuität und der Beziehung zur Vergangenheit aufrecht, brachte die kulturelle Reife des tschechischen Volkes zum Ausdruck, war ein Zufluchtsort und eine Quelle der geistigen Stärke. Auch der tschechische Film war bemüht, diese Aufgabe wenigstens teilweise zu erfüllen. Seine Positionen wurden aber schrittweise von den Deutschen besetzt. Diese übernahmen tschechische Filmateliers, verringerten radikal die Zahl der tschechischen Filmgesellschaften, kontrollierten die Filmproduktion, übten eine Filmzensur aus und beeinflussten den Filmverleih zugunsten der deutschen Streifen. Die auf diese Weise geschwächte tschechische Filmproduktion erfreute sich trotzdem der großen Gunst des tschechischen Publikums, das gegen die aktuellen Anspielungen und die verborgenen politischen Bedeutungen außerordentlich empfindlich war. Die einen und die anderen machten sich auch in rein kommerziellen Produktionen bemerkbar, aber die größte Publikumsresonanz wurde von den Werken hervorgerufen, welche die nationale Eigenart zum Ausdruck brachten. Den nationalen Charakter errangen die Filme vor allem dadurch, daß sie aus den heimischen Geschichts- und Kulturtraditionen schöpften, deren symbolische Dimension durch die Kontexte des Protektorats außerordentlich stark zum Ausdruck gebracht wurde. Durch das Sichten der Motive, bzw. durch die Feststellung spezifischer Themenkreise können die bedeutendsten Dach-Symbole jener Zeit identifiziert werden.

Die Geschichte des tschechischen Volkes. — Trotzdem kein historischer Film im Sinne eines Werkes, das bedeutende geschichtliche Ereignisse oder Persönlich-

keiten zeigen würde, während des Protektorats entstanden ist, treten in vielen Filmen verschiedene geschichtliche Reminiszenzen auf, die sich auf das Bewußtsein der eigenen Geschichte des tschechischen Volkes stützen. Die Furcht der deutschen Okkupanten vor der symbolischen Bedeutung der tschechischen geschichtlichen Traditionen wird auch durch ihre nachhaltigen Bemühungen bewiesen, diese Traditionen für eine deutschfreundliche Propaganda auszunutzen. Ihre Aufmerksamkeit haben sie vor allem auf die tausendjährige Tradition des heiligen Wenzels gerichtet. Sie interpretierten die Gestalt des Fürsten Wenzel, des traditionellen Schutzheiligen von Böhmen, als Symbol der loyalen Beziehung der Tschechen zum Deutschen Reich. Die Anklänge an den Hlg. Wenzel in den während des Protektorats gedrehten tschechischen Filmen /z. B. in **Die Tochter des Brandstifters** oder **Der letzte Podskalák**/ sind jedoch offensichtlich als Verteidigung des tschechischen Volkes gemeint. Den tschechischen Filmern ist es gelungen, das von den Deutschen angeregte Vorhaben eines Films über den Hlg. Wenzel zu vereiteln. Verschiedene geschichtliche Reminiszenzen erscheinen ständig in Dialogen, der Filmmusik /z. B. die Zitation des bekanntesten Hussitenliedes im Film **Landstreicher Macoun**/, dem Dekor, den Requisiten, der Wahl der Orte für die Außenaufnahmen /Aufnahmen denkwürdiger Orte in Filmen/, usw.

Die tschechische Literatur. — Bei den Verfilmungen literarischer Werke war die Wahl der Vorlagen von großer Bedeutung. Vor allem die bereits seit Jahrzehnten mit dem Leben der tschechischen Gesellschaft verbundene tschechische Literatur des 19. Jahrhunderts und des Anfangs des 20. Jahrhunderts zog die Aufmerksamkeit der Filmproduzenten und Filmschaffenden auf sich. Der klangvolle Name eines Schriftstellers war zwar manchmal wichtiger als die Aktualität des Sujets, aber bei einer Reihe von Verfilmungen wurde der Stoff auf eine aktualisierende Weise interpretiert /entweder im ganzen Werk, oder wenigstens in einigen Szenen/. Der Film **Großmütterchen** /1940/, eine kultivierte pietätsvolle Leinwandübertragung des vom tschechischen Volke geehrten gleichnamigen Romans der Božena Němcová, fand die größte Publikumsresonanz; der Streifen gipfelt in einer Szene, die ein Nationaleid zu sein scheint.

Die tschechische Musik. — Der internationale Ruhm dieses Gebietes der tschechischen Kultur widerspiegelt sich in der Gestaltung der Figuren tschechischer Musiker in den Filmen; im Unterschied zu den Vertretern anderer Künste erobern diese Musiker ganz selbstverständlich die Welt. Der Weltruf der tschechischen Musik steht im Hintergrund einer Reihe von Filmen, deren Handlung unter Musikern spielt. Äußerst populär — dies wurde auch von der Gestapo zur Kenntnis genommen — wurde der Film über den Komponisten František Kmoč **Das war ein böhmischer Musikant** /1940/, in dem die triumphalen Erfolge tschechischer Lieder im In- und Ausland gezeigt werden. In den während des Protektorats gedrehten Filmen wurden oft genaue Informationen gegeben über die Programme der Konzerte oder Theatervorstellungen, denen irgendwelche der Figuren beiwohnt. Auf diesen Programmen findet man stets Bedřich Smetana, den Gründer der tschechischen nationalen Musik. Auf die Tradition der tschechischen Musik wird u. a. oft in der Filmmusik verwiesen, in der entweder Kompositionen von B. Smetana und A. Dvořák benützt oder der gut bekannte Kompositionsstil eines von ihnen nachgeamt werden.

Das böhmische Land. — Seit Ende der dreißiger Jahre waren alle Gebiete der tschechischen Kultur von einer innigen Verherrlichung des tschechischen Landes durchdrungen. Einige Filme enthalten eine Erklärung der Liebe zum Vater-

land und zur Heimat, einen Eid der Treue zum Heimatland, die Sorge um sein Schicksal. Auf die ausdrucksvollste Weise wird das Motiv des böhmischen Landes im Film **Landstreicher Macoun** /1939/ herausgehoben, in dem die Titelfigur unter den Klängen der tschechischen Staatshymne die Grenze zwischen Deutschland und der Tschechoslowakei dort überschreitet, wo sie vor dem Abschluß des Münchner Abkommens verlief. Der häufigen Begeisterung für die böhmische und mährische Landschaft schloß sich ein sehr starker Kult Prags an, der in vielen Filmen durch häufige und nicht immer logisch wirkende Aufnahmen der altertümlichen Stadt und deren denkwürdigen Orten zum Ausdruck kam. Am weitesten gelang in dieser Hinsicht der Film **Gevatter Bezouschek** /1941/, nach dem gleichnamigen klassischen Roman des Schriftstellers K. V. Rais gedreht und vollständig als Erklärung der Liebe zu Prag und dessen Bewohnern verfaßt.

Die Einstellung der Zuschauer zu den einzelnen Filmen entwickelte sich entsprechend dem sozial-psychischen Klima im Protektorat. Eine wirklich starke, von einem begeisterten Interesse der Öffentlichkeit begleitete nationale Kulturbewegung, deren Ziel die Verteidigung war, hängt vor allem mit den ersten Phasen der Okkupation zusammen, als Konstantin von Neurath das Amt des Reichsprotektors bekleidete und eine gegen die Deutschen gerichtete Volkseinheit wenigstens anfänglich bestand. Die Einschränkungen der tschechischen Filmproduktion und eine Verschärfung der Zensur engten in der folgenden Zeitperiode den Raum für die Manifestationen des Widerstandes wesentlich ein, und aktuelle Bedeutungen mußten nunmehr in Symbole verborgen werden, die auf eine kompliziertere Weise verschlüsselt waren als bevor.