

STŘEDOŠKOLSKÁ ODBORNÁ ČINNOST

Obor č. 15: Teorie kultury, umění a umělecké tvorby

Složité cesty české kinematografie v proměnách 20. století

Adéla Čermáková

Praha 2017

STŘEDOŠKOLSKÁ ODBORNÁ ČINNOST

Obor č. 15: Teorie kultury, umění a umělecké tvorby

Složité cesty české kinematografie v proměnách 20. století

Autor: Adéla Čermáková

Škola: Gymnázium Na Vítězné pláni 1160, 140 00, Praha 4

Kraj: Praha

Konzultant: Mgr. Petr Svoboda

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou práci SOČ vypracoval/a samostatně a použil/a jsem pouze prameny a literaturu uvedené v seznamu bibliografických záznamů.

Prohlašuji, že tištěná verze a elektronická verze soutěžní práce SOČ jsou shodné.

Nemám závažný důvod proti zpřístupňování této práce v souladu se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) v platném znění.

V Praze dne 5. 3. 2017

Adéla Čermáková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Petru Svobodovi za trpělivost, vstřícnost a odborný dohled nad prací. Rovněž děkuji PhDr. Květoslavě Hnízdové, CSc. a Dr. Petru Kubíkovi za vytvoření odborného posudku.

Anotace

Tato práce se zabývá českou kinematografií v prvních dvou letech Protektorátu Čechy a Morava. S pomocí popisu dobových okolností, skrze vzpomínky pamětníků, a především díky výčtu nejvýznamnějších snímků tohoto období a prostřednictvím osudu herce Oldřicha Nového, líčí atmosféru v okupované republice. Výrazněji se přitom věnuje žánru vlastenecko-venkovských filmů, které měly svou podstatnou funkci v dodávání odvahy a sebejistoty potlačovanému národu. Ve své druhé části pak dokládá okolnosti zestátnění československé kinematografie a jejího vývoje po roce 1948. Následné důsledky komunistické ideologické propagandy ukazuje na zevrubném rozboru snímků *Pyšná princezna* a *Slepice a kostelník*.

Klíčová slova

Kinematografie; Protektorát Čechy a Morava; Oldřich Nový; únor 1948; komunistická propaganda

Annotation

This thesis analyses the Czech cinematography of the first two years of the Protectorate of Bohemia and Moravia. It captures the atmosphere of that period by explaining historical context, offering authentic memories and mainly through listing and describing the most important films and the life of the actor Oldřich Nový. Significant attention is paid to the genre of patriotic-provincial films produced to encourage the oppressed nation to fight against the Nazi. The second part of the thesis focuses on the process of nationalization of the Czechoslovak cinematography and its evolution after the coup in 1948. It shows the consequences of communist propaganda by analyzing the films *Pyšná princezna* and *Slepice a kostelník*.

Keywords

Cinematography; Protectorate of Bohemia and Moravia; Oldřich Nový, February 1948; communistic propaganda

Obsah

Úvod.....	5
1. Dobové souvislosti.....	7
1.1. Vývoj do r. 1938	7
1.2. Druhá republika a prvá léta Protektorátu.....	8
2. Kinematografie	11
2.1. Přebírání filmu nacisty.....	11
2.2. Arizace a antisemitismus	12
2.3. Filmové žánry za okupace	13
2.3.1. Komedie a veselohry	14
2.3.2. Drama	15
2.3.3. Vlastenecko-venkovský motiv	17
2.3.4. Německé propagandistické filmy	23
3. Gentleman Oldřich Nový.....	26
4. Změna poměrů	31
4.1. Zestátnění československé kinematografie.....	34
5. Od Kristiána k politickým agitacím.....	36
5.1. Pyšná princezna	37
5.2. Slepice a kostelník	43
Závěr	49
Prameny a literatura	51
Přílohy.....	52

Úvod

Od dob, kdy se naše babičky, a možná spíše prababičky, obdivovaly na plátcích biografů mladým elegantům ve smokingu a dědečkové tajily dech nad půvabem překrásných hereček, uplynulo bezmála osm dekad. Vystřídal se tři režimy a svět je zdánlivě zcela jiný. Avšak touha lidí po filmu zůstává stejná. Dnes se do kin chodíme také především odreagovat, pobavit se, anebo naopak nabýt nové zkušenosti a zamyslet se nad palčivými tématy, která před nás ten či onen snímek klade. Faktem však jest, že znalost snímků z předchozích dob je především u mladé generace často tristní. Současně zapomínáme na to, že film vytváří nejenom doklad doby, o které vypráví, ale i té, v níž vznikal. Právě na pojetí filmu jako pomyslného zrcadla společnosti se soustředí tato práce. S její pomocí by se měl čtenář moci lépe vcítit do tehdejší atmosféry, a přitom nespadat k černobílému nahlížení na její okolnosti. Rovněž poodhrmeme-li pomyslný závěs halící kinematografii dob dávno minulých, zjistíme, že se za ním skrývá množství osudů a příběhů, které nám právě v pochopení našich dějin mohou pomoci. Cílem této práce tedy je nejprve nastínit soudobému pozorovateli období let 1939-1942 a následně je porovnat s vývojem v Československu po roce 1948. Oboje přitom v kontextu československé kinematografie a z pohledu tehdejšího filmového diváka. Aby i ti, kteří nemají o těchto kapitolách našich dějin rozšířené povědomí, mohli, možná poutavější formou, nahlédnout do jejích strastí a bolestí a byli schopni skrze jednotlivé snímky rozpoznat tendence tehdejší kinematografie a společnosti.

První část práce se snaží shrnout vývoj v Českých zemích od třicátých let až k atentátu na Reinharda Heydricha. Zmiňuje tedy události a částečně jejich příčiny, tak jak následovaly po sobě. Zároveň se snaží zachytit alespoň v malé míře atmosféru, která v tu dobu panovala a využívá k tomu memoárů rozličných osobností.

Druhá kapitola je již věnována protektorátní kinematografii a je rozdělena na několik dílčích částí. Zmiňuje proces přebírání českého filmového průmyslu nacisty a věnuje se jeho arizaci s všudypřítomným antisemitismem. Dále se soustředí na jednotlivé filmové žánry a na výčet snímků, které jsou považovány za podstatné a ty následně více či méně rozebírá. Neopomíjí rovněž podkapitulu německých snímků, které byly běžnou součástí programu tehdejších biografů.

Třetí část textu je věnována osobnosti Oldřicha Nového, jehož osud dokazuje nesmírnou složitost inkriminované doby. Umožňuje čtenáři zúžený vhled nejen do ní, ale i do zákulisí tehdejšího filmového a divadelního prostředí s přesahem do dob před a po protektorátních.

Na kapitulu o Oldřichu Novém navazuje čtvrtá část práce věnovaná změně politických poměrů v poválečné republice. Zvláštní pozornost je přitom kladena na vývoj procesu zestátnění československé kinematografie, který byl klíčový pro její další ubírání.

Pátá kapitola předkládá čtenáři důsledky únorového převratu na oblast filmového odvětví. Věnuje se popisu změn uměleckých tendencí a samotnému účelu filmu v této době. Tuto teoretickou část dále rozvíjí rozbor ideologicky poznamenaných snímků z první poloviny padesátých let.

Literatura, jež byla použita při psaní této práce, pocházela z rozličných období. Proto, především v případě kinematografie, bylo nutné stále pečlivě srovnávat jednotlivé zdroje, z nichž *Náš film* a *Historie československé kinematografie v obrazech* byly vydány během komunistického režimu. První ze zmíněných knih pak v osmdesátých letech a druhá v uvolněnějších letech šedesátých. Tuto skutečnost bylo tudíž nutno mít na zřeteli v případě některých politicky zabarvených otázek. Spolu s další knihou *Panorama českého filmu* však tvořily celistvý pohled na daný problém a rozcházely se snad jen v tom, že první ze zmíněných publikací se stavila velmi černobíle k otázce kolaborace, která však nebyla přímo zahrnuta do kapitol této práce. V části věnované vývoji po roce 1948 sloužily jako zdroje knihy: *Naplánovaná kinematografie*, *Znárodnění Československa*, *Venkov v českém filmu 1945-1969* a již zmiňované *Panorama českého filmu*. Přičemž je třeba dodat, že posledně zmíněný titul poskytoval k danému tématu jen základní informace, které však byly potřebné k pochopení souvislostí a orientaci v obsáhlejších publikacích. K nastínění historických souvislostí jsem čerpala z obecných znalostí dějin a také z knihy *Dějiny země koruny české II*. Mozaiku potřebnou k vytvoření textu pak doplňovaly memoáry a biografie pamětníků, povětšinou herců. Díky citacím jejich slov bylo možné alespoň částečně zachytit danou dobu. Inspiraci mi poskytlo také číslo dobového časopisu *Kinorevue*. Nezbytnou složku mých zdrojů následně tvořily filmy samotné, po jejichž zhlédnutí jsem si mohla vytvořit subjektivní názor dnešního diváka a porovnat jej s tvrzeními v knihách.

1 Dobové souvislosti

1.1 Vývoj do r. 1938

Nad demokratickou Československou republikou se začala stahovat mračna již během třicátých let. Nacistický převrat v Německu a nástup Adolfa Hitlera k moci r. 1933 dal v Československu impuls ke vzniku Sudetoněmecké vlastenecké fronty (Sudetendeutsche Heimatsfront)¹, v čele s Konradem Henleinem. Ta byla od r. 1934 financována z Říše a stala se tedy jakousi prodlouženou rukou nacistů v republice. V jejím rámci se vedly nejrůznější manifestace s cílem vzbudit pocit, že Sudetští Němci jsou v Československu utlačováni a jejich vysvobození tkví v připojení k Německu. Postupně si získávala čím dál větší oblibu u většiny pohraničního obyvatelstva (s německou národností), ale i u zbytku německé menšiny v Čechách.² Československo bylo stále více vystavováno tlaku, jak hospodářského, tak politického charakteru ze strany Německa.

V roce 1935 nastoupil na prezidentský post, po T. G. Masarykovi, dr. Edvard Beneš, dosavadní ministr zahraničních věcí a někdejší premiér (v letech 1921-1922). Situace v republice se začala dramaticky přiostrňovat r. 1937. Po anšlusu Rakouska v březnu roku 1938 již nebylo pochyb, že se Československo konfrontaci s Německem nevyhne. Ještě tentýž měsíc se Adolf Hitler sešel s představiteli Sudetských Němců, Karlem Hermanem Frankem a již zmíněným Konradem Henleinem a představil jim svou vizi o obsazení Československa. Situace byla vyhrocena, ovšem i přes nátlak západních mocností a jejich mírové politiky se vláda prezidenta Beneše nehodlala snížit k postoupení pohraničí a dokonce vyhlásila částečnou mobilizaci. Ale všechny snahy byly marné. Celé napětí vyvrcholilo v září 1938. Osud první československé republiky zpečetil mnichovský verdikt, neboli Mnichovská dohoda, kde byl prezident Beneš v zásadě donucen k podepsání a jejíž obsah zahrnoval odevzdání československého pohraničí Říši. Po tomto aktu byl prezident Beneš často zatracován jako zbabělec. Jednal však pouze racionálně, v opačném případě by byl útok Německa zcela předvídatelný, Československo by bylo pravděpodobně smeteno a nemohlo by počítat s jakoukoli zahraniční podporou. Jak ve své knize uvádí Ivan Margolius, „*Ještě 30. září poslal rozrušený prezident Beneš prostřednictvím ministerstva zahraničí telegram na ambasády*

¹ V roce 1935 byla přejmenována na Sudetendeutsche Partei, kvůli možnosti účasti v parlamentních volbách.

² Nesmíme však opomenout fakt, že i v této době se zde nacházeli tací, kteří v Čechách měli kořeny hluboko do středověku a zdali jsou Němci, či Čechy nebylo pro jejich život podstatné. S nacistickou ideologií nesouhlasili a cítili se být plnou součástí demokratické republiky.

v Londýně a Paříži : ,Uvědomte vládu a její úředníky, že podepsáním mnichovské dohody nás nutí opustit naše pohraniční opevnění netknutá a plně vybavená. Uvědomte ji, že svým rozhodnutím přispěla k dalšímu vyzbrojování německé armády sama proti sobě, protože v opevněních, která musíme do desátého října opustit, jsou kanóny, kulometry a munice v ceně dvou miliard korun‘. ‘ ‘³

1.2 Druhá republika a první léta Protektorátu

Mezidobí od Mnichovské dohody k ustanovení Protektorátu Čechy a Morava, nazýváme druhou republikou. Během jejího krátkého trvání od 30. září 1938 do německé okupace 15. března 1939 se v Česko-Slovensku silně prosazovala pravice tendující k totalitní moci a spolu s ní množství fašistických organizací. Ty postupně přidávaly na své agresivitě, kterou provázelo i šíření antisemitismu.⁴ Postupně zanikal demokratický charakter státu a rozpadal se stávající politický systém. Již začátkem října 1938 abdikoval prezident Beneš a záhy se odebral do zahraničního exilu. Vláda generála Syrového se zatím snažila o navázání spolupráce s Německem.

Po abdikaci Edvarda Beneše byl prezidentem zvolen dr. Emil Hácha. Ministrem zahraničních věcí byl v tu dobu dr. František Chvalkovský. Oba tyto politici se snažili o domluvu s Hitlerem, avšak veškerá jednání byla počátkem března 1939 německou stranou přerušena. Říše již šla jistě ke svému prvotnímu záměru, k likvidaci Česko-Slovenska.⁵ Pomyslným vrcholem ledovce bylo vyhlášení nezávislého a samostatného Slovenského státu 14. března 1939 (ze Slovenska se stal tzv. klerofašistický stát, satelit Německa) a maďarské ultimátum česko-slovenské vládě tentýž den, ve kterém požadovalo okamžité odstoupení Podkarpatské Rusi a zároveň zahájilo vojenské akce k její okupaci. Následující cesta Háchy a Chvalkovského do Berlína již neměla žádný ohlas. Němečtí představitelé jim pouze oznámili, že 15. března budou české země obsazeny německou armádou. K tomu požadovali již jen podpis prezidenta Háchy. Ten podlehl brutálnímu nátlaku a podepsal.⁶ V případě, že by dokumenty odmítl podepsat, hrozilo Německo leteckým útokem na Prahu. Hácha se tímto činem proměnil v očích lidí ve zrádce, Hitlerova posluhovače atp. Jenže nic není černobílé, jak ve vzpomínce na okupaci Prahy vzpomíná herec Miloš Kopecký: *„Okupace probíhala německy, to jest spořádaně. Národ, který se stane kořistí usurpátora nemajícího žádných zábran, takový národ,*

³ Margolius, I.: Praha za zrcadlem., Nakl. Argo, České Budějovice 2007, s. 90.

⁴ Agresivita fašizující části společnosti se projevovala např. na pronásledování Karla Čapka, který čelil nejrůznějším útokům v tisku i na veřejnosti, kvůli svým protiválečným a před fanatismem varujícím literárním dílům. Právě tento neustálý nátlak se podepsal na jeho předčasnou smrti 25. 12. 1938, kdy uštvaný a vyčerpaný spisovatel zemřel na zápal plic.

⁵ V druhé československé republice se také začaly objevovat autonomistické tendence Slovenska a Podkarpatské Rusi. Autonomie obou z nich byla schválena v listopadu 1938. Následně byl také přijat název státu Česko-Slovenská republika.

⁶ Kolektiv autorů: Dějiny zemí koruny české II., Nakl. Paseka, Praha 1992, s. 204.

je-li to zdravý organismus, nutně musí ze svého středu vydat dva typy- jednoho Emila Hácha a jednoho Fučíka. Má-li přežít. Oba jsou v pravém smyslu hrdiny, ale onen druhý představuje hrdinství efektnější a také vděčnější. Role, do níž byl obsazen E. Hácha, byla truchlivější. Zdědil národ ve stavu katastrofy a stával se jejím symbolem. Znovu vidíme, jak vágní je slovo realismus. Je mnoho realismů: byl realista Hácha a byl realista Fučík. Který z těch dvou realismů byl více hoden obdivu? Hácha přece musel vědět, že jeho jméno bude navždycky znakem hanby, že se nikdy nenajde tak statečný člověk, aby pro něj našel slůvko uznání, když už ne obdivu, že navždycky bude znakem národního ponížení, otroctví, podlosti.“⁷

Napochodováním německých vojsk 15. března do Prahy a ustanovením Protektorátu Čechy a Morava 16. března se české země formálně staly autonomní součástí Velkoněmecké říše. Hlavním představitelem autonomní správy země zůstával státní prezident Emil Hácha a v čele protektorátních vlád (v námi vymezeném časovém úseku 1939-1941) stanul Rudolf Beran a později Alois Eliáš.⁸ Říšským protektorem se stal Konstantin von Neurath a státním tajemníkem K. H. Frank. I když se část české politické reprezentace snažila o co největší podíl na výkonu moci v protektorátu, rozhodující moc si ve svých rukou podrželi představitelé nacistického Německa.

Pocitem odporu vůči okupantům byla prosycena celá česká širší veřejnost. Pocit křivdy a neschopnost proti ní cokoli učinit se stával každodenní skutečností. Z rozhlasu se ozývalo: „*Více než kdy jindy vás vyzýváme abyste zachovali naprostý klid, vyhnuli se srážkám nebo incidentům, které by mohly mít nedozírné následky. Opakujeme: Zachovejte klid a vyčkávejte dalších zpráv.*“⁹

Změnu poměrů ve společnosti a napětí ve vzduchu museli dozajisté vnímat i ti nejmenší, kteří o vážnosti celé situace a politickém dění neměli zdání.

„*V tu osudnou středu*“ vzpomíná historik Toman Brod „*panovalo opravdu škaredé počasí. Děšť se sněhem, plískanice, zima: jakoby symbol časů, které nastávaly. Onoho rána, 15. března 1939, jsem jako obvykle šel do školy, do čtvrté třídy obecné školy ve Štěpánské ulici, na žádné mimořádné události si nevzpomínám. Na zpáteční cestě jsem ovšem již potkával podivné cizí vojáky v šedivých uniformách-německé okupanty. Avšak někteří ani moc nepřipomínali důstojné reprezentanty mocné Říše, jak by také mohli, když své vojenské pláště neměli ani zalemované, nýbrž prostě jen ustřižené. Tato vada na kráse i špinavá, zablácená vozidla záhy svedly mnoho Čechů, aby*

⁷ Kopecký M., Kovář P.: Skutečný Miloš Kopecký., Nakl. Československý spisovatel, Pohořelice 2009, s. 28.

⁸ Alois Eliáš (1890-1942) byl považován národem za vzor vlastence. Angažoval se v domácím odboji a později byl napojen i na odboj zahraniční vedený Edvardem Benešem. V čele protektorátní vlády stál od dubna 1939. Za svou odbojovou činnost byl na podzim roku 1941 zatčen a v červnu 1942 popraven. Během komunistické éry v Československu byl neprávem prohlašován za kolaboranta a zasloužených poct se mu dostalo až v obnovené demokracii.

⁹ Matějková, J.: Hugo Haas – Život je pes., Nakl. XYZ, Praha 2010, s. 114.

vojsko, jež vtrhlo do země, označili výsměšně (inspirující se tehdy oblíbenou „polštinou“) za „cyrkus plechówy“...“¹⁰

V Čechách také neustále sílil antisemitský teror ze strany okupantů. „Už 17. března 1939, pouhé dva dny po začátku okupace, přišla nařízení, které zakazovala židovským lékařům provozovat praxi; po nich přišel podobný zákaz pro právníky, státní úředníky a další profese. V srpnu 1939 bylo vydáno policejní nařízení, které zakazovalo Židům navštěvovat kavárny, restaurace, knihovny, divadla, hotely, veřejné lázně; nesměli také být ošetřováni v nemocnicích. V lednu 1940 bylo Židům zakázáno na území protektorátu provozovat jakoukoli živnost. Židovské firmy přešly do německých rukou. Bankovní účty osob židovského původu byly zablokovány a nesměly na ně být připisovány úroky. O měsíc později dostali všichni Židé nové průkazy totožnosti označené velkým písmenem J (Jude). Od září 1940 směli Židé jezdit jen na zadních plošinách tramvají, a to ještě jen pokud nebyly plné. O dva roky později nesměli veřejnou dopravou cestovat vůbec. Děti židovských rodičů nesměly chodit do českých škol, zakázáno bylo i soukromé vyučování. Všichni Židé se museli pravidelně hlásit na policejní stanici. Na nákupy a do bank směli chodit jen mezi třetí a pátou hodinou odpolední. Byli jim zabaveny telefony a rádia. Židé nesměli na delší dobu opouštět svá bydliště nebo odjíždět z města. Byli vyloučeni ze společenského, náboženského, kulturního i hospodářského dění. Vzniklo „ghetto beze zdí“, v němž bylo ponižováno a terorizováno veškeré židovské obyvatelstvo.“¹¹ Židům byli zasílány upomínky k nástupu do transportů. Kolik z nich se již po takové cestě nevrátilo, tuší asi každý. Během nacistického řádění v Evropě přišlo o život šest milionů Židů.

Život a politické dění v protektorátě se odvíjelo dál. V říjnu 1939 vrcholila vlna odporu vůči okupantům masovými demonstracemi, při nichž byl zastřelen student Jan Opletal a dělník Václav Sedláček. Výsledkem těchto demonstrací byla poprava devíti studentských funkcionářů a odvezení 1200 vysokoškolských studentů do koncentračních táborů. Probíhala válka a stále sílící Německo pokračovalo v utlačování. Lidé byli neustále pod tlakem nejistoty, přibývalo udavačů a kolaborantů, kteří se z nastalé situace snažili získat vlastní prospěch. Všudypřítomné byly i jinotaje a šeptaná propaganda. Německý jazyk získal výsadní postavení na českých úřadech, školách, ulice byly přejmenovávány do němčiny. Svazující byl také zavedený přidělový systém, který byl postupně čím dál tím více omezován.

Poměry se ještě zhoršily zářím 1941, kdy na místo zastupujícího říšského protektora nastoupil Reinhard Heydrich. Ten zavedl množství omezení a jeho úkolem bylo vypořádat se s rozbouřenou

¹⁰ Brod, T.: Ještě že člověk neví, co ho čeká. Života běh mezi roky 1929-1989., Nakl. Academia, Praha 2007, s. 67.

¹¹ Margolius, I.: Praha, c.d. , s. 93-95.

situací v protektorátu.¹² Po jeho nastoupení do funkce byl zajat již zmiňovaný předseda vlády Alois Eliáš. Poté, co byl Heydrich zabit v rámci výsadkové akce Anthropoid, nastává ještě temnější období. Během odvetné akce za atentát, zvané „heydrichiáda“, bylo popraveno 1600 lidí a další 3000 byly povražděny v koncentračních táborech. Nacistická krutost neznala mezí. Vyhlazeny byly obce Lidice a Ležáky.

2 Kinematografie

2.1 Přebírání filmu nacisty

Rozvoj československého filmu probíhal postupně, od němých projekcí grotesek na poutích, k němým filmům¹³ až po zvukový film, který ve třicátých letech odstranil onu bariéru - tedy diváci mohli filmovou atmosféru prožívat i skrz mluvený projev herců.

*„Československá kinematografie se ve třicátých letech vyvíjela celkem klidně, bez bouřlivých peripetií, bez zvrátů, bez prudkých kvalitativních či kvantitativních skoků. Od příchodu zvuku nedošlo k žádným technickým převratům. Vybudování barrandovských ateliérů vyplynulo jako technická a organizační nutnost již z celkového vývoje koncem dvacátých let.“*¹⁴ Tento vývoj měla zpřetrhat německá okupace v březnu 1939. Zdálo se, že českou kinematografii zcela „převálcuje“ kinematografie německá, ale to se nestalo. Ministr říšské propagandy Josef Goebbels považoval film za jeden z nejúčinnějších nástrojů k manipulaci lidí. Neměl tedy v úmyslu českou filmovou produkci zničit, nýbrž ji použít k vlastním účelům. *„Také technické zázemí moderních barrandovských ateliérů a s postupem válečných událostí i relativní bezpečí a klid na našem území nabízelo výhodné podmínky pro německou filmovou výrobu. Protektorát se měl stát významným odbytištěm pro distribuci německých filmů.“*¹⁵ Došlo také k četným organizačním změnám, které film vkládaly přímo do područí nacistů. „Správa filmu přešla pod kulturně politické oddělení Úřadu říšského protektora, v jehož rámci vznikl referát filmu, který přebíral kontrolu nad celým filmovým děním.

¹² V roce 1941 vrcholila činnost českých odbojových organizací. Došlo k řadě stávek, byla poškozována vojenská technika, přerušováno telefonní a telegrafní vedení a také byla narušována železniční doprava.

¹³ Ty byly již ve dvacátých letech běžně přístupné širší veřejnosti v biografech. Avšak pro nedostatek kvalitních tvůrců a výrobního kapitálu se mnohdy jednalo o filmy úzce se odkazující na duši prostého českého člověka a určovaly diváku úlohu pouze přijímací, nikoli přemýšlející a kritickou. Mezi tvůrce na určité úrovni, již v této době řadíme např. režiséry Karla Antona, Karla Lamače, Gustava Machatého a z části i Martina Friče, kteří později excelovali na půdě zvukového filmu.

¹⁴ Bartošek, L.: *Náš film, Kapitoly z dějin (1896-1945)*, Nakl. Mladá fronta, Praha 1985, s. 337.

¹⁵ Ptáček, L.: *Panorama českého filmu*, Nakl. Rubico, Olomouc 2000, s. 67.

V jeho rámci se realizovala i cenzura filmů a článků o filmech. Praktický výkon cenzury měla na starost Filmová zkušebna, později přejmenovaná na Úřad pro schvalování filmů. Film se tím dostal plně pod kontrolu německých protektorátních úřadů a české úřady měly často pouze formální možnost zásahu.“¹⁶

Zdá se tedy paradoxní, že i přes útlak se česká kinematografie zejména v letech 1939-1941¹⁷ dočkala svého dosavadního vrcholu. Jak ve své práci zmiňuje Luboš Ptáček, „*samotné, cenzurou okleštěné, tvorbě českých filmů byla ponechána relativní svoboda. Díky cenzurnímu dohledu i přirozeným obavám producentů začíná být kladen větší důraz na literární přípravu filmů, což se pozitivně odrazilo na kvalitě tvorby. Styl české kinematografie, dá-li se to takto zobecnit, nenápadně dospívá. Je vyzrálejší, civilnější, s inteligentnějším a jemnějším humorem, méně křečovitý v dramatických či tragických polohách. Ale i nadále platí, že jen výjimečně dokáže vykročit z teritoria perifernosti a konformity.*“¹⁸

2.2 Arizace a antisemitismus

„*Bezprostředně po okupaci přikročili nacisté k soustavné germanizaci a arizaci českého filmového podnikání. Nařídili důslednou dvojjazyčnost filmových titulků, diapozitivů, plakátů a programů kin, přičemž na prvním místě musel být text německý. Na žádost německých filmových výrobců, kteří se rychle v Praze aklimatizovali, byli již v říjnu 1939 předepsány povinné zkoušky z němčiny pro české filmové pracovníky. Bylo zakázáno promítání filmů s židovskými herci a Filmový poradní sbor nesměl vzít na vědomí výrobní programy filmů, na nichž by se podíleli ‚židé a zednáři‘. Při arizačním úřadě v Praze byl zřízen takzvaný Árijský rejstřík filmového oboru v Čechách a na Moravě a všichni filmoví pracovníci museli urychleně vyplnit potupný formulář osvědčení árijského původu.*“¹⁹

Mezi herci, režiséry a ostatními členy filmového průmyslu, kteří byli pronásledováni nacistickým režimem, byl i jeden z nejlepších herců té doby Hugo Haas. Jako jednomu z mála se mu podařilo ještě v prvním roce protektorátu emigrovat. Jak vzpomínal na dobu plnou nejistoty a nenávisti se můžeme dočíst v jeho biografii. „*Gestapáci chodili do mého domu každou noc a vždy někoho*

¹⁶ Ptáček, L.: Panorama, c.d., s. 67.

¹⁷ Výroba filmů měla sestupnou tendenci. V roce 1939 bylo natočeno ještě 41 hraných filmů a v roce následujícím 31, což jsou čísla srovnatelná s produkcí předválečnou. Rok 1941 přinesl větší propad, neboť po nástupu zastupujícího říšského protektora Heydricha se výrazně zpřísnila cenzura a celkově se počet natočených filmů zmenšil na 21. V následujících třech letech trvání protektorátu se již natočilo jen průměrných 10 filmů a v posledním válečném roce pouze 1 film. Srov. Bartoška, L.: Náš film, c.d., s. 356 n.

¹⁸Ptáček, L.: Panorama, c. d., s. 69.

¹⁹ Bartošek, L.: Náš film, c.d., s. 344.

odváděli. Zůstával jsem i v noci oblečen a čekal jsem je každým okamžikem. Jen jsem prosil ženu, aby neplakala a nenaříkala, že by mi můj odchod jen ztrpčila. Ve dne jsem se schovával, kde jsem mohl. Jednou jsem ve svém zoufalství zmizel v biografu na Příkopech a proseděl jsem tam sedm představení Marie Antoinetty, doufal jsem, že mě tam ve tmě nenajdou. ‘‘²⁰ Ti, kterým se emigrovat nepodařilo, nebo stále doufali ve zlepšení poměrů, byli deportováni do koncentračních táborů, případně zatčeni gestapem a popraveni. Smrt zde pro svůj neárijský původ nebo protinacistické smýšlení našlo mnoho umělců z českého kulturního prostředí. Mezi nimi i herečka Anna Letenská, která se angažovala v pomoci parašutistům během atentátu na Heydricha. „Za svůj čin byla, společně s dalšími pomocníky parašutistů odtransportována z Terezína do koncentračního tábora Mauthausen. Přijela do míst, kde před několika měsíci zahynul Karel Hašler. ‘‘²¹ Zde byla zastřelena 24. října 1942. Dalšími oběťmi nacistického řádění byli například herec a režisér Josef Skřivan, malíř Josef Čapek nebo spisovatel židovského původu Karel Poláček.

Napadání se nevyhnuli ani herci, kteří se nepřestávali stýkat s Židy v době zákazů. Jak vzpomínal Ladislav Pešek v knize Theater – Divadlo na rok 1940 kdy mu kdosi poslal noviny s článkem, ve kterém mimo jiné stálo: „*Jak dlouho ještě budou bílí židé v činohře Národního divadla? Naše obecenstvo bude ignorovat představení činohry Národního divadla, ve kterých hrají bílí židé Kronbauerová, Vrchlická, Vydra, Průcha, Pešek a která režíruje bolševik Frejka atd. A kdy už nám tyto osoby přestanou otravovat prostředí všem dobrým Čechům tak drahé? Zatímco celý náš národ poctivě a těžce pracuje na vítězství Říše, přiživují se tito parazité na těle našeho drahého Národního divadla, ale Vůdce bdí, a díky klidu, v jakém žijeme, a ukázněnosti všech vrstev národa brzy zjednáme pořádek na naší první scéně...* ‘‘²²

2.3 Filmové žánry za okupace

V době, která byla velmi složitá a která nenabízela chvilku úniku z hrozivé skutečnosti, se lidé chodili odreagovat právě do kin. S cílem vyhnout se nacistickým zákazům a oklešťování filmů, volili čeští režiséři spíše politicky nekonfliktní témata. Komédie a veselohry. Ty svým počtem jednoznačně převyšovaly ostatní žánry. Za všechny můžeme zmínit Martina Friče, velmi úspěšného režiséra se zkušenostmi již z dob němého filmu nebo Vladimíra Slavínského. Také se tvořily filmy

²⁰ Matějková, J.: Hugo Haas, *Život je pes.*, Nakl. XYZ, Praha 2010, s. 114.

²¹ Motl, S.: *Mraky nad Barrandovem.*, Nakl. Rybka Publishers, Praha 2006, s. 121.

²² Motl, S.: *Mraky*, c.d., s. 44 n.

s historickými motivy. Vážnější polohu zajišťovala dramata s psychologickým a sociálním záběrem. Samostatnou kapitolu pak tvořily filmy s vlasteneckou a venkovskou tematikou. Vznikalo jich mnoho a měly za cíl především povzbudit národ a dodat mu určitou formu sebevědomí. Vyzdvihovaly tradiční aspekty venkovského života v Čechách a zdůrazňovaly vlastenecké a sociální motivy. Avšak natočit takový film a nespočinout v patosu hraničícího se sentimentalitou se nepodařilo každému. Předlohou k těmto filmům byla často díla českých klasiků, která měla sama o sobě vážnost.

Mimo tento výčet patří německé propagandistické filmy a týdeníky. Ty se většinou velmi nepředstíraným způsobem snažily diváku vštěpit nacistické vidění světa a mnohé obecenstvo je proto v kinech zkrátka „ignorovalo“.

2.3.1 Komedie a veselohry

Komedie a veselohry byly divácky pravděpodobně nejdělnějším žánrem, kterým se obcházela již zmíněná nacistická cenzura. Od humoru komiků typu Vlasty Buriana, který zářil především ve třicátých letech, se začalo přestupovat k jemnějšímu, inteligentnějšímu a uhlazenému humoru. Mezi nejplodnější režiséry v tomto oboru patřil výše zmíněný Martin Frič. Jeho společenská konverzační komedie *Kristián* (1939), hýřící svěžím a neotřelým humorem, dala vyniknout kouzlu osobnosti Oldřicha Nového, a odstartovala tak jeho hvězdnou kariéru. Novému výborně sekundovaly herečky Adína Mandlová a Nataša Gollová, jejíž talent pro komediální role byl do této doby opomíjen. Film vynikal nad ostatními, ke kýči občas směřujícími komedii, a sklídl obrovský ohlas jak u diváků, tak u kritiky. A. M. Brousil o něm napsal: „*Kristián není nic víc než náš společenský film evropské úrovně a nic méně než přesvědčivý doklad, že vtip, duch a dovednost zvítězí nad nedostatkem hmotných prostředků. Kristián bude zdrcující zbraní proti pohodlí našich kýčářů.*“²³ Právem je tedy řazen k nejúspěšnějším veselohrám celého protektorátního údobí. Ještě tentýž rok Frič do českých poměrů úspěšně přenesl nový podžánr tzv. crazy komedii²⁴ v podobě filmu *Eva tropí hlouposti*. Do hlavních rolí obsadil již osvědčeného Nového a Gollovou. Opět sklídl velmi pozitivní ohlas a postupem času se, jak *Kristián* tak *Eva tropí hlouposti*, staly klasikou, která baví diváka dodnes. Mezi další Fričovy zdařilé komedie z prvních let okupace řadíme například *Katakomby* (1940) s Vlastou Burianem. *Hotel Modrá hvězda* (1941), který také spadl k typu bláznivých komedií a ve

²³ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 245.

²⁴ Komedie se ztřeštěnými situacemi a množstvím gagů.

kterém si hlavní roli Vladimíra Rohana zahrál Oldřich Nový a po jeho boku, stejně jako v *Kristiánovi*, Nataša Gollová a Adina Mandlová. Dále zmíníme veselohru *Roztomilý člověk* (1941) nebo *Tetička* (1941), kde hlavní roli obsadila Růžena Nasková a svou jedinou velkou filmovou roli zde s osobitou komikou ztvárnil Ferenc Futurista. Očekávaným dílem byl *Baron Prášil*²⁵ z roku 1940. Kde však spojení zcela odlišného hereckého typu Vlasty Buriana a Oldřicha Nového zřejmě nepřineslo zamýšlený výsledek, neboť první ze zmíněných v snímku vyznívá o mnoho výrazněji a strhává tak na sebe veškerou pozornost.

K dalším veselohrám, které si získaly srdce diváků, patřily *Dívka v modrém* (1939) režiséra Otakara Vávry, který do té doby točil snímky zcela odlišného ražení. *Přítelkyně pana ministra* (1940) od Vladimíra Slavínského, která byla zápletkou svého času velmi aktuální, neboť se neustále spekulovalo o vztahu hlavní protagonistky, Adiny Mandlové, k vysoce postavenému nacistickému činiteli, či *Život je krásný* (1940) Ladislava Broma.²⁶ Dále pak dodnes často reprízovaný *Přednosta stanice* (1941) s dvojicí Vlasta Burian-Jaroslav Marvan režiséra Jana Svitáka, *Pelikán má alibi* (1940) s komikem Jindřichem Plachtou od režiséra Miroslava Cikána nebo opět Slavínského *Nebe a dudy* (1941).

2.3.2 Drama

Dramata zaujímala podstatně menší část umělecké tvorby než veselohry. V tomto oboru se výrazně angažoval Otakar Vávra. Navázal na svou předválečnou tvorbu v čele s *Hlídačem č. 47*, *Maryšou* a dalšími. V námi vymezeném časovém období mezi jeho dramata řadíme filmy jako *Kouzelný dům* (1939), *Pacientka dr. Hegla* (1940), *Maskovaná milénka* (1940) nebo *Turbina* (1941). V prvním ze zmíněných sehrála hlavní roli dívky postižené amnezií Adina Mandlová. Tato úloha je také považována za nejnáročnější, kterou talentovaná herečka ztělesnila. Ovšem oproti literární předloze od K. J. Beneše se Vávra nechal strhnout tehdejší filmovou konvencí a dovedl psychologické drama hlavní hrdinky do šťastného konce.²⁷ V *Pacientce dr. Hegla* se Vávra soustředil na hloubku citu a myšlenkovou náplň díla. Po všech stránkách byl film výborný, avšak

²⁵ V roce 1972 byl snímek přejmenován na *Když Burian Prášil*, aby se nepletl se stejnojmenným snímkem Bořivoje Zemana.

²⁶ Ve všech třech těchto filmech hrál hlavní mužskou roli Oldřich Nový. Po jeho excelaci v *Kristiánovi* se mu nabídky doslova hrnuly a režiséři mu psali role takřkajíc na tělo.

²⁷ Bartošek, L.: *Náš film*, c.d., s. 325.

nedočkal se odpovídajícího úspěchu. Byl natočen podle novely Marie Pujmanové²⁸ z roku 1931 a zabýval se právem ženy na boj proti maloměstkým předsudkům. Nekonvenční chování mladé ženy, která si raději zvolí nemanželské mateřství, nežli pokořující závislost na milenci, bylo jistě do značné míry revoltujícím a velmi atraktivním tématem. Ovšem zrežirovaném s desetiletým zpožděním.²⁹ Publikem bylo přijato chladně, pravděpodobně proto, že se lidé v době válečné vřavy zabývali jinými otázkami, než které předkládal film. Hlavní role zde ztvárnili Otomar Korbelář a Adina Mandlová. Oproti tomu umělecky méně zdařilý snímek podle novely Honoré de Balzaca, *Maskovaná milenka*, natočený téhož roku, sklidil větší ohlas. Jednalo se, stejně jako v případě *Nočního motýla* (1941), o dobový snímek zobrazující svět přepychu a romantiky. Vávrovým cílem zde byla především velkolepá podívaná. Filmu dodávaly třpyt krásné kostýmy a diváky do kin přitahovali hlavní protagonisté Hana Vítová, Lída Baarová a Gustav Nezval. Posledně zmíněná *Turbina* z roku 1941 byla velmi zdařilá. Vávra si zde vybral opět kvalitní literární námět v podobě rozlehlého stejnojmenného románu od K. M. Čapka – Choda. Příběh vyprávěl o tragédii vysoce postavené rodiny, která postupně ztrácí svou společenskou prestiž. Pro množství charakterů postav bylo jeho zfilmování velmi náročné. Jak ve své knize konstatují Jaroslav Brož a Myrtil Frída, „*Vávra tehdy řekl, že si byl vědom nesnadnosti svého úkolu, ale odvážil se ho pro onu možnost, rozpoutat vír lidských chťiců, tížádsti, smyslnosti, touhy a nenávisti, vedoucích k neodvratné katastrofě. A je třeba říci, že se mu toto předsevzetí, s nímž přistoupil k realizaci filmu, podařilo splnit. Vytvořil dílo, které věrně tlumočilo literární předlohu a dávalo současně silný umělecký zážitek. Vávra se přitom opřel o výrazný herecký soubor, schopný vyjádřit složité charakterové rysy postav děje.*“³⁰ Zmíněný herecký soubor byl mezi jinými sestaven z hlavních představitelů Karla Högera a Vlasty Matulové, dále pak z Jaroslava Vojty, Františka Smolíka, Eduarda Kohouta a Lídy Baarové.

Jako dalšího tvůrce v oboru dramatických snímků je třeba uvést J. A. Holmana. Jeho snaha se soustředovala k dosažení evropské úrovně. Uváděl především melodramata, psychologické filmy a komorní společenská dramata. Zkušenosti nabyl již na konci třicátých let, kdy spolurežiroval komedii *Děvčata, nedejte se!* (1937) a válečný film *Zborov* (1938). Jeho samostatná režijní kariéra se dostavila o dva roky později, kdy do kin uvedl snímek dramaticko-romantického charakteru *Minulost Jany Kosinové*. Literární předlohou mu byla filmová povídka Vladimíra Neffa. Svou první velkou filmovou příležitostí zde dostala začínající herečka Vlasta Matulová, která ztvárnila titulní roli Jany

²⁸ Marie Pujmanová byla spisovatelkou neskrývaného levicového smýšlení, tím pádem pro nacisty do značné míry na indexu. Od Vávry se tedy požadovala notná dávka odvahy pro zrežirování jejího románu.

²⁹ O zfilmování novely usilovalo již od roku 1931 mnoho režisérů, včetně Vávry. Je tedy paradoxní, že film mohl natočit až v době, kdy námět pozvolna svou aktuálností ztrácel. Srov. Bartoška, L.: *Náš film*, c.d., s. 327.

³⁰ Brož, J., Frída, M.: *Historie československého filmu v obrazech (1930-1945)*, Nakl. Orbis, Praha 1966, s. 194.

Kosinové. Matulovou úloha zpěvačky, která je zmítána mezi dvěma muži, vnesla do povědomí diváků a stala se odrazovým můstkem pro její další role. Stejně tak přinesla postava Jiřího největší popularitu Svatopluku Benešovi, který se předtím objevil již například v Čáповě *Ohnivém létu* (1939). Rok po prvním samostatném režijním debutu následovalo drama *Rukavička* (1941). Děj se odehrával okolo ztracené rukavičky, která proplete životy hlavních postav. Do hlavních rolí byli obsazeni Nataša Gollová, Otomar Korbelář, František Vnouček, Vojta Novák a další. Zajímavý je popis hlavní mužské role, kterou ztvárnil Korbelář tak, jak ji prezentovala dobová filmová reklama. Klavírní virtuóz Arne Brant je podle ní „muž, jenž v hloubi srdce nepřestal nikdy být chlapcem, radostný, rovný, romantický, skvělý hudebník a okouzující člověk, podmaňující si svět svým úsměvem a svou opravdovostí.“³¹ Charakteristika věru více než vyčerpávající. Naskýtá-li se nám porovnání se současným způsobem vyjadřování, můžeme jen konstatovat, že slovní zásoba se tenčí. Největšího úspěchu dosáhl ještě téhož roku třetí režijní počín J. A. Holmana, *Modrý závoj* (1941). Z dnešní perspektivy by se nám námět mohl jevit jako poněkud jednoduchý, avšak tehdejší publikum svou zápletkou dojímal. Jádrem příběhu se stává slepá dívka, jejíž sestra jí nevědomky odloučí cititele. V dvojroli obou sester zde vystoupila Vlasta Matulová, která účinkovala již v Holmanově *Minulosti* Jany Kosinové. Roli herce-citele obsadil Karel Höger, v té době jeden z představitelů mladých kultivovaných gentlemanů.

2.3.3 Vlastenecko-venkovský motiv

Jak bylo již dříve zmíněno, tyto filmy si kladly za úkol vyzvednout tradiční aspekty venkovského života a podnítit národnostní cítění. Jako filmové předlohy k nim většinou posloužila klasická díla české literatury. Velmi důležitým faktem je, že právě u tohoto žánru začali diváci plně oceňovat i práci kameramanů. Srdce diváka hledícího na filmové plátno si získávaly záběry exteriérů, které do té doby nebyly příliš obvyklé. Jednalo se v podstatě o novinku³², která se začala prosazovat na konci třicátých let a přinášela intenzivnější zážitek. Právě záběry české krajiny se stávaly lákadlem, které do kin přitahovalo množství lidí a přidávalo filmům vlastenecký nádech. Dalším důležitým faktorem, který dodával těmto filmům na oblibě, byla hudba, která dokreslovala atmosféru. Filmaři v těchto případech často sahalí po národu známých melodiích, jako byla sekvence ze Smetanovi *Libuše* v *Tuláku* Macounovi, nebo například motiv ze státní hymny či jiné všeobecně známé písně.

³¹ Rohál, R.: *Svůdníci a první milovníci*, Nakl. Petrklíč, Havlíčkův Brod 2004, s. 116. Zde citováno podle knihy Viktora Kudělky *To byl český milovník*.

³² Do té doby se většina snímků točila pouze v interiérech a studiích.

Ovšem je třeba dodat, že často až násilné zdůrazňování vlastenectví a sentimentality poněkud nahrávalo xenofobii a českému nacionalismu. Také se v jednom filmu tohoto typu objevily scény antisemitského ražení a postavy židovského původu byly ve filmu karikovány a zjednodušovány. To dokazuje počáteční relativní toleranci nacistických úřadů vůči tomuto žánru. Okupační úřady současně vyvíjely na tvůrce tlak s cílem o využití nacionální tematiky ve svůj prospěch.³³ Avšak pravdou zůstává, že žádný z následujících filmů českých režisérů nenabyl, i přes okupační snahy, propagandistický směr. Ba naopak množství z nich obsahovalo protinacistické jínotáje, kterým divák porozuměl a okupantům zůstaly utajené.

Jako první si zmínku zaslouží *Babička* (1940) z tvůrčí dílny režiséra Františka Čápa podle stejnojmenné knihy Boženy Němcové. Knižní předloha kladla na filmové zpracování obrovské nároky, a tudíž bylo třeba citlivě přistoupit k jeho uchopení. Román, zachycující obrazy venkovského života a všechny zvyky s ním spojené, zná i v dnešní době snad každý, a jeho zachycení na filmovém plátně tedy bylo napjatě očekáváno. Výsledek snažení a dlouhodobých příprav byl více než výborný. Diváci se mohli obdivovat jak mistrné, poetické kameře Karla Degla, která dala vyniknout přírodním sceneriím, tak jímavé hudbě Jiřího Fialy, která dodávala jednotlivým obrazům dramatičnost i jemnost. Ke kameramanskému umu Karla Degla je třeba zmínit úvodní scénu, kdy babička jede na povozu a naposledy se ohlíží po kraji, ze kterého pochází. Kamera je v tu chvíli upřena na pohorskou krajinu, která v té době již nepříslušela k Čechám. Stesk babičky jakoby tedy zároveň vyjadřoval smutek českého obyvatelstva po odtrženém území. Herecké obsazení, v čele s představitelkou babičky Terezií Brzkovou³⁴, bylo taktéž velmi dobře režisérem zvolené. Terezie Brzková je dodnes považována za nejvěrohodnější ze všech hereček, které babičku kdy ztvárnily. Z jejího projevu je znatelné splynutí s postavou doprovázené opravdovostí a srdečností, kteréžto obě vlastnosti jsou pro roli prosté venkovské ženy a milující babičky tak potřebné. Stejně tak, představitelé dětí Viléma, Jana, Adélky a Barunky, podaly obstojné výkony. Zvláště Nataša Tanská v roli Barunky zaujme svou přirozeností a jemností. V dalších rolí Viktorky a „černého myslivce“ se objevila Jiřina Štěpničková a Gustav Nezval. Dílo bylo s obrovským ohlasem přijímáno diváky a dialogy babičky s Barunkou vhněly slzy do očí. Nad slovy, které babička pronáší k Barunce na konci snímku a říká doslovně „*Nezapomeň na zem, ze které jsi vyšla, je to matka nás všech*“, se dojímal zajisté každý divák. Neboť v době německého teroru jakoby byla tato slova mířena přímo do lidských duší a každý si je mohl vztáhnout na sebe. Dílo tedy opravdu splňovalo své teskné poslání a

³³ Ptáček, L.: Panorama, c.d., s. 70 n.

³⁴ Herečka, která byla rodačkou z Plzně. Pro film byla objevena teprve krátce předtím v *Kouzelném domě*. Do té doby se věnovala pouze divadlu.

vhánělo lidem do žil, alespoň v kině, pocit jistoty a určité kontinuity s dobami dávno minulými, a posilovalo tak víru v nestálost okupační moci. Není proto divu, že se dílo nesetkalo s přílišnou přízní vládnoucích orgánů.

Z pohledu dnešního nezaujatého diváka můžeme snímku vytknout snad jedinou věc. Že i když se děj odehrává v době dětství Boženy Němcové, tedy v první polovině devatenáctého věku, tak většina, zvláště ženských postav, si stále uchovává vzezření „prvorepublikových krás“. Stejně tak se značnou rezervou musíme brát například detail, že by „černý myslivec“ měl vlasy zčesané dozadu. Tento typ účesu byl moderní v době natáčení filmu, ne v době, kdy se má děj odehrávat.

Další dílo, které bylo diváky velmi vřele přijato pocházelo od režiséra Vladimíra Slavínského. Ten se věnoval spíše žánru veseloher, které v jeho provedení získávaly bouřlivý ohlas obecnstva, avšak jemu samotnému bylo kritiky vytýkáno, že jimi nadbíhá maloměstkému vkusu a opomíná uměleckou kvalitu děl. Ovšem tím, že i v dnešní době se jeho komedie těší každý rok značné oblibě, je možné dokázat, že hlas diváků je mnohdy silnější než hlas kritiky. Snímek *To byl český muzikant* (1940) však Slavínský zcela vybočil z proudu své dosavadní tvorby. Film byl natočen podle knižní předlohy Jaroslava Mottla. Příběh vypráví o známém kolínském kapelníkovi a skladateli Františku Kmochovi, který svými pochody a písněmi probouzel vlastenecké cítění českého lidu v rakousko-uherské monarchii. Necelý rok po vpádu německých vojsk nabývaly Kmochovy lidové písně podobného významu.³⁵ Ve filmu se také objevilo množství, dnes již mnohdy nezřetelných, jinotajných dialogů a po celých Čechách začal být vnímán jako protest proti germanizaci země. Jak konstatuje Luboš Bartošek ve své knize, „v *radostných a tklivých melodiích Kmochovy české muziky nacházeli diváci živnou látku pro odpor vůči okupantům*“³⁶. Hlavní roli Františka Kmocha ztvárnil oblíbený herec Otomar Korbelář.³⁷ Jeho portrét kapelníka byl podpořen hereckými kolegy zvučných jmen v čele s Jaroslavem Vojtou, Theodorem Pištěkem či Jaroslavem Marvanem. S dnešním časovým odstupem je nutné uznat Slavínského troufalost a odvážnost, se kterou se nebál tento námět předložit před nacistické úřady. Tímto gestem se očistil od pomluv, které v té době o jeho osobě kolovaly a v kterých byl označován za kolaboranta. Zároveň tím odvracel teze, že jeho filmy pozbývají uměleckou hodnotu a jdou na ruku pouze lehkým dějovým zápletkám se šťastným koncem.

Kdybychom srovnali pohled diváka z protektorátních let a diváka dnešního, tak většina současného obecnstva by film pojímala jako možná poněkud unylý s pomalým dějovým spádem.

³⁵ Brož, J., Frída, M.: *Historie*, c. d., s. 176.

³⁶ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 214.

³⁷ Viz. podkapitola- Drama, s. 15.

Stejně tak by zřejmě nebyla doceněna právě „česká muzika“, která mocně dotváří atmosféru celého vyprávění. Avšak snímek je nutno vnímat, stejně jako ostatní filmy tohoto žánru, v kontextu doby, ve které vznikal. Kdy panoval jak jiný vkus v oblasti hudby, tak všeobecně život plynul pomaleji a dnešní urychlování a zjednodušování nebylo zvykem. To co se nám dnes může zdát jako černobílý přežitek, bylo pro tehdejší společnost neskonale přitažlivé. Stejně tak, držíme-li se rčení, že příklady táhnou, byla touha a vůle Františka Kmocha hrát a skládat i bez vidiny jakéhokoli zisku příkladná. A to již nemusíme hovořit jen o době minulé, ale i dnešní, kdy je většina věcí, které jedinci nepřinášejí hmotný zisk, označována za zbytečné.

Na úspěch tohoto snímku navázal Slavínský v roce 1941 filmem *Advokát chudých*. Silná sociální tematika a knižní předloha Jakuba Arbesa dávala tušit, že půjde o filmařsky náročný snímek, opět se lišící od jeho veseloher. Příběh soudce Kypra, dobráka žijícího v ústraní, který nabízí své služby lidem v nesnázích a na okraji společnosti, byl dobře zvolený a skrýval prostor pro sdělení mezi řádky. Navíc dílo nabízelo i detektivní zápletku v podobě domnělé vraždy, kterou měl pan Kypr spáchat. Celý děj se točil okolo hostince U hrubiánů, kde docházelo k stěžejním zlomům celého filmu a pozornost se upírala také na Kyprovu schovanku Annu-Marii. V hlavní roli se představil opět Otomar Korbelář a po jeho boku Lenka Podhajská, Marie Brožová, Vladimír Majer nebo Jindřich Plachta, známý svým velkým uměním malých rolí. Na hodnotě snímku přidávala i hudba s národními motivy, jejíž autorem byl František Škvor. Režisér Slavínský tímto dramatem s líčením staropražského lidového prostředí opět pozvedl svou tvorbu na vyšší úroveň.

Následující snímek *Tulák Macoun* (1939) svým vznikem předchází všechny tři doposud zmíněné filmy. Byl natočen v prvním půlroce po nacistické okupaci a získal nevšední ohlas, neboť v mezích cenzurní přístupnosti zdůrazňoval české vlastenectví a národní motivy. Ty byly viditelné především díky skvělé práci kamery Jaroslava Tuzara, jak zmiňuje Luboš Bartošek ve své knize „*A. M. Brousil správně zdůraznil, že národní vyhraněnost filmu nespočívala v samotném námětu, ale že jí dosáhl především národní vyhraněností kameramanské práce Jaroslava Tuzara, jeho způsobem snímání české krajiny.*“³⁸ Nejvíce do očí bijící je tento záměr ve scéně ke konci filmu, kdy Macoun stane po cestě Německem u pohraničního kamene s nápisem Země česká. Následují obrazy, které jsou citovány opět v knize Luboše Bartoška „*Působivost exteriérových záběrů umocnila hudba Josefa Dobeše se známými vlasteneckými motivy Božích bojovníků, fanfár z Libuše a motivů národní hymny. Starý tulák, věrohodně představovaný Otomarem Korbelářem, dojatě pokračoval v cestě rodnou zemí, přičemž kamera zabírala nové a nové krásy české krajiny a na rozkvetlé louce zpívala děvčátka*

³⁸ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 264.

při hře píseň Čechy krásné, Čechy mé, která byla pro verše, kde ty naše hory jsou / zasnoubeny s oblohou‘ nacisty zakázána.“³⁹ Celý film byl vyprávěn retrospektivně hlavním protagonistou stíženým vysokou horečkou. Dějový obsah spočívá v nešťastném osudu Františka Macouna, který souhrou krutých náhod ztratí manželku, dceru a nakonec je nucen kvůli zbytečné loupeži pro záchranu manželky, opustit vlast. Avšak na sklonku života zatoužil ještě spatřit domov a vydává se na cestu zpět. Při sledování filmu má dnešní divák pocit, že vše, co se v něm odehrává, je až příliš násilně spojeno dohromady, a vytváří tak poněkud nevěrohodnou zápletku. Ale pokud bereme v potaz, že se snímek divákům zavděčoval především vlasteneckým záběrem a vyzvednutím české krajiny, je jeho úspěch zcela logický.

Jako další snímek, u kterého hrálo velkou roli vlastenecké cítění, bychom mohli zmínit *Muzikantskou Lidušku* (1940) od režiséra Martina Friče. Jak je známo, tak Frič se do té doby považoval především za odborníka na poli komedií. Pro tento snímek si vybral stejnojmennou předlohu Vítězslava Háška, avšak jeho pojetí se s Háškovým výrazně rozcházel. Nabylo na dramatičnosti a sentimentalitě, spolu s nimi do scénáře přibylo i množství komických postav, které měly některé chvílky odlehčit. Avšak takovým způsobem, že na diváka občas působí jako rušivé elementy.⁴⁰ Na dnešní obecnost může opět mírně nepatřičně působit práce maskérů, neboť Liduška, kterou představuje Jiřina Štěpničková je výrazně nalíčená a její chudý venkovský nápadník hraný Gustavem Nezvačem také působí spíše jako uhlazený mladík třicátých let. Nicméně to nelze filmu s určitostí vytýkat, neboť každá epocha či období s sebou nese určité zvyklosti a módu, které se odrážejí i v kinematografii a tento jev bychom našli i u množství jiných snímků, například i u již zmíněné *Babičky*. Ovšem výrazným kladem filmu byla kamera Jana Rotha, která zabírala krásné scenerie okolí Turnova a k ní připojená hudba výše zmíněného Jiřího Fialy. V jedné scéně z hostince se také objevila známá parafráze lidové písně „Lásko, Bože, lásko.“ Všechny tyto skutečnosti diváci pozitivně ocenili a film je plně zaujal. Jak shrnuje Luboš Bartošek, „*hlavní příčinou úspěchu bylo národní vyznění filmu. Národnost byla v druhém roce okupace po právu vyzvedávána a filmy, využívající odkazu české klasické literatury, vyvolávaly v divácích pocit domova a jistoty a posilovaly národní sebevědomí. Z tohoto hlediska byl pozitivní přínos Muzikantské Lidušky nepopíratelný.*“⁴¹

U snímku *Pantáta Bezoušek* (1941), natočeného podle literární předlohy K. V. Raise, se jeho tvůrci režiséru Jiřímu Slavíčkovi podařilo do komediálně pojatého děje vložit scény vyložené provokativního rázu, kdy návštěva pantáty Bezouška v Praze byla perfektně promyšlená do všech

³⁹ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 264.

⁴⁰ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 254.

⁴¹ Tamtéž, s. 255.

detailů. Dlouhé nostalgické záběry kamery Jaroslava Blažka na Hradčany a pražské uličky doprovázené větou: „*Praha, matka českých měst.*“, stejně jako návštěva Národního divadla, které bylo věnováno bezmála patnáct minut filmu, zapůsobily na diváky svým sentimentálním nádechem. V Národním divadle byly ne náhodou použity sekvence z inscenace *Prodaná nevěsta* s árií *Věrní sobě zůstaneme* a diváci je přijímali s plným porozuměním. Ovšem tento snímek provázela smutná skutečnost. Jako umělecký poradce zde působil Karel Hašler a ten byl v září toho roku zatčen gestapem. Premiéra filmu byla tedy zakázána a povolena byla až o několik měsíců později.⁴² Hlavní roli pantáty Bezouška obsadil Jaroslav Vojta a dále se ve filmu objevil Ladislav Boháč, Jindřich Plachta, Karel Hašler, Zita Kabátová nebo Vlasta Matulová.

Oproti tomu film z venkovského prostředí *Jan Cimbura* (1941), jehož děj se odehrává v jižních Čechách a vypráví o životě sedláka v době národního obrození, se nechvalně proslavil svými antisemitskými scénami. I přes to je nutné zmínit, že kvality mu dodává exteriérová kamera Karla Degla s malebnými pohledy na krajinu jižních Čech. V příběhu nalézáme stejný motiv jako u *Pantáty Bezouška*, tedy návštěvu Prahy. Při ní si hlavní hrdina, sedlák Jan Cimbura, prohlíží Svatovítský chrám a k tomu hraje dojemná jímavá hudba podtrhující důležitost okamžiku. Za další národnostní prvek lze také považovat vyprávění pověsti o Horymírovi. Avšak z dnešního pohledu nás upoutá především ona nevalně proslulá skutečnost, že tvůrci dovolili karikaci židovského hostinského. Ten má celou vesnici šidit, a tak je ke konci snímku jeho dům vyrabován, zapálen a on sám je zmlácen a vyhnán. Scéna, která jeho odchod doprovází, tedy tma a mlha, v nichž se jeho postava postupně ztrácí, je až mrazivě skutečná. Jeho postava jakoby symbolizovala všechny ostatní Židy v Evropě, kteří takto mizeli kvůli nacistické krutosti. Režisér Čáp se musel v rámci poválečných procesů z tohoto režijního počínu, který „nahrával“ okupačním úřadům, zodpovídat. Uhájit se mu podařilo díky tvrzení, že antisemitské scény obsahovala již knižní předloha románu Jindřicha Šimona Baara. Avšak dnes víme, že šlo o tvrzení ne zcela pravdivé. Scéna týkající se rabování Židova hostince a následného vyhnání byla záměrně z textu „vyrvána“ a zdramatizována tak, že původní předloze neodpovídala.⁴³

Z ostatních snímků vlastenecko-venkovského zbarvení bychom mohli zmínit ještě film režiséra Vladimíra Borského *Paličova dcera* (1941). Ten spadá do kategorie děl režírovaných podle klasických předloh. V tomto případě podle stejnojmenné divadelní hry Josefa Kajetána Tyla. Ze všech filmových provedení Tylova díla bývá právě toto považováno za jedno z nejzdařilejších.

⁴² Brož, J., Frída, M.: *Historie, c. d.*, s. 183.

⁴³ <http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/zpravy/zprava/ceska-televize-a-antisemitsky-film-jan-cimbura--399569> (ověřeno k 12. 2. 2017)

Příběh před diváka klade prostou venkovskou atmosféru a národní aspekty zdůrazňuje hudba Otakara Jeremiáše. Hlavní role obsadili vesměs členové souboru Národního divadla. Mezi nimi Zdeněk Štěpánek, který sehrál hlavní úlohu vdovce Valenty, František Smolík, Růžena Nasková či Karel Höger. Roli Valentovy nejstarší dcery obsadila Lída Baarová. Jako zajímavost se nabízí fakt, že na scénáři pod pseudonymem Jiří Žalman spolupracoval nacisty zakázaný spisovatel František Kožík.⁴⁴ Poté je nutné věnovat pozornost *Barboře Hlavsové* (1941) z dílny režiséra Martina Friče. Po Muzikantské Lidušce se jedná o další Fričovo odbočení z převládajícího toku veseloher a občasných dramát. Původní námět pocházel z pera spisovatele Jaroslava Havlíčka a jeho název zněl *Skleněný vrch*. Film je svou povahou z části podobný Čápkově *Babičce*, dokonce se shoduje i hlavní představitelkou Terezií Brzkovou. Příběh staré ženy, která zachrání čest rodiny, pošpiněnou zpronevěrou jejího syna, vytrvalou prací a odříkáním, se stal symbolem ryzích morálních hodnot. Vlastenecký filmový motiv podtrhla opět exteriérová kamera Karla Degla. Spojení záběrů české krajiny s úvodním Dvořákovým citátem písně „Stará matka“ působilo velmi emotivně a působí tak dodnes. Kromě výborné Terezie Brzkové ve filmu hrála Jiřina Štěpničková, Rudolf Hrušínský či František Smolík. Popularita hlavní protagonistky-Terezie Brzkové se po předcházející *Babičce* ještě znásobila a byla od té doby již plně spojována s rolemi starých moudrých žen symbolizujících nezdolnost a tradici národa.

2.3.4 Německé propagandistické filmy

Úvodem je třeba říci, že ne každý tehdejší německý film sloužil Říši. Ovšem byla jich většina. Z těch, které si udržely uměleckou hodnotu a nepropagovaly nacismus a jeho ideje, můžeme zmínit například *Rembrandta* od režiséra Hanse Steinhoffa, *Poštmistra* Gustava Ucického, veseloheru *Karel III. a Anna I.* od režiséra Helmuta Kautnera nebo vkusné a poměrně inteligentně zpracované operety rakouského režiséra Willyho Forsta.

Návštěvy snímků, které zmíněnou nacistickou ideologii otevřeně nutily divákům, musely být organizovány formou povinných promítání pro školy, úřady a továrny. České obecní stvo takové

⁴⁴ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 268. František Kožík nebyl sám. Je obdivuhodné, že v době okupace s českým filmovým průmyslem nadále spolupracovala řada „nepovolených“ autorů, umělců či dramaturgů. Ochranou ruku nad nimi drželi tehdejší nevyšší představitelé produkčních společností Karel Faix a především Miloš Havel. Mnohokrát tak ochraňovali osoby „na indexu“ od totálního nasazení v Říši. Mezi dalšími kromě Kožíka můžeme zmínit např. Ivana Olbrachta, Vítězslava Nezvala, Karla Smrže, Jana Drdu anebo Olgu Scheinfulgovou. Viz. *Panorama*, c. d., s. 68. , Blíže se tématu složitosti postavení nejvyššího představitel českého filmu Miloše Havla věnuje kniha- Wanatowiczová, K.: *Miloš Havel český filmový magnát*, Nakl. Knihovna Václava Havla, Praha 2013.

filmy totiž vesměs důsledně ignorovalo. Většinou se jednalo o snímky z válečného prostředí jako *Bojová eskadra Lutzow* (1941) a jiné. Ty doplňovaly válečné reportáže z bojových front jako *Křest ohněm* (1940), *Polní tažení v Polsku* (1940) či *Vítězství na Západě* (1941). Dále Němci věnovali pozornost životopisným a historickým příběhům „velkého německého národa“. O této skutečnosti svědčí filmy *Bismarck* (1940), *Strýček Krüger* (1941) či *Velký král*. Trnem v oku byly návštěvníkům biografů i takzvané německé týdeníky. Pokrucovaly pravdu, zkreslovaly události a přetvářely je do nacisticky přívětivého světla. V sále se pak vytvářela atmosféra, jež byla směsicí beznaděje, vzteku, protestů a zajisté i úzkosti.⁴⁵ Jako doklad odporu tehdejšího obecnstva nám poslouží výzva, kterou vydalo protektorátní ministerstvo vnitra v červenci 1930 „*V poslední době bylo častěji pozorováno, že někteří návštěvníci kinematografů, zejména při předvádění německých filmů, chovají se způsobem, který budí dojem protiněmeckých projevů, ba i demonstrací. Chování takové je nutno naprosto odsoudit. Úřady již učinily opatření, aby v každém kinu při každém představení byl prováděn náležitý dozor úředními orgány, které výtržníky na místě zjistí a postarají se o zjednání pořádku podle potřeby i tím, že představení bude přerušeno a kino uzavřeno...*“⁴⁶

Rasistické a zejména antisemitské motivy bychom shledali ve velkém množství filmů německé produkce. Nad jiné však vynikal vyloženě antisemitsky mířený surový film Veita Harlana *Žid Süss*. Tento snímek byl natočen na popud samotného ministra propagandy Josefa Goebbelse a v rámci pečlivě promyšleného systematického nátlaku hrál velmi důležitou roli. V autobiografii Miloše Kopeckého, kde je celá jedna kapitola s názvem „Osmkrát Žid Süss“ věnována právě tomuto snímku, je před nás kladena jedna pomyslná otázka apelující na to, že vše je nutné uvažovat kritickým pohledem. Tedy, že mezi tehdejšími obyvateli bychom našli bezpochyby i mnoho lidí, kteří se s antisemitskou ideologií dokázali ztotožnit. Herec o filmu říká, „*Nikdy nezapomenu, za jakých okolností jsem ho viděl poprvé, ani na to, že jsem pak na něm byl ještě sedmkrát... V Praze běžel v biografu Hvězda a byl školní mládeži povinný. Bez donucování se však na něj hrnuly dělnické i úřednické vrstvy. Seděl jsem asi v desáté řadě, sál narvaný k prasknutí, lidé stáli v ochozech a sehnat vstupenku předpokládalo odstát si pár chvil ve frontě před pokladnou. Když skončil týdeník a objevily se titulky ‚Susse‘, mé vzrušení se vystupňovalo. Film byl dobře udělaný. Sice konvenčně, ale řemeslně a s velkou vynalézavostí i dokonalými hereckými výkony. Leč moje nervy nevydržely a já už se nemohl dívat dále. Měl jsem pocit, že nemohu dýchat, cítil jsem škrtivé sevření hrudníku – vstal*

⁴⁵ Tyto „týdeníky“ i se sugestivním vhladem do nálady tehdejší společnosti je možné vidět např. i v televizním seriálu *Byl jednou jeden dům*. Ten vypráví osudy obyvatel jednoho pražského domu od okupace až po konec druhé světové války.

⁴⁶ Bartošek, L.: *Náš film*, c. d., s. 346.

jsem a protlačil se řadou ven. Doprovázela mě nelibost diváků, jejich nepřátelské mručení a myslím, že padly i nějaké zlé poznámky. Nemohl jsem se ale déle dívat. Vždyť to bylo vlastně nedlouho po tom, co maminka nastoupila do transportu. Třásl jsem se hrůzou. Působilo to jako provokace, jako nesouhlas s filmem a já intenzivně cítil nenávistnou reakci publika vůči mně. Byla správná má domněnka, můj pocit, že se diváci ztotožňují s filmem? Dodnes na to nemám pevný názor, vlastně žádný názor...Jisté je, že film měl silný sugestivní účinek. A do značné míry-nedovedu však tu míru posoudit-splnil své poslání. Evokoval všechno nejnižší a nejprimitivnější v člověku. ‘‘⁴⁷

⁴⁷ Kopecký M., Kovář P.: Skutečný, c. d., s. 47.

3 Gentleman Oldřich Nový

„ Smích je kořením života, a dokud se člověk dovede smát, je živ. Až se začnou všichni lidé na sebe usmívat a přestanou si kopat jámy, pak bude na světě blaze.“

Oldřich Nový

O herci Oldřichu Novém jsme se zmiňovali již v části věnované komediím. Poukazovali jsme zde na jeho herecký talent, se kterým svěže vplul do světa filmu, a do kterého přinesl nový typ milovníků hýřících vtípem, nonšalantností a kulturou pohybového i jazykového projevu. Byla by však škoda nevědět o jeho předcházející divadelní kariéře, o jeho přínosu českému divadlu i filmu a především o statečnosti, kterou během okupačních let prokázal. Soukromý život byl na míle vzdálený oné salónní lehkosti, kterou Oldřich Nový proplouval na plátnech kin. Přitom se o jeho příkladném chování příliš nehovoří. Možná se tak děje proto, že ani on sám se jím nechlubil a zůstával gentlemanem až do podzimu života.

Herec, jehož působení vyjádřil stručně a výstižně Hugo Haas slovy „ *Děláte to prima!*“⁴⁸, se narodil 7. srpna 1899 na Žižkově. Jako druhé dítě manželů Antonína a Cecílie Nových. Osud mu do vínku přidal několik útrap. Tou první byla ztráta maminky, která zesnula, když bylo malému Oldřichovi pouhých devět let. Otec si později našel novou manželku, ta se chovala ke všem vyženěným dětem s láskou, avšak jejich srdce zůstala brzkou ztrátou maminky navždy poznamenána. Již v útlém věku projevoval hloubavý a jemný hoch umělecké sklony, psal básně, zpíval a po vzoru strýce Miloše Nového⁴⁹ se toužil stát hercem. Ten ho v jeho snu vehementně podporoval a ani otec mu nebránil. Jedinou podmínku, kterou chlapci stanovil, bylo, že nejprve musí dokončit s dobrým prospěchem školu. A tak po absolvování základního vzdělání se Oldřich vyučil sazečem a později pokračoval na typografické škole, kterou ukončil s vyznamenáním. Jeho herecká kariéra se začala rozvíjet průpravou, kterou mu u nestora Národního divadla Karla Želenského sjednal strýc. Tyto lekce ovlivnily celý jeho budoucí herecký projev a on na ně později milerád

⁴⁸ Tunys, L.: Oldřich Nový, Nakl. XYZ, Praha 2011, s. 215.

⁴⁹ Tehdy velmi populární herec, který po úspěchu v Plzni, získal angažmá v Národním divadle.

vzpomínal. Zároveň již jako student působil v ochotnickém souboru Jednoty katolických tovaryšů, a nabíral tak zkušenosti pro své budoucí působení.⁵⁰

První profesionální zkušenost na sebe nenechala dlouho čekat a kamarád Saša Rašilov⁵¹, který v té době již disponoval většími divadelními zkušenostmi, se přimluvil u ředitele Karla Samce v Lidové zpěvní písni u Labutě, aby do kabaretního souboru přijmul i mladičkého Nového. Zde získal jako osmnáctiletý dobrou školu a v představeních mohl uplatňovat i své pěvecké nadání. Ovšem nehodlal usnout na vavřínech, a tak se po hereckém „žebříčku“ posunul dál do divadla Varieté v Karlíně, kam mu opět dopomohla známost s Rašilovem. Karlínské Varieté se těšilo tradici. Za účinkování Nového zde působil Karel Hašler. Po Varieté ještě tentýž rok následovalo žižkovské divadlo Deklarace, kam si mladíka přizval jeho někdejší učitel Želenský. Divadlo se netěšilo přílišnému zájmu diváků, a tak dramaturgie rozhodla oživit repertoár operetami. V nich Nový zářil a nebylo náhodou, že si ho zde vyhlédl ředitel ostravského divadla Antonín Drašar a nabídl mu účinkování v Ostravě. Na podzim roku 1918 tedy Oldřich Nový nastoupil do nového angažmá, které ještě více podnítilo jeho lásku k operetě. Divadlo v Ostravě bylo tou dobou svým širokým operetním repertoárem známé a Drašar svou vášní k tomuto žánru vyhlášený. Nový v jeho divadle působil především jako tenorista, herec, ale také jako občasný tanečník. Avšak strávil zde opět jen jeden rok a poté se na plných šestnáct let odebral do Národního divadla v Brně. Zde si vydobyl skutečné renomé a stal se vůdčí osobností brněnské operety. Režíroval a postupně se snažil povznést tento žánr na vyšší úroveň, která by se dočkala uměleckého uznání. Omezoval množství „tanečků“, které celé představení doprovázely, písně již nebyly pouhou líbivou konvencí, ale jejich texty se staly nepostradatelnou složkou děje. Také se snížilo herecké obsazení a představení se stávala komornějšími s důrazem na pointu. Kdybychom měli celé Nového snažení v tomto oboru shrnout, tak jednoduše odstraňoval onu přílišnou kýčovitost, podbízivost a banalitu, kvůli kterým byla opereta považována za okrajový žánr a přetvářel ji do podoby dnešního muzikálu a hudebních komedií. Za všechny hry a operety, které Nový v Brně představil, uveďme jednu z nejznámějších, revue „Z Brna do Brna“ na které spolupracoval s Vilémem Skochem. Ovšem tak jak jeho sláva stoupala, nechtěl se s ní spokojit a setrvávat ve stereotypu a v roce 1935 se vrátil zpět do Prahy. Měl zde sjednané angažmá v Divadle Na Vinohradech, avšak nakonec vše zůstalo jen u hostování a on neváhal a najmul si Nové divadlo na Václavském náměstí, ve kterém se posléze stal ředitelem. Začátky v tomto divadle byly velmi těžké, neboť nemělo dobrou pověst a divácké zázemí. Navíc se nacházelo

⁵⁰ Dnešní Divadlo Na zábradlí.

⁵¹ Populární český herec, o osm let starší než Nový. Známý např. z filmů *Přijdu hned*, či *Mravnost nade vše*.

v sousedství divadel, které se těšily enormní divácké přízni.⁵² Přesto se ho ambicióznímu herci spolu s manželkou Alicí, která zařizovala provozní a úřední náležitosti, podařilo vzkřísit. Po několika úvodních sezónách si Nové divadlo získalo srdce obecnstva. Repertoár se skládal z úspěšných hudebních veseloher-operet, v nichž se již Nový považoval za mistra oboru.⁵³ Jako jednu z neznámějších můžeme uvést Mam'zelle Nitouche, která je v tuzemských hudebních divadlech oblíbená dodnes. Herecký soubor se skládal z umělců, z nichž mnozí dnes již upadli v zapomnění, ale ze jmen, která jsou dnešnímu divákovi známá, uveďme například Zitu Kabátovou, Ljubu Hermanovou, či Hanu Vítovou.

Sílící obliba divadla souvisela také s rostoucí popularitou jejího dvorního herce a ředitele. Oldřich Nový na sebe začal v druhé polovině třicátých let výrazně upozorňovat v oblasti kinematografie. Účinkoval v několika filmech, jako *Velbloud uchem jehly* (1936), *Na tý louce zelený* (1936) či *Falešná kočička* (1937). Zlom však nastal až s rolí Petra Kučery alias Tygra v komedii Martina Friče *Advokátka Věra* (1937). Na tento snímek navázal nestárnoucí a pro Nového doslova osudový *Kristián* z roku 1939, a odstartovala se tak pomyslná šňůra divácky úspěšných veseloher nejčastěji tandemu Frič-Nový.⁵⁴ Komédie, ve kterých herec účinkoval, byly ovšem nejen oblíbené, ale filmoví kritici se dodnes shodují, že Nový svým neotřelým hereckým vystupováním českou kinematografii skutečně obohatil a jeho přínos dalším hereckým generacím je nepopíratelný.

Současně s vrcholem herecké kariéry však přišla okupace a s ní prudké narušení soukromého života. Manželka Alice, rozená Wienerová, se kterou se herec oženil v roce 1936 a s níž následně adoptovali dívčenko Janu, pocházela z židovské rodiny. S platností norimberských zákonů se tedy museli všichni její členové registrovat a přihlásit se k židovskému původu. Zároveň byl jejich život okleštěn množstvím zákazů a nařízení, která bylo židovské obyvatelstvo nuceno dodržovat.⁵⁵ S transporty, které začaly v roce 1941, přišla rodinná tragédie. Maminka Alice Nové, Františka Wienerová, zemřela roku 1943 v Osvětimi, kam byla deportovaná z Terezína. Její manžel, těžce nemocný Eduard Wiener, se stejnému osudu naštěstí vyhnul, neboť skončil ještě před povolacím dopisem do hromadného transportu. Do osvětimské továrny na smrt byla deportována i kompletní rodina Alicina mladšího bratra Rudolfa. Nikdo z ní se již nevrátil.

Pod tíhou všech těchto událostí muselo být nesmírně těžké pokračovat dál ve všedním životě, neboť bylo nasnadě, že přijde chvíle, kdy předvolání do transportu obdrží i paní Alice. Nový se

⁵² Osvobozené divadlo, D 35, či divadlo Vlasty Buriana.

⁵³ Velmi často se inspiroval především pařížskou a vídeňskou tvorbou.

⁵⁴ Viz. podkapitola Komédie a veselohry., s. 14.

⁵⁵ Viz. podkapitola Druhá republika a první léta protektorátu., s. 8.

horlivě snažil činit vše pro to, aby jeho „Lízinka“, jak manželku láskyplně oslovoval, byla ušetřena potupných zákazů a především toho nejhoršího, transportu. Jedním z těchto kroků, bylo i to, že rezolutně odmítl rozvod.⁵⁶ Také stále hledal podporu u svých přátel z filmového průmyslu. Do jisté míry „ochraňoval“ Willy Forst a Miloš Havel. Aby se však zamezovalo vlivu antisemitských udání různých kolaborantů a konfidentů, bylo zapotřebí pomoci Sturmbeauftragten Martina Wolfa. Ten vedl kulturně-politické oddělení Úřadu říšského protektora, pod který spadal i film. Dále existují spekulace, že na přímluvu Nataši Gollové a Adiny Mandlové Novému pomáhal poradce v kulturně-politickém oddělení, Wilhelm Söhnel. Herce zajisté stála pomoc obou mužů nemalé finanční prostředky. A našli by se mnozí tací, kteří by mu jednání s nacisty mohli vytýkat a považovat je za nepřístupné. Avšak byly by to nespravedlivé soudy. Člověk, jehož blízcí jsou v přímém ohrožení usiluje vždy o jejich co možná nejvyšší ochranu. A toto se Novému částečně dařilo. Jeho manželka z počátku nenosila žlutou hvězdu a občasně i přes zákazy navštěvovala jejich divadlo. Jako zajímavost můžeme uvést záznam z okresního policejního komisařství Smíchov z října 1941: „*Při přijímání občanských legitimací bylo zjištěno, že Židovka Alice Nová nemá dosud občanskou legitimaci ani jiný osobní průkaz označený ‚J‘.*“⁵⁷ Jak nacistický teror přituhoval, situace se stávala čím dál méně snesitelnou a paní Nová zůstávala většinu času doma. Zatímco Oldřich o manželku bojoval seč mu síly stačily, stával se velmi častým terčem různých fašisticky smýšlejících plátků. Polední list z 19. března 1943 přišel s titulkem „*Už konečně bez Židovky? Velmi mnoho se stále povídá kolem židovského manželství ředitele, režiséra a filmového herce Oldřicha Nového. Je prý rozveden, ale s manželkou doposud žije a paní Nová prý stále se nestrání divadla tak, jak by bylo žádoucí. Pan ředitel jistě uvede tyto pověsti na správnou míru. Snad bude i vědět, co je na tom pravdy, že Židovka Alice Nová chodí dosud bez hvězdy.*“⁵⁸ Nový musel tyto články zkrátka přehlížet, ostatně nebyl jediný, kterého si podobné časopisy braly na paškál. Začínalo být zjevné, že až do konce války se herci s manželkou před nacisty odolávat nepodaří. V roce 1944 stihl natočit ještě dva filmy, na delší dobu se však jednalo o ty poslední. Jeho paní byla předvolána na gestapo, kde však po požití jisté tabletky, kterou jí zařídil divadelní lékař, dostala epileptický záchvat a bylo řečeno, že v současné době není schopna transportu. Následně přestala vycházet z domu a trpěla psychickými problémy, nebyla tedy schopna se starat již ani o dceru Janu. Ta byla pro větší bezpečí „schována“ u rodinných známých v lázních Bělohrad, kde pobývala až do konce války. Na přelomu roku 1944/45

⁵⁶ V květnu 1942 bylo nacistickými úřady doporučeno rozvést smíšená manželství. V roce 1944 se z doporučení stal příkaz. Je třeba dodat, že pokud se jedinec nežidovského původu se svým protějškem rozvedl, podepisoval nad ním v podstatě jasný ortel. V opačném případě zůstávali v ohrožení oba manželé.

⁵⁷ Kovaříková, B.: Největší tajemství Oldřicha Nového., Nakl. Bondy, Praha 2013, s. 40.

⁵⁸ Tamtéž, s. 46.

byl herec deportován do pracovního tábora Osterode-Harz v Sasku. Jeho žena do terezínského ghetta. Verdikt, pro který byl internován, zněl, že neuposlechl oficiální výzvy k rozvodu se svou manželkou neárijského původu. Pro stejný „přechin“ byl v témže táboře uvězněn i spisovatel Ondřej Sekora. Podle knihy Blanky Kovaříkové *„se jim oběma podařilo utéct a do konce války pak herec přečkal v nemocnici na Bulovce se zafačovaným obličejem, aby nebyl k poznání.“*⁵⁹ Ve stejném transportu jako pan Nový byl tehdy i mladý začínající herec Jan Skopeček. Na setkání s kolegou, které mu pravděpodobně zachránilo život, vzpomínal později takto, *„Já jsem měl příšernou horečku, ležel jsem tam na zemi a najednou vidím, že se v rohu zvedl takový člověk v bekovce a lyžařské kombinéze. Nevěřil jsem svým očím, byl to Kristián-Oldřich Nový. Přišel ke mně se svou malou příruční lékárnou, změřil mi teplotu, dal mi nějaké prášky a zabalil mě do své deky. Když jsme dojeli do cíle, sehnal někde kbelík s teplou vodou, abych se mohl umýt. S odstupem let obdivuji, s jakou samozřejmostí tohle udělal pro úplně cizího člověka.“*⁶⁰ Sám Oldřich Nový o této části svého života nikdy nehovořil. Po válce se celá rodina, tj. Oldřich, Alice i Jana opět shledali. Znovu se starali o své divadlo, které však museli po nástupu komunistického režimu v roce 1948 odevzdat státu. Nový po válce hrál až ve filmu *Parohy* (1947) a následně v *Pytlákově schovance* (1948-49) Martina Friče, která je považována za jeden z nejlepších snímků, ve kterých kdy hrál a která byla za komunistického režimu zakázána. Dále natočil ještě další množství snímků, doby největší slávy však definitivně zůstaly ve válečném období. Nový typ filmových hrdinů padesátých let v montérkách a se šroubovákem neseseděl k jeho hereckému projevu a pan Nový o takové roli ani nestál. Výstižná je historika o tom, *„jak nastoupil v roce 1953 ráno na plac, při natáčení filmu Slovo dělá ženu, v nažehlených montérkách a jeho budoucí partnerka, v podání Jiřiny Steimerové, se při pohledu na něj odbourala tak, že nebyla schopná natočit ani jednu klapku.“*⁶¹ Spíše než k filmům se tedy odebral do divadelního prostředí a hostoval v několika pražských divadlech⁶², také režíroval hudební komedie v divadle Karlín či v divadle Na Fidlovačce. Jako profesor působil pět let na pražské konzervatoři v operetním a muzikálovém oddělení. Manželka Alice zemřela v roce 1967, poslední roky trpěla schizofrenií a pro Nového to bylo jedno z nejsmutnějších období života. Sám manželku přežil o bezmála patnáct let. Poslední roky života téměř nevycházel z domu, chtěl, aby ho lidé měli

⁵⁹ Kovaříková, B.: Největší, c. d., s. 63.

⁶⁰ http://www.rozhlas.cz/hrdina/70/zprava/filmovy-kristian-chranil-svoji-zenu-musel-proti-do-transportu--1470452?utm_source=rozhlas.cz&utm_medium=banner&utm_campaign=hrdina_cardpromo (ověřeno k 7. 1. 2017)

⁶¹ Kovaříková, B.: Největší, c. d., s. 106.

⁶² Uveďme například *Hodinového hoteliéra* Pavla Landovského v Činoherním klubu, ve kterém Nový v roli Hanzla exceloval. (uvedena byla roku 1969).

v paměti uchovaného jako věčného Kristiána. Zemřel 15. března 1983. Přátelé a herečtí kolegové na něj vzpomínali jako na noblesního upraveného pána s vytříbeným chováním a smyslem pro humor.

4 Změna poměrů

Poválečné období bylo velmi dynamické a přineslo s sebou mnohé změny, které se dotkly i filmového průmyslu. K jejich pochopení je však třeba zmínit politické události, které je určovaly.

Nadšení z konce války a výhled mírových let zachvátily celé Československo. Rudá armáda byla považována za „osvoboditelku“ Československa a spolupráce na dalším vývoji se SSSR byla po zklamání západními mocnostmi v r. 1938 samozřejmá. Avšak za oponou tzv. nylonového věku se začínala pozvolna vytrácet demokratická podoba státu.⁶³

Již 5. dubna 1945 se v Košicích nově prohlášená prozatímní vláda, na jejímž sestavení se podílel moskevský a londýnský exil, usnesla na vyloučení pravicových stran první republiky z politické scény budoucího státu. Znamenalo to nutnost přeorientování voličů na některou z šestice stran, které byly povoleny a z nichž dvě byly komunistické.⁶⁴ Rozložení sil ve vládě tedy bylo nerovnoměrné, zvážíme-li, že komunisté obsadili dvojnásobek ministerských křesel a post premiéra a ministra obrany získali komunističtí sympatizanti Zdeněk Fierlinger a Ludvík Svoboda. Jako společný orgán všech politických stran byla zřízena Národní fronta Čechů a Slováků, jejímž prostřednictvím se mělo předejít politické roztržičnosti a která měla jako první řešit vznikající problémy.⁶⁵

O uspořádání státu rozhodovaly dekrety prezidenta republiky, které 28. října schválilo jako zákon prozatímní Národní shromáždění. Jedním z nich došlo k zestátnění československé kinematografie. Dále byl vydán dekret o úpravě státního občanství či dekrety na znárodnění klíčového průmyslu, dolů, bank a pojišťoven a o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů. Tyto dekrety budily veliké vášně a dodnes jsou zdrojem různých sporů.

Nejdůležitější událostí v prvním roce poválečné republiky byly parlamentní volby. S pomocí zaměňování sociálního radikalismu s radikalismem národním, s dobře mířenou propagandou a také se špatnou zkušeností, která přetrvávala v občanech z konce první republiky, získala většinu hlasů

⁶³ Dobu mezi koncem války a nástupem komunismu charakterizuje Josef Škvorecký jako „nylonový věk“ ve své novele *Konec nylonového věku*. Srov. *Dějiny země*, c. d., s. 266. Kniha byla napsána již v roce 1950, ale směla být vydána až během „uvolnění“ v roce 1967. Události roku 1948 poté reflektuje v povídce *Divák únorové noci*.

⁶⁴ KSČ- komunistická strana Československa, KSS- komunistická strana Slovenska.

⁶⁵ Kolektiv autorů: *Dějiny země*, c. d., s. 249- 252.

komunistická strana, přičemž více procent získala v Čechách.⁶⁶ Po tomto vítězství v květnu roku 1946 získali komunisté devět ministerských křesel a předsedou vlády která byla jmenována v červenci, se stal Klement Gottwald.

Neúspěch ve volbách, selhávání instituce Národní fronty a vzrůstající agrese komunistů byly jasným impulsem pro demokratické politiky k argumentaci proti politice, jejíž kroky se začínaly vzdalovat představě o demokratické podobě státu. Za všechny lze zmínit např. postupy komunisty ovládaného ministerstva informací, které prosazovalo cenzuru rozhlasu, filmu a svůj vliv se snažilo rozšířit i do oblasti tisku. Dále docházelo k četným provokacím, jejichž líhni bylo ústředí komunistické strany a komunisty ovládaná Bezpečnost. Významnou roli sehrála tzv. mostecká aféra, v níž byli členové národně socialistické strany nařčeni z přípravy státního převratu či tzv. krčmaňský případ, tj. pokus o atentát na tři ministry.⁶⁷ V zájmu převládající strany byla také diskreditace členů nekomunistického válečného odboje, tedy např. i českých pilotů působících ve Velké Británii.

V průběhu roku 1947 došlo k důležitému rozhodnutí, které mělo určit další osud země. Skomírajícímu československému hospodářství a ekonomice byla nabídnuta pomoc USA v podobě Marshallova plánu, jehož přijetím by se Československo začlenilo mezi západoevropské státy, které na něj přistoupily. Jeho pozdější vývoj by tedy nezávisel jen na vlivu SSSR, ale pravděpodobně by se stalo jakýmsi prostředníkem mezi oběma stranami. Delegation, která se vydala pro souhlas Stalina do Moskvy však byla spravena o tom, že by Sovětský svaz přijetí Marshallova plánu považoval za akci proti SSSR.

Tímto odmítnutím se Československo odebralo do izolace, kterou měla stvrdit demise nekomunistických ministrů. Ti požadovali objasnění mostecké aféry a krčmaňského případu, což odmítl ministr vnitra V. Nosek vykonat a namísto toho nařídil přesuny ve velitelském sboru Bezpečnosti, které komunistům umožnily plnou kontrolu nad hlavním městem. Po několika dalších výzvách k zastavení Noskova postupu se ministři národně socialistické, lidové a demokratické strany usnesli na podání demise a doufali v její odmítnutí prezidentem Benešem. Nepřijetí demise a ohlášení vládní krize by znamenalo dosazení úřednické vlády a případné předčasné volby, které by mohly oslabit pozice komunistů.⁶⁸ V obou „táborech“ prokomunistickém i demokratickém panovalo napětí a po celé republice se pořádaly pompézní manifestace na podporu komunistických požadavků, které měly budit dojem případných hrozeb občanských nepokojů. Nejvýznamnější demonstrace se

⁶⁶ Na Slovensku drtivě zvítězila Demokratická strana, avšak v součtu komunisté jasně zvítězili. Zajímavostí je, že se jednalo o největší procento hlasů, jaké kdy komunistická strana v Evropě demokratickou cestou získala.

⁶⁷ Tématu se blíže věnuje Zora Dvořáková v publikaci Smrt pro tři ministry.

⁶⁸ Kolektiv autorů: Dějiny země, c. d., s. 263- 264.

konala na Staroměstském náměstí za přítomnosti Klementa Gottwalda. Na již nemocného a představou případné občanské války znepokojeného prezidenta Beneše dopadala obrovská míra zodpovědnosti. Svou podporu mu chtěli vyjádřit studenti, avšak, jak lze vidět v pamětech historika Pavla Spunara, bez úspěchu: „Dvacátého pátého února 1948 jsem se v čítárně Technické knihovny v Klementinu připravoval na kolokvium z dějin architektury u profesora Jana Květa. Vyrušil mne můj bývalý spolužák Jaroslav Pešek, také národní socialista, který mě pohotově informoval, že se v budově techniky na Karlově náměstí řadí studentský průvod na Hrad k prezidentu Benešovi se žádostí, aby odmítl nabídnutou demisi demokratických ministrů. Bylo nás několik tisíc. V osmi nebo desetistupech jsme pochodovali přes Jiráskův most na Malou Stranu a chtěli se Nerudovou ulicí dostat na Hradčanské náměstí. Proti nám, opačným směrem, kráčeli mlčky dělníci a zaměstnanci pražských závodů, směřujících do středu města. Ticho bylo zlověstné. Zdálo se mi, že se bojí příštích dnů stejně jako my, ale nemají odvahu se vzepřít. Zatímco protiproud - chráněn policií - dopochodoval do centra, nás, studenty, příslušníci SNB zastavili v úzké Karmelitské ulici a začali jednotlivce odvádět k výslechu. Nelenili jsme a rozběhli se vzhůru do stráně, abychom se ze Strahova a Pohořelce dostali na Hrad ze shora. Úprk byl však zbytečný. Pod Pohořelcem stály opět kordony policistů a nepustili nikoho dále. President Beneš byl již dokonale izolován a snad ani nevěděl, jak velká masa studentů mu chtěla dodat odvahu.“⁶⁹

Pod nátlakem Gottwalda podporovaného SSSR a s již zmíněnou vyvstávající hrozbou občanských nepokojů Beneš demisi nakonec podepsal. Tím se komunistům otevřela cesta k vládě jedné strany. Nově jmenovaná vláda se skládala z komunistů a jejich spojenců. Po celé zemi proběhly čistky politicky nespolehlivých občanů v rámci tzv. akčních výborů. Nekomunističtí politici vstoupili do KSČ nebo byli pronásledováni, případně se uchýlili do exilu. 7. června 1948, po vyjádření nesouhlasu (nepodepsání nové ústavy a volebního zákona) abdikoval prezident Edvard Beneš. Novým prezidentem byl zvolen Klement Gottwald a předsedou vlády Antonín Zápotocký.

Během prvního roku totality umírají krátce po sobě poslední symboly předválečné demokratické republiky. 10. března je za nevyjasněných okolností nalezen mrtev pod okny Černínského paláce ministr zahraničí Jan Masaryk a 3. září umírá dr. Edvard Beneš.

⁶⁹ Spunar, P. : Vlny vzpomínek., Nakl. Academia, Praha 2010, s. 96 n.

4.1 Zestátnění československé kinematografie

Proces reorganizace kinematografie byl projednáván již během okupačních let. Cílem filmových tvůrců byla finanční nezávislost na investorech, centralizace a soběstačnost systému financování filmového průmyslu jako takového. Nezávislost by zajišťovaly výnosy z divácky výdělečných snímků, díky kterým by se mohly realizovat snímky umělecky a finančně náročnější. Finance by se tak vracely zpět do výroby. Film se měl dočkat stejného postavení jako veřejná instituce rozhlasu nebo státních tiskovin, po nichž byl nejrozšířenějším typem masového média, a vytvořily by se tak stabilní podmínky pro jeho vysoký standard. V prvních protektorátních letech byl výrazným představitelem této myšlenky Vladislav Vančura, který předsedal Národně revolučnímu výboru. Členové výboru spolu s představiteli Československé filmové společnosti zpracovávali plány na reorganizaci filmového průmyslu po válce a ilegálně je vyváželi londýnskému a moskevskému exilu. Mezi iniciátory patřili zejména Elmar Klos, František Papoušek, Lubomír Linhart, Jindřich Elbl, František Pilát a Ladislav Kolda.⁷⁰

Jak zmiňuje filmový historik Ivan Klimeš, přeměna kinematografie v roce 1945 byla radikálnější než ta, která přišla s rokem 1948 a inspirovala se zkušeností s provozováním Českomoravského filmového ústředí za okupace.⁷¹

Koncem války byl plán reorganizace připraven a projednán s exilovou vládou a již 9. května 1945 počal proces vyvlastňování kin a ostatního příslušenství filmového průmyslu. Jak upozorňuje historik Jan Kuklík, národní správy byly důležité, neboť řada ateliérů a studií přešla během války do německých rukou.⁷² V srpnu vstoupilo v platnost znárodnění československé kinematografie dekretem č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu. Jednalo se o první zestátněné odvětví hospodářství. Filmový průmysl tímto spadl pod správu komunisty ovládaným ministerstvem informací v čele s Václavem Kopeckým. V jeho rámci filmový odbor spravoval Vítězslav Nezval. Stát získal veškerá práva týkající se výroby, distribuce, promítání, dovozu a vývozu československých snímků. Poslední dva jmenované faktory se výrazně promítly na programech biografů. Zahraniční import filmů měla obsadit z 60 % sovětská tvorba a každý rok se kvóta měla zvýšit o 5 %. Znárodnění mělo také své odpůrce. Kuklík v této souvislosti zmiňuje např. vystoupení

⁷⁰ Ptáček, L.: Panorama, c.d., s. 88 n.

⁷¹ Skopal, P. (ed.): Naplánovaná kinematografie- Český filmový průmysl 1945- 1960, Nakl. Academia, Praha 2012, s. 21.

⁷² Viz kapitola o přebírání filmu nacisty a arizaci., s. 11.

britského velvyslance P. B. Nicholse v Praze, který zpochybňoval systém náhrad za vyvlastněný majetek, podle něhož musel bývalý vlastník být „státně spolehlivou osobou“. Nicholsův tiskový mluvčí Cecil Parott poté upozorňoval, že zestátnění kinematografie bylo prvním krokem k ovládnutí všech prostředků kultury a propagandy vládou a přijetí dekretu označoval za „velké vítězství“ ministra Kopeckého a komunistických členů vlády.⁷³

V rámci pozitivních důsledků znárodnění lze zmínit rozšíření sítě kin, vznik FAMU a Československého filmového ústavu stejně jako vzestup úrovně animované tvorby či zrození tradice mezinárodního filmového festivalu. Ten navázal na protektorátní Filmové žně a nejprve se pořádal v Mariánských lázních, odkud byl později přesunut do Karlových Varů.

Je také podstatné, jakým způsobem se změnila organizace výroby filmů, neboť právě na ní se projevoval postupně zvyšovaný vliv komunistické strany. První dva roky po zestátnění proběhly ve znamení kontinuity v prvorepublikovém a protektorátním stylu. Výrobní společnosti Lucernafilm a Nationalfilm se po válce přeměnily nejprve na výrobní kolektivy a posléze na výrobní skupiny. Skupiny fungovaly do značné míry samostatně a vzájemně si konkurovaly. Spravoval je bývalý ředitel Nationalfilmu Karel Faix a produkční šéf Lucernafilmu Zdeněk M. Reimann. V rámci jednotlivých skupin působili dále režiséři jako např. Martin Frič, Otakar Vávra a další. Ovšem změna na sebe nenechala dlouho čekat. Produkční šéfové byli nahrazeni uměleckými vedoucími (režiséry). V praxi se jednalo o to, že režiséři jako nadřízení produkčních vykonávali s jejich pomocí umělecké i organizační vedení skupin (bylo jich šest) a odpovídali přitom pouze ministrově. To znamenalo veliké množství pravomocí, které nikdy předtím ani potom v zestátněné kinematografii režiséři neměli. Navenek osvobozující nařízení od ekonomických ohledů však skrývalo svůj ideologický podtext. Jednalo se o akci iniciovanou KSČ, která znamenala odstranění bývalých kapitalistických producentů a dosazení osob víceméně spřízněných s komunisty.⁷⁴ K další zásadní změně pak došlo po únorovém převratu, kdy se kladl důraz na centralizaci po vzoru sovětského filmového systému a na upevnění moci KSČ, jejíž členové však měli velký vliv na různých pozicích semknutých s kinematografií již od roku 1945. Do filmového průmyslu bylo zavedeno pětileté plánování a výrobní skupiny byly nahrazeny osmi tvůrčími kolektivy. Jak uvádí Petr Szczepanik, „výrobní skupiny podle nového vedení Československého státního filmu (ČSF) neumožňovaly dostatečnou ideologickou kontrolu strany, protože byly příliš závislé na osobách uměleckých šéfů, z nichž někteří selhali (Vladimír Borský), jiní dokonce sami rezignovali (Martin Frič, Karel Steklý a František Čáp),

⁷³ Kuklík, J.: Znárodněné Československo, Auditorium, Praha 2010, s. 170- 174.

⁷⁴ Skopal, P. : Naplánovaná kinematografie, c. d., s. 33- 39.

*a ze spolehlivých tak zbyli jen Otakar Vávra a Jiří Weiss[...]. Díky tomu, že šlo většinou o režiséry, docházelo údajně i ke konfliktu zájmů. Ve skutečnosti ale obavy budila spíše příliš široká pravomoc a odpovědnost soustředěná v rukou silných osobností.*⁷⁵ Nově zavedený systém posílil pozici dramaturgů, výhradně členů ČSF, kteří měli nad snímky vykonávat „ideový dohled“. Nad Ústřední dramaturgií poté dlel politický orgán Filmové rady, která sestavovala tematické plány a určovala tak jakým oblastem by se měli filmaři na příští rok věnovat. Působení KSČ se nevyhnulo ani pracovníkům z řad pomocných techniků, úředníků a řemeslníků, kteří podléhali nejrůznějším kontrolám jednotlivých oddělení a které se strana jala postupně vyměnit za politické funkcionáře. Dosazování mladých, nezkušených, avšak politicky spolehlivých lidí na místa scénáristů, dramaturgů a mnohdy i režisérů, se však neosvědčilo. Na pozicích zůstávali pod tíhou tvůrčích neúspěchů jen krátce, a proto bylo nutno oslovovat osvědčené filmové profesionály, kteří se však k budovatelské tematice stavěli mnohdy odmítavě. K završení procesu zestátnění došlo pak v průběhu padesátých let, kdy vyvrcholil proces centralizace, který však posléze musel postupně ustoupit a umožnit nastolení decentralizace a liberalizace, jež s sebou přinesla tzv. novou vlnu.⁷⁶

5 Od Kristiána k politickým agitacím

Předchozí kapitola se věnovala zákulisí procesu zestátnění a změnám v oblasti výroby. Neméně důležité však je zachytit změnu smýšlení a nároky „nové doby“, které výrazně ovlivnily filmovou tvorbu a její ideologickou stránku po únoru 1948.

Posláním kultury v pojetí reálného socialismu byla výchova a příklad. Jinými slovy bychom mohli říci, že filmové umění se mělo plně oddat požadavkům vládnoucí strany a slepě zpracovávat nařízená témata. Komunistická ideologie a schematismus se staly určujícími prvky československé filmové scény. Do snímků se promítal boj proti třídnímu nepříteli, zrádcům a intelektuálům. Většina postav postrádala psychologicky vrstvený charakter. V celém kulturním odvětví nastal kvapný odklon od individualismu, formalismu a „buržoazních manýrů“. Všechny tyto prvky mělo nahradit budovatelské umění se svou všudypřítomnou didaktikou a agresivní propagandou. Je však přirozené, že tyto změny nenastaly ze dne na den, ale byly součástí dlouhodobějšího procesu probíhajícího již tři první poválečné roky. Náklon k levici se vlivem hrůzy ultrapravicových zřízení projevil po celé

⁷⁵ Skopal, P. : Naplánovaná kinematografie, c. d., s. 39- 40.

⁷⁶ Tamtéž., s.27-52.

Evropě, a tak i některé snímky vznikající ještě před rokem 1948 v sobě nesly socialisticko-realistický nádech zaměřující se na sociální problémy. Avšak s absencí agresivní rétoriky padesátých let. Viz. snímek Karla Steklého *Siréna*, oceněný na festivalu v Benátkách roku 1947.

Jak nelehká byla tato proměna pro herce a potažmo i režiséry jsme již letmo naznačili. Během prvních let po komunistickém převratu sloužil filmový průmysl k propagaci politických cílů, kvůli čemuž docházelo k realizaci snímků s až absurdní tematikou. Část z nich uvádí jako příklad Luboš Ptáček v knize *Panorama českého filmu: „Náborová komedie Pan Novák (1949) Bořivoje Zemana měla podpořit personální restrukturalizaci národního hospodářství, pekaře do dolů zval film Racek má zpoždění (1950), myšlenku sjednocené tělovýchovy propagoval Veselý souboj (1950), na venkovskou církev, trapně zosobněnou Vlastou Burianem, útočil snímek Slepice a kostelník (1950).“⁷⁷*

Pozitivněji působí fakt, že na přelomu čtyřicátých a padesátých let se začali více prosazovat mladí a nadějnější režiséři jako např. výše zmíněný Bořivoj Zeman, Oldřich Lipský, Jiří Weiss, Jiří Krejčík, Ján Kadár se zkušeným Elmarem Klosem, Václav Krška, Karel Zeman nebo Josef Mach, později i Karel Kachyňa či Vojtěch Jasný, kteří již předznamenávali nástup tzv. nové vlny.

V padesátých letech se také výrazněji rozvinula tvorba pro děti a mládež. Pokud bychom měli jmenovat nejznámější snímky padesátých let, ne náhodou by mezi nimi převládaly pohádky. Zmiňme například *Pyšnou princeznu*, *Pekařova císaře a Císařova pekaře*, *Princeznu se zlatou hvězdou* nebo novátorsky zpracovanou *Cestu do pravěku Karla Zemana*. Právě na příkladu *Pyšné princezny* je velice dobře patrné ideologické pozadí snímku, které se takticky neomezuje jen na prvoplánované ideje typu „Ten dělá to a ten zas tohle“, ale skrývá v sobě skutečně promyšlenou typologii postav a strukturu příběhu. U pohádek určených dětem je však sporné právě to, nakolik mohou pro děti uchopitelné myšlenky, jako pokora, pomáhání slabším a spravedlnost, uškodit. Ideologickou přesycenost totiž pochopí spíše dospělí diváci, znalí okolností ke kterým se „pohádková propaganda“ vztahuje.

5.1 Pyšná princezna

Cílem této práce rozhodně není útočit na pověst „královny“ mezi pohádkami a znevažovat její význam na poli české kinematografie po řemeslné stránce. Kamera Jana Rotha v ní odvedla více než obdivuhodnou práci a je nepopíratelné, že se jednalo o první dětský snímek, který v roce 1952 pod

⁷⁷ Ptáček, L.: *Panorama*, c. d., s. 97.

taktovkou Bořivoje Zemana odstartoval úspěšnou tradici československých filmových (televizních) pohádek. Záměrem je spíše poukázat na její podtext, který dnes zůstává utajen i mnohým dospělým. Stálá oblíbenost tohoto snímku totiž spočívá snad právě v tom, že vlivem odstupu několika dekád pro nás již není „pohádková propaganda“, kromě zřejmých náznaků, jasně čitelná a aktuální. Dalo by se tedy spekulovat o tom, v kolika domácnostech by Pyšná princezna setrvala na vánočním televizním programu, kdyby byli diváci znali jejího podprahového obsahu.

Pokud budeme postupovat chronologicky, již prvních několik sekund nás nenechá na pochybách, že příběh diváka uvádí do království oplývajícího hojností a radostí. Záběry jsou plny světla, pravděpodobně je květen a na tržiště překypující zbožím přijíždí mladý král, jež zpívající lid vítá slovy: „*Není větší potěšení nad tu naši krásnou zem, celá kvete, celá zpívá, je v ní hezky odjakživa, zpíváme a tancujeme!*“. Následuje přehled řemesel, díky čemuž jsme ujištěni, že v této zemi není nic ponecháno náhodě. Všichni pracují pospolitě a navzájem si jsou potřební, avšak, jak proklamuje král s příznačným jménem Miroslav, je nasnadě pracovat poctivě. Pro posílení jeho tvrzení zapěje kovář, že „*Král má pravdu, nezlobte ho!*“. Revize země a poddaných pokračuje na pole, kde mladé sílou kypící ženy shrabávají seno. Miroslav k nim zpívá v duchu předchozího kovářova tvrzení: „*Protože jste pracovitě, vždy jsem dobře kraloval!*“. Je tedy zjevné, že má jakýsi záložní plán pro případ, že by někdo pracovní morálku porušil. Následuje scéna se dřevorubci, kteří na králův popěvek „*nic neroste do nebes!*“ odpovídají rezolutně slovy: „*Co překáží naší práci, ať se bez milosti skácí!*“ a „*Náš král dobře kraluje!*“. Tedy bude-li, pokrokem poháněný komunistický svět někdo brzdit, bude bez milosti odstraněn a lid se za krále vždy postaví. Vzhledem k tomu, že premiéra pohádky se odehrála rok po zahájení procesu se Slánským, si lze domyslit, k jakým událostem se slova o kácení mají obracet. Úvod pohádky korunuje malý pasáček ovcí, přičemž paralelu s oddanými lidskými ovečkami není nutno rozvádět.

Země krále Miroslava tvoří přímý kontrast k Půlnočnímu království. Poukazuje na něj již rozcestník, který ne náhodou zabírá snad až příliš dlouhou scénu a který by se mohl mimo jiné zcela vynechat, neboť hranice je jasně zřetelná i bez něj. Jeho *levá* šipka ukazuje do země jara, mládí, lásky a míru, kde zpěv tvoří nedílnou součást života jejích obyvatel. Jak uvádí Antonín Kostlán, charakterizují ji, „*tedy přesně ony emblémy, které už před lety rozpoznal Vladimír Macura jako základní nástroje, které nabízela stalinská ideologie po únorovém převratu pro přiblížení budoucí komunistické společnosti, k níž již (téměř) dospěla sovětská skutečnost a k níž je nezbytné*

*nasměřovat i nás jako mladší bratry sovětských budovatelů komunismu.*⁷⁸ Naproti tomu *pravou* stranu rozcestníku okupuje krákorající sup poukazující na ponurost Půlnočního království. Již samotný název lze vyložit mnoha směry - půlnoc jako noční čas, kdy panuje tma a strach, anebo půlnoc jako mezník, po kterém přichází nový začátek, k němuž poddaní království pošilhávají doleva k Miroslavovi. V případě, že předobrazem Půlnočního království má být poválečné Československo, pak je jeho „mezníkový“ název příznačný. Království čeká na područí svého vzoru - Země krále Miroslava (SSSR). Také oficiální název Miroslavova země je pravděpodobně účelný, neboť země patří všem, kdežto království v první řadě králi. Zmíněný zpěv je ostatně velmi důležitý, neboť je nositelem myšlenek a radosti pospolitě pracujícího lidu a naopak, jak se dozvídá Miroslav od ševce, v Půlnočním království je zakázán, neboť by od práce zdržoval. Kostlán zmiňuje opět paralelu s emblémem socialismu, jakožto „rozezpívanou zemi“, kterou filmaři ve spojení s tehdejšími trendem hudebních filmů uvádějí doslovně na plátno.⁷⁹ V popisu atmosféry obou zemí si lze rovněž povšimnout převládajících „masových“ scén v Miroslavově království. Lidé zde tancují kolové tance, které opět odkazují na kolektiv. Velmi často jsou frekventované záběry dětí, se kterými pracují a pracovaly snad všechny ideologické propagandy. Avšak jsou-li ve šťastném království děti veselé a zpívají o krajících s máslem odkazujícím na jejich blahobyt, v chátrajícím jsou odehnávány od zámeckých bran. Podél zámeckých zdí stojí také zástup zbídačených žebráků, okolo nichž Miroslav s údivem prochází, neboť v socialismu takových lidí není.

Rozdíl panuje také ve zřízeních obou zemí a v jejich představitelích. Je zde opět nutné si uvědomit paralelu Půlnočního království k Československu a jeho špatnému demokratickému zřízení, které vykořisťuje a v jehož čele stojí stárnoucí muž – Beneš. Zatímco Miroslav je zobrazením mladého, dobrého, spravedlivého vůdce, který nezahálí a věnuje čas mimo úřad zahradničení, král „pravcového“ království je vyličen jako senilní stařík, kterého zcela ovládají chamtiví rádcové v čele s kancléřem. Právě oni, společně s výběřčími daní, které Miroslav označí za lupiče, jsou představiteli zkaženého a zkorumpovaného systému. Výrazná postava kancléře je pak hybatelem všeho dění v království, oproti němu působí úkony ostatních pasivně a nerozhodně. Další nefunkční součást státu tvoří zbrojnoši, kteří splývají s berními výběřčími a jsou přítomni v mnoha záběrech. Jejich skutečnou neschopnost, skrývanou za zastrašování obyvatelstva, vyzdvihuje velitelův opilecký úprk před medvědem. Naproti tomu, v Miroslavově zemi zbrojnoši nevystupují,

⁷⁸ Kostlán, A.: <http://kostlan.blog.respekt.cz/pysna-princezna-ve-sluzbach-komunisticke-ideologie/>, s. 1. (ověřeno k 28. 1. 2017). Rozšiřující informace k tématu viz Macura, V.: Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1848 - 1989, nakl. Academia, Praha 1992.

⁷⁹ Tamtéž, s. 2.

neboť zde nemají své místo, a dokonce i v přijímací síni místo nich můžeme zaznamenat přítomnost žen a mužů z lidu. O tom, že král dá na názor poddaných nás ujišťuje i vrchní správce zámku, Jakub. Po cestě, kterou s družinou vykonal do Půlnočního království s obrazem krále Miroslava říká, že kancléři na žádost vyprávěl o svém pánu. Celá citace zní: „*Řekl jsem mu, jaký jsi k lidu, jak mu pomáháš, že dáš na jeho rady a netrpíš bezpráví. Kdybys věděl, jak zle se vede lidem u nich...*“. Podstatné je, že Miroslav předtím Jakuba požádal, aby v případě, že se ho budou ptát, vypověděl o svém králi vše popravdě. Nemá tedy co skrývat, jeho vláda je transparentní a všichni jsou s jeho kroky obeznámeni, nic se nezakazuje. Avšak divákovi je jasné, že v Půlnočním království se spousta věcí tají a politický establishment mlčí. Jako první z vyšších vrstev prozře panoš Vítek, který jako člen půlnoční delegace vyzrazuje navzdory zákazu Miroslavovi Krasomilino tajemství o pýše. A tím se mezi nimi uzavírá spojenecký vztah. Pozoruhodné je, že Miroslav již dopředu tuší, že Vítek je otevřený socialistickým myšlenkám. Zná jeho jméno, chová k němu důvěru, a i Vítek říká, že mezi lidem se o králi hodně povídá a ví se, jaký je spravedlivý a moudrý. Důležité je, že Vítek hovoří o lidu. Přerod systému totiž musí vycházet zespoda a Miroslav již teď tuší, že bude mít podporu venkovských mas. Vítek se stává tedy jakousi „spojkou“ v Půlnočním království a později dokonce vytvoří „osvobozenickou síť“ se starou chůvou - představitelkou venkovské prostoty a ryzosti. Společně pak připraví půdu pro změnu vladaře a propojení obou zemí. Vítek tedy není nepodobný Klementu Gottwaldovi a chůva československému lidu, jehož zdravé pracující jádro má v komunistické ideologii vztažené k únorovému převratu velký význam. Před tím, než Miroslav odjíždí za princeznu, ještě vypoví, že prozatím pověřuje správou země Jakuba a radu starších. Nabízí se nám tedy podobnost s předsedou ústředního výboru KSČ a jeho členy.

Příchod Miroslava do Půlnočního království doprovází dramatická hudba, která jako by podtrhovala skutečnost, že stav země je opravdu špatný – viz oprýskaná chalupa přímo naproti zámecké zahradě. I zahrada pyšné Krasomily, odchovankyně zlých rádců, má jiný charakter nežli ta Miroslavova. Zatímco v první zmíněné jsou v klecích vzácní ptáci a okrasné květiny, Miroslav sklízí plody třešní a jeho zahrada má spíše prostší, nepompézní podobu.

Zajímavou postavou, dosazenou zcela jistě pro dotvoření ideologického kontextu, je princ ze Země zacházejícího slunce. Ten zřejmě představuje kapitalistický západ, ověčený povrchností na níž poukazují princovi zlaté náušnice a jeho zvláštní „přešlechtěný“ vzhled. Krasomila mu však díky Miroslavově vábivé písni o poupátku nepodléhá a na pohled mírně přihlouplý, neškodný princ se odporoučí. Právě skrze Krasomilinu zamilovanou píseň z dětství probíhá její náprava. Nacházíme zde tedy symboliku návratu k počátku, čistotě a opravdovosti. K nim se pojí Miroslavův zpěv, během něhož rozkvétají poupata a krásná květina začíná opakovat melodii. Kouzlo však pomíjí

v přítomnosti pýchy, kvůli níž květina uvadá. I zde je tedy zdůrazněno souznění socialismu s přírodou zpodobněnou kvetoucí, a dokonce zpívající flórou, která vábí oko všech lidí.

Postupně Krasomila prochází proměnou. Díky lásce, kterou chová k Miroslavovi si osvojí jeho náhled na svět. Ba naučí se i pracovat. Při práci na zahradě jí pak Miroslav ukládá důležitou dvojsmyslnou radu: „*Vytrhej plevel i s kořínky, jinak vyrostě znova.*“ Věta, která se jistě objevila v mnohých ideologických příručkách. Je třeba vymýtit vše, co by rozvracelo nové pořádky a bránilo zrození nového komunistického člověka. Krátce nato je Miroslav rádcí vyhoštěn ze zámku. Krasomila, která je však již protkána láskou k němu a k jeho smýšlení, prchá s ním.

Zde nastává zásadní rozpor v typologii postav mezi původní předlohou pohádky Boženy Němcové a jejím scénářistickým prepisem. V původní verzi totiž král zastává suverénní pozici panovníka a je dokonce s Miroslavem domluven na potrestání dcery skrze nuzný život na úprku. Ve filmové podobě však král s vyhoštěním Miroslava a dcery nesouhlasí a je opět manipulován rádcí. Ti mu již dříve vyhrožují, že ho opustí, pokud se mu jejich rady nelíbí. Na to však král reaguje slovy: „*co bych si bez vás počal, milí rádcové*“. Po odchodu Krasomily však přetéká pomyslný pohár jeho zaslepenosti a on si za pomoci staré chůvy uvědomuje svou zbabělost vůči rádcům a nutnost změny, která má spočívat v požadovaném snížení daní, zrušení zákazu zpěvu a v práci a svobodě pro lid. Rádce v nestřežený okamžik král zavírá do šatlavy a slibuje splnění výše zmíněných požadavků. V zápětí však svůj slib ruší a poté opět obnovuje známou větou: „*Odvolávám, co jsem odvolal a slibuji, co jsem slíbil.*“ Tím opět upozorňuje na svou neschopnost pevného úsudku, a tak se v tento moment iniciativy ujímá panoš Vítek se slovy: „*Aby si nikdo nevykládal slova našeho pana krále zase jinak, aby některý chytrák neobrátil jeho rozhodnutí ve svůj prospěch, budiž jasně prohlášena královská vůle: daně se snižují, zákaz zpěvu se ruší a kdo pracuje, musí se mít tak dobře, jako v zemi krále Miroslava. Běda tomu, kdo by se opovážil zase škodit lidu!*“. Následně vyhlašuje změnu systému a také oznamuje pravou identitu zahradníka Miroslava.

Postava krále je rozporuplná tím, že ačkoli je hlavou skomírajícího zbídačeného království, není líčen vyloženě negativně. Spíše vzbuzuje pocit lítosti tím, jakým způsobem je s ním manipulováno. Tento efekt je úmyslný proto, že král má mít předlohu zřejmě v komunistické interpretaci Edvarda Beneše. Tomu by odpovídala i výše zmíněná ideologicky zbarvená scénářistická linka s rádcí, poukazující na demisi ministrů – v pohádce jejich odstranění z politického života (šatlava). Tu nejprve král (Beneš) nechce podepsat – viz slova: „*co bych si bez vás počal milí rádcové*“, ale kterou pod vlivem Vítky (Gottwalda) a chůvy (širšího lidu) nakonec podepisuje, tj. uvrhá rádce do vězení.

Mezitím, co se na zámku mění politická situace, Miroslav s Krasomilou prchají před královskými zbrojnoši. Cestou pomáhají ve mlýně, v hospodářství, u uhlíře. Miroslav zbavuje princeznu obav

slovy, že „*lidí, kteří pracují, je hodně a páni se o ně málo starají*“. Tím naznačuje, že aktuálně není využit jejich potenciál a síla, což se již brzy změní. Během své cesty poznávají dobrotu prostého lidí a Miroslav se také přesvědčuje o tom, že sami dobře vědí, že v jeho zemi by jim bylo lépe. Tedy z historického hlediska je důležité, že KSČ se snaží v Pyšné princezně zdůraznit myšlenku domnělé touhy československého obyvatelstva po připojení k SSSR. Rovněž se zde uplatňuje idea o nenásilném prosazení komunismu a jeho podpoře ze strany lidových mas, které se tak zbavily vykořisťování od vrchnosti. Detailem, který by však neměl uniknout divákově pozornosti, je záběr na konci pohádky. Babička s dědečkem, kteří dříve museli pracovat ve mlýně již jen sedí a práci vykonává jejich dřívější „nadrízený“. Je zde tedy zdůrazněno, že ačkoli se svět mění a razí pokrok, staří se nemusejí nových poměrů obávat, naopak přinášejí jim kýžené sociální jistoty.

Ke konci snímku dochází k oficiálnímu předání vlády Miroslavovi. K ševci přijíždí panoš Vítek s družinou. Krasomila poznává pravý společenský statut Miroslava. Ten trestá ševce za to, že nezpívá a nepracuje. S panským šatem přestal věřit v myšlenku socialismu a zpychl. Pro poučení Miroslav dodává rčení: „*Nad nikoho se nepovyšuj a před nikým se neponižuj!*“. Svá slova uvádí v praxi na Krasomile, po které požaduje zavázání střevíce. Princezna však již prošla plnohodnotným přerodem v „komunistku“, a tak mu střevíček nezavazuje stejně jako se na začátku snímku odmítl ponížít zavázáním střevíčku sám král. To je mimo jiné také rozdíl oproti předloze Boženy Němcové, kde Krasomila králi střevíc pokorně zavazuje.

Na řadu přichází opět radostné kolové tance a scény s množstvím lidí jako na začátku pohádky v Miroslavově zemi. Pojednou vše jako by rozkvétá a vzduchem víří radost doprovázená hojností. Viz opět záběry na šťastné děti s koláči. Všichni ve spolek pějí veselé tóny: „*Skončila se panská pýcha, volně se nám žije, dýchá, s námi zpívá celá zem, že už bude dobře všem!*“.

Následuje již jen scéna, ve které král Půlnočního království předává Miroslavovi vládu nad svou zemí se slovy „*Ty teď vládni, špatně jsem já kraloval.*“. Dochází ke šťastnému sloučení obou království a šatlavou zní výhruzným hlasem „*vrána k vráně vždycky patří*“. K rádcům je připojen i výběrčí daní a běda všem, kteří by chtěli odporovat a podvracet chod a mír země.

Lidový chór ještě jako by žertem připojuje zvolání: „*Ševče, proč bys utíkal? Kdo by se tu zpívat bál!*“. Důvtipně je tu zakomponována reakce na masivní uprchlickou vlnu z Československa v prvních třech letech po komunistickém puči.

Pohádka o Pyšné princezně se s divákem loučí popěvkem „*Na věky jsme svobodní!*“, což se znalostí následného vývoje působí dnes značně ironicky.

5.2 Slepice a kostelník

V kontrastu k *Pyšné princezně*, jež měla ideologicky interpretovat poválečný příběh Československa uvedeme snímek Oldřicha Lipského a Jana Strejčka patřící do hlavního proudu budovatelské tvorby padesátých let. Jedná se o prvoplánovou propagandu, v níž slovo od slova didakticky působí na diváka a neposkytuje mu žádný prostor k vlastní obrazotvornosti či interpretaci děje. Obsah filmu z roku 1950, odehrávajícího se na Slovácku, vypovídá o kolektivizaci zemědělství spojené s rozoráváním mezí a získáváním nových členů do JZD. To byla v první polovině padesátých let hlavní témata určená Filmovou radou ke zpracování ve snímcích zabývajících se venkovem.

Úvodní scéně dominuje pohled na zlatavé klasy míhající se pod železnou konstrukcí obráběcího stroje. Následuje první seznámení diváka s kostelníkem Kodýtkem a sedlákem Voznicou.⁸⁰ V krátkém dialogu, odehrávajícím se potají v šeru u řeky, je nám sděleno vlastně vše podstatné. Voznica s Kodýtkem jsou představeni jako záporná dvojice, přičemž velkostatkář plní roli třídního nepřítele a druhý jeho pomahače, který má za úplatek poničit vodovod a zajistit tak, „*aby každému přešla chuť jenom se na ty jednotáře podívat.*“ Voznicova snaha tkví především v tom, aby rolník Pěknica nevstoupil jakožto nejlepší z hospodářů do JZD. Ani jeden z nich nepatří k zdravému jádru pracujícího lidu, což podtrhuje věta směřující k Voznicovi: „*Vám se to řekne, vy nic neděláte. Ale já musím pro pana faráře všechno připravit...křtiny mame.*“ Tedy velkostatkář je uveden jako vykořisťovatel, na kterého pracují druzí a kostelník jako duchovní, který nedělá v podstatě nic.

V rámci nezvyklého pojetí, kdy děj počíná nocí, přichází krátká scéna, v níž si družstevníci na poli v čele s předsedou Řeřábkem rozdělují práci na další den. Dále je nám představena rodina Tonka Pěknici. Postavu jeho ženy Terezy uvádí lamentace nad hlukem, jenž vydávají v noční hodinu traktory STS, následné kritizování nedělního pracovního a označení členů JZD za „*neznabohy*“.⁸¹ Tím se otevírá otázka náboženství prostupující celým snímkem. V následné polemice mezi Terezou a družstevníky hájícím Tonkem zazní věta, která je později v podobném znění parafrázována i Voznicou: „*Když sú aj biskupi proti tomu, tož na tom něco musí byt.*“ Církev je tedy jasně označena

⁸⁰ Sedlák/velkostatkář Voznica je prototypem lidí, které KSČ označovala jako „vesnické boháče“. To byli většinou představitelé selského stavu s mnohdy i staletou rodinnou tradicí, kteří dlouho odporovali podstoupení kolektivizace. V této souvislosti se také pro sedláka přebírá slovo kulak z ruštiny.

⁸¹ STS- strojní traktorové stanice. V jejich držení byla postupně většina mechanických zemědělských strojů. Také byly nástrojem donucení rolníků k přechodu do JZD, neboť bez členství nebyly téměř půjčovány.

jako „reakční živel“. To však neodpovídá charakteristice vesnického faráře, který se distancuje od chování kostelníka a je vyličen pozitivně. Taktéž na statut věřících není útočeno, což lze doložit na rozhovoru mezi Pěkníkovými: „Zakazuje ti někdo chodit do kostela? Tož to ne.“. Pěkníková zmínka o tom, že v neděli chodí do kostela i družstevníci ukazuje rovněž jeho návštěvu stále ještě jako společenskou událost. Tento nesoulad vysvětluje Petr Slinták: „*Katolický duchovní se druzí k pokrokové části obce a kostelníkovy pachty se sedlákem rázně zavrhuje: „Starám sa, aby ľudé měli z teho rája už něco tu na zemi.“ Jeho postoj přesně odpovídá stylizaci socialisticky orientovaných, tzv. vlasteneckých duchovních, kteří na přelomu čtyřicátých a padesátých let tvořili v katolické církvi státem protěžovanou menšinu. [...] Podmanění si nejnižších a zároveň nejširších pater církevní struktury, tedy především venkovského katolického duchovenstva, bylo pro komunistický aparát důležité i kvůli přirozenému vlivu farářů na maloroľníky nebo vesničany obecně.*“⁸² Ve filmu jsou tedy kritizovány jen vyšší představitelé církve (biskupové, papež) a vychytralý kostelník, který je jakousi karikaturou člověka rádoby „duchovního“ a vděčného za každý podstrčený peníz nebo materiálii. To doznává jeho upřímná radost, kdy třímající kus špeku praví: „*Křtiny sa vyplatja. Kmotr dobre ví, co se patří člověku duchovnímu.*“.

Dějová linka Voznici, Pěkníci a družstva se po celou dobu trvání snímku prakticky nikam neposouvá. Pouze vyústí v předvídatelné zmoudření Pěkníkovy ženy, která zarputile brání připojení rodinného hospodářství k jednotě. Přesvědčí ji až Tonkova nenadálá ráznost ve vysvětlení předností JZD a předložení „čísel“ o jeho produktivitě a přitom ekonomické výhodnosti. Nemalelou roli rovněž sehraje její láska ke „slepkám“, jejichž chov v družstevním slepičinci má neobvyklou úspěšnost.

Pokud bychom chtěli obsah snímku nasadit na fabulační schémata venkovských filmů padesátých let, jež uvádí Slinták, zjistíme, že na ně pasuje bezezbytku. První z nich představuje boj proti třídnímu nepříteli. Tím je, jak jsme výše zmínili, velkostatkář Voznica. Znázorňuje silnou osobnost, z jejíhož chování je zřejmé, že v minulosti „převyšovala“ ostatní roľníky. Pozornost je věnována jeho záškodnické činnosti, kterou však pověřuje Kodýtko a na níž spoluobčané postupně přijdou. Avšak Slinták upozorňuje, že nikdy není odhalena příslušníkem SNB nebo jinou oficiální silou, nýbrž právě lidem. Skrze něj je zvyrazněno vyhoštění kulaka ze středu společnosti, která jím opovrhne. Děje se tak kvůli jeho vlastnímu pochybení, či díky zásahu uvědomělého občana. Tím je Pěknica, který zadrží kostelníkovy protidružstevní letáky a následně ho „vytrestá“ před celou vesnicí na dožínkové slavnosti. Kodýtek okamžitě vyznává že ho ke všemu naváděl Voznica. O něm

⁸² Rottová, H. , Slinták, P. : Venkov v českém filmu 1945–1969, Filmová tvář kolektivizace, Nakl. Academia, Praha 2013, s. 237 n.

se dozvídáme již jen to, že: „*tím (tj. kostelníkovým udáním) se Voznica vyřídí.*“ Druhý dějový konflikt se „točí“ okolo postavy středního rolníka. Jeho zosobněním je opět Tonek Pěknica. Klíčový dějový zlom nastává v momentě, kdy se tato postava přemění a stane se součástí kolektivizace. Změna však musí dosáhnout celistvosti s nabytím vlastní zkušenosti a pochopením dobrého, co strana a družstvo člověku přináší. V našem případě však toto tvrzení posunuje svůj význam, neboť Tonek je o správnosti členství v JZD přesvědčen od začátku snímku. Proměnou tu tedy prochází spíše jeho žena. Je to ostatně právě ona, která tak dlouho brání ve vstupu do družstva svému protějšku. Slinták dále uvádí klíčový bod zlomení vztahu mezi středním rolníkem a velkostatkářem, které symbolizuje odvržení od dřívějších pořádků (nerovnosti). Tento vztah mezi Pěknicí a Voznicou je ve filmu naznačen ne vyloženým přátelstvím mezi oběma muži, ale zřejmou dřívější nákloností. Tu potvrzuje Tereza, když říká, že Voznici by se měl Tonek držet, protože je chytrý a odmítá vstup do jednoty. Sedlák sám chová enormní zájem o to, aby Pěknica jako nejlepší z menších hospodářů stál na jeho straně, a za tímto účelem také spolupracuje s kostelníkem. Třetím schématem je otázka JZD. Slinták charakterizuje přítomnost družstva v obci jako samozřejmost, o které divák veskrze nemá pochybovat. Pozornost je věnována jeho založení, rozkvětu a vstupu do něj. Družstvo tvoří bezpodmínečné pojítko se stranou a je tedy jejím nástrojem, který uvádí v pohyb komunistické ideje. S KSČ je také spojena postava stranického funkcionáře, který nesmí v žádném snímku tohoto typu chybět. Jeho funkcí je zdůraznit, že vše pokrokové a dobré přináší strana. Případně může být nahrazen proletářským dělníkem.⁸³ Zde zřejmě plní roli straníka předseda družstva Řeřábek, který je také souputníkem Tonka v přesvědčování jeho ženy. Sám zdůrazňuje nutnost dobrovolnosti členství v JZD slovy: „*Víš Tonku, my nikoho do družstva nenutíme a tvá Tereza je jiná než ty. Přišla z bohatšího. [...] Pro družstvo nesmí vznikat žádné rozdmýšky.*“

Důležitou součástí snímku tvoří mládež. Ta je nejvýznamnějším nositelem pokroku a radostného pohledu do budoucnosti. Jsme svědky její pracovitosti a uvědomělosti. Právě Pěknicova dcera Karolína od počátku chová sympatie k JZD navzdory nesouhlasu matky. Její postava přitom není jen doménou Pěknicovi rodiny. Lze si povšimnout např. paní Kodýtkové, která při rozmluvě s příslušníkem SNB hovoří o tom, že „*už si to taky spočítala*“ a Voznicu nazývá vydřiduchem, navzdory tomu, že její rodina (kostelník Kodýtek) zastává opačný názor. Vzhledem k tomu bychom mohli chápat vztah k straně (JZD) jako přednější než vazbu na rodinu. Karolína se tedy stává Tonkovou pomocnicí v obratu matčina názoru. Otec jí na oplátku nezakazuje schůzky s Řeřábkovým synem Jarošem, kterého Tereza nemůže, jako syna předsedy družstva, vystát. Mládež zde zastupují

⁸³ Rottová, H. , Slinták, P. : Venkov, c. d., s. 142-143.

také brigádníci, kteří přijíždí do vesnice z města kvůli stavbě vodovodu. Je kladen důraz na jejich chuť k práci a na rychlost, s níž se začlení mezi venkovské obyvatelstvo. V souvislosti s brigádníky a venkovskou mládeží si nelze nepovšimnout až laciné obraznosti, se kterou je divákovi předkládána jejich síla a mládí – snad nejpatrnější se jeví v záběrech na lesknoucí se svaly brigádníků a traktoristů na poli a stavbě vodovodu.

Celým snímkem pak prostupuje prvek slováckého folkloru. A jelikož je příběh zasazen do období dožínků, jsme svědky všeobecného průvodního veselí v krojích. Zpěv lidových písní je neopomenutelnou složkou děje, neboť na něj lákají již titulky – film se zpěvy a tanci. Během obchůzek vsí a zpívání nechává mládežnická chasa podepisovat souhlas s novým vodovodem. Díky tradičním krojům se zdůrazňuje pospolitost vesnice a na roztržky dojde až v hostinci, kde synové bohatých sedláků v čele s Šárlem, synem Voznici, provokují družstevnické mladíky. Ti se „nesnižují“ na jejich úroveň, neboť, jak praví předseda družstva, *„Naša mládež sa už o muzice nebodá nožama, ale má inší starosti prospěšné celé dědině.“* Slovem „naša“ tedy jasně dává najevo distanci pokrokové komunistické mládeže od ostatních a zdůrazňuje její privilegované postavení podpořené prací v JZD a pomocí k všeobecnému blahu vesnice. Následně se hraje sólo pro brigádníky, „našu“ mládež a družstevníky. Zde si lze povšimnout podtextu, který má budit dojem kontinuity soudobé komunistické přítomnosti s úsilím komunistického odboje za druhé světové války, neboť předseda hovoří o písni, s *„kerú sme vymetli nacisty aj všecku špatnosť“*, a nechává hrát partyzánskou píseň.

Jeví se příznačným, že jedině Voznica a kostelník neoblékají kroje. Zdůrazňuje se tím jejich separace od společnosti, jež je nepřijímá a od které se liší i vizuálně. Rozlišení skrze oděv lze mimo jiné vyzorovat také u Šarla, který nosí kromě kroje buď košili, anebo dvouřadý oblek. Zásadní pro vyčlenění Voznici ze společnosti je též chvíle, kdy si k němu v hostinci nepřisedá Tonek Pěknica, čímž dává najevo svou příslušnost k JZD, a Voznica ho tak definitivně ztrácí pro svou „protijednotářskou“ činnost.

K zneužití slováckého tradicionalismu dochází v záběrech na velký dožínkový průvod nesoucí v prvních řadách veliký portrét Klementa Gottwalda. Ikona Stalina již předtím našla své místo na korbách traktorů JZD Lužánky spolu s chlubným transparentem o splnění dodávek na 115, 4 %. V závěrečných scénách filmu pak vrcholí dožínkové oslavy. Celá ves tančí, hoduje a Kodýtek s Voznicou jsou potrestáni. Po Pěknicově oficiálním vstupu do JZD se po jeho vzoru přidávají další členové. Družstvo má již nakročeno k dalšímu stupni svého vývoje – po úspěchu jednotné drůbežárny se buduje družstevní kravín, v němž se budou mít krávy dle Pěknicových slov *„jako hraběnky“* a dále se hovoří o rozorávání mezí.

Snímek *Slepice a kostelník* nám může kromě ilustrace komunistické propagandy posloužit jako příklad, dle slov Pavla Taussiga, neveselé veselohry, v níž se odráží složité osudy hvězd prvorepublikového a protektorátního filmového plátna. Nejvýrazněji je v tomto směru poukazováno na nechvalně proslulou roli kostelníka Kodýtky v podání Vlasty Buriana, v té době již z těžkých poválečných let psychicky zlomeného člověka. Jednalo se o jeho první roli od roku 1942, o „propustku“ zpět do světa filmu. Ovšem také o postavu, kterou, kvůli jejímu charakteru a obsahu celého snímku, před ním již odmítl Saša Rašilov.⁸⁴ Dnes Burianovu účast na natáčení mnoho hlasů odsuzuje. Nelze však z pohodlí a zorného úhlu dnešní doby soudit rozhodnutí herce, který pět let čelil lidskému ponížení a který se nakonec sám svým stylem herectví možná nevědomky zasloužil o to, že snímek nebyl KSČ přijat zvláště kladně. Jak udává Petr Slinták: „*Kostelník v podání Vlasty Buriana nebyl žádaným ‚mazaným nepřítelem, nýbrž chudákem, který budí spíše sympatie a lítost. Tradiční prostředí návsi se dalo jen obtížně skloubit s excentrickou postavou předního komika a groteskní povahokresba byla pro dobové recenzenty nepřijatelná proto, že vedla ke zpovrchnění a odklonu od ideového záměru s správného vyústění problému.*“⁸⁵ Neméně významným se tento snímek stal pro Jiřinu Štěpničkovou, která ztvárnila postavu Terezy Pěkníkové. Role venkovských žen opakovaně ztvárnila již za protektorátu, ovšem v roce 1950 zřejmě netušila, že tato je její poslední na dlouhé roky.⁸⁶ V létě 1951 se totiž stala obětí provokace Státní Bezpečnosti. Falešným dopisem byla „vylákána“ za hranice, kde ji během cesty zadržela StB. Za příspěví vynucené petice její domovské scény (Divadlo na Vinohradech) dostala patnáctiletý trest za mřížemi. Propuštěna byla v roce 1960 díky žádostem o milost od svých blízkých a hereckých kolegů mezi nimiž se nacházel např. Karel Höger, Zdeněk Štěpánek, Vlasta Fabiánová či Jaroslav Vojta.⁸⁷

Kdybychom se soustředili na snímek z hlediska hereckého obsazení, mohli bychom si se znalostí pozdější československé kinematografie a jejích herců klást další otázky. Stejně jako se zdá nepochopitelné, že v politické agitaci tohoto typu vystoupil král komiků Burian, tak v roli hlavního brigádníka lze rozpoznat mladého Josefa Kemra. Pozdějšího předního divadelního i filmového herce, muže, který se prosmýkl StB, aby recitoval verše na pohřbu Jaroslava Seiferta a svou řeč zakončil citací: „Je-li Bůh s námi, kdo proti nám...“, divadelníka který během normalizace odmítal státní ceny a angažoval se také v roce 1989, člověka velice zbožného. Přesto ztvárnil vedlejší roli ve

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=7rsB3Wjo4do> (ověřeno k 26. 2. 2017)

⁸⁵ Rottová, H., Slinták, P.: Venkov, c. d., s. 237. Zde částečně citováno Šteindler, S.: *Slepice a kostelník*. Kino, 1951, č. 10, s. 210.

⁸⁶ Viz kapitola o snímcích s vlastenecko-venkovským motivem, s. 17.

⁸⁷ <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1319255-stepnickova-za-uspech-se-plati-za-vlastizradu-si-nakonec-odsedela-10-let> (ověřeno k 26. 2. 2017) Více o osobnosti této herečky: Černý, J.: *Jiřina Štěpničková*, nakl. Brána, Praha 1996.

snímku útočícím mimo jiné na církev. Rovněž i jeho životní příběh nám tedy může být důkazem složitosti – nejen – herecké otázky v nelehkých dobách dvacátého století.

Závěr

Během čtení části této práce věnující se létům 1939–1941 jistě ne jeden čtenář shledá zarážejícím a zároveň fascinujícím, že v tak krátké době stihli čeští filmaři vytvořit množství snímků, které dnes patří do stříbrného fondu naší kinematografie. Paradoxně se tak dělo v době nejméně příznivé, kdy veškeré kulturní orgány podléhaly cenzuře a neustálému dohledu okupantů. Svoboda, důležitá pro veškeré umělecké počiny, nebyla tehdy ve společnosti přítomna ani v nejmenší možné míře. Přesto všechno, a snad právě proto, vznikly snímky, které jsou i dnes pilíři filmového odvětví a jejichž odkaz je třeba uchovávat budoucím generacím.

Myslím si, že právě na okolnosti vzniku těchto snímků bychom neměli zapomínat a bylo cílem této práce na ně čtenáře upozornit. Oblast umění, v našem případě kinematografie, je vždy úzce spjata s politickými událostmi a společenskou atmosférou. A každý filmový počín s sebou nese množství takových odkazů. Všechny výše zmíněné snímky, které vznikaly v prvních okupačních letech, nám dnes mohou pomoci k pochopení ducha tehdejší společnosti. Záleží na jedincích, co si z jejich zhlédnutí odnesou. Většina tehdejších komedií nás zavedla do salónního světa úspěšných lidí, kteří řeší své malicherné vrtochy a jejich život je na míle vzdálený všední a fádni skutečnosti. V soudobém kontextu je také možno komedie chápat jako připomínku zdánlivě bezstarostných časů první republiky, která se, spolu se svobodou po okupaci, stala pouhou vzpomínkou. Dramata zase poukázala na palčivá témata tehdejší společnosti. Nejvíce pozornosti bylo poté věnováno snímkům s venkovsko-vlasteneckou tematikou, neboť ty jsou současným pohledem vcelku nepotřebné, přežitě a lze říci, že spadají do neexistujícího žánru. Avšak souvisí s nimi i aktuální téma národního uvědomění, které je podle jedněch škodlivé a může se snadno zvrhnout v nacionalismus a dle druhých je naopak bytostně nutné pro pochopení kontinuity dějin a tradic národa. Můj soud se přiklání k tomu, že národní cítění je potřebné, avšak v určitých mezích. A k tomu by mohly dopomoci právě tyto černobílé snímky, které mohou na každého diváka působit rozličným dojmem.

Kinematografii je nutno vnímat pohledem na celek, který se jako všechna jiná odvětví skládá z jednotlivých lidských osudů. Doufám, že osud Oldřicha Nového probudil ve čtenáři touhu po znalosti dalších dílků mozaiky, která je neskonale pestrá a nabízí nám jiný než učebnicový pohled. Jeho příběh se částečně překlenuje i do druhé části této práce, hovořící o poválečném a poúnorovém vývoji československé kinematografie.

Právě kapitola nazvaná Změna poměrů uvádí text věnující se pozici kinematografie v době nesvobody, kdy byla zcela ovládána totalitní vládou. Především pak bylo mou snahou poukázat na vývoj filmového odvětví v kontextu dějinných událostí. Těžiště tvořil rozbor snímků *Pyšná princezna* a *Slepice a kostelník*. Vliv komunistické ideologie na film byl zde dokazován prostřednictvím interpretace jednotlivých replik. Cílem, který jsem si přitom kladla, bylo upozornění na podprahový anebo prvoplánový obsah snímků, který je dnes často opomínán. Myslím, že právě v současnosti, kdy se opět mnoho diskutuje o svobodě médií a o důležitosti jejich nezávislosti na politických zřízeních, bychom neměli na škody, které byly během této kapitoly našich dějin napáchány, zapomínat. Snad si přitom čtenář povšimne i pomyslného kroku zpět, který československá kinematografie svou produkcí po roce 1948 učinila.

Stálou živost tohoto tématu a potřebu vyrovnání se s ním pak potvrzuje i neobvyklý počet diskuzí v posledním roce, jež vyvolalo uvedení filmu Filipa Renče *Lída Baarová*, dokumentu *Zkáza krásou* Heleny Třeštíkové, a který navýšilo uvedení seriálu *Bohéma* režiséra Roberta Sedláčka.

Literatura

Brož, J., Frída, M.: Historie československého filmu v obrazech (1930-1945), Nakl. Orbis, Praha 1966.

Margolius, I.: Praha za zrcadlem., Nakl. Argo, České Budějovice 2007.

Kolektiv autorů: Dějiny zemí koruny české II., Nakl. Paseka, Praha 1992.

Kopecký M., Kovář P.: Skutečný Miloš Kopecký., Nakl. Československý spisovatel, Pohořelice 2009.

Matějková, J.: Hugo Haas – Život je pes., Nakl. XYZ, Praha 2010.

Brod, T.: Ještě že člověk neví, co ho čeká. Života běh mezi roky 1929-1989., Nakl. Academia, Praha 2007.

Bartošek, L.: Náš film, Kapitoly z dějin (1896-1945)., Nakl. Mladá fronta, Praha 1985.

Ptáček, L.: Panorama českého filmu., Nakl. Rubico, Olomouc 2000.

Motl, S.: Mraky nad Barrandovem., Nakl. Rybka Publishers, Praha 2006.

Rohál, R.: Svůdníci a první milovníci, Nakl. Petrklíč, Havlíčkův Brod 2004.

Tunys, L.: Oldřich Nový, Nakl. XYZ, Praha 2011.

Kovaříková, B.: Největší tajemství Oldřicha Nového., Nakl. Bondy, Praha 2013.

Rottová, H. , Slinták, P. : Venkov v českém filmu 1945–1969, Filmová tvář kolektivizace, Nakl. Academia, Praha 2013.

Kuklík, J.: Znárodněné Československo, Auditorium, Praha 2010.

Skopal, P. (ed.): Naplánovaná kinematografie – Český filmový průmysl 1945-1960, Nakl. Academia, Praha 2012.

Spunar, P.: Vlny vzpomínek., Nakl. Academia, Praha 2010.

http://www.rozhlas.cz/hrdina/70/_zprava/filmovy-kristian-chranil-svoji-zenu-musel-pto-do-transportu--1470452?utm_source=rozhlas.cz&utm_medium=banner&utm_campaign=hrdina_cardpromo

<http://kostlan.blog.respekt.cz/pysna-princezna-ve-sluzbach-komunisticke-ideologie/>

<https://www.youtube.com/watch?v=7rsB3Wjo4do>

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1319255-stepnickova-za-uspech-se-plati-za-vlastizradu-si-nakonec-odsedela-10-let>

Přílohy

Příloha 1- Soukromý archiv autorky.

Příloha 2- Časopis Kinorevue č. 7. Roč. VI., 1939.

Příloha 3, 4, 5, 6- Brož, J. , Frída. M.: Historie československého filmu v obrazech (1930-1939).

Příloha 7, 8, 9, 10- Kovaříková, B.: Největší tajemství Oldřicha Nového.

Příloha 11- <https://is.muni.cz/el/1422/jaro2015/MP201Zk/um/web/pages/o-po-1948.html>

Příloha 12- <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/1116424-unor-1948-zacal-demisi-12-ministru-teto-fatalni-chyby-gottwald-vyuzil>

Příloha 13- <http://czpohadka.blogspot.cz/2015/05/pysna-princezna-ukazka-z-filmu-pokud.html>

Příloha 14- <http://www.csfd.cz/film/10094-pysna-princezna/prehled/>

Příloha 15- <http://www.csfd.cz/tvurce/22901-bohumil-machnik/galerie/?type=film-1>

Příloha 16- <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/160>

PŘÍLOHA 1 – Příjezd nacistických okupačních vojsk do Prahy.



Fričova

O FILMU „EVA TROPÍ HLOUPOSTI“

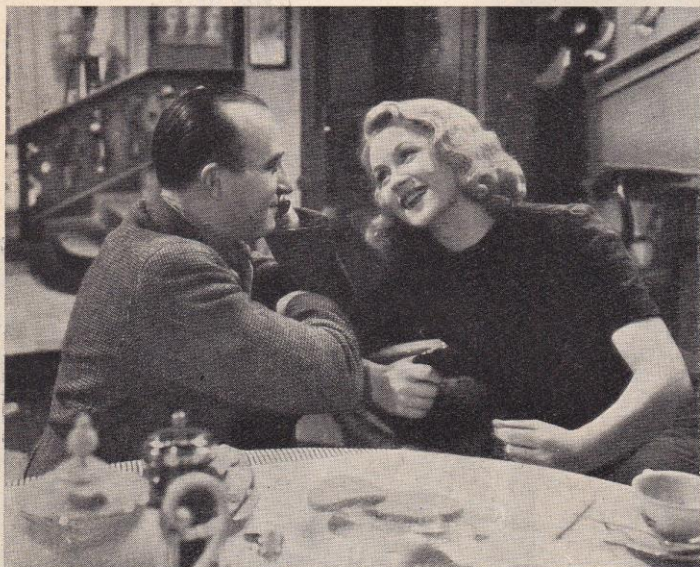


ČR A Ž Y - Č Ō M Ě D Ý

Pojem rodiny měl do sebe dosud cosi smrtelně vážného. Když o někom řekli, že má smysl pro rodinný život, měli na mysl člověka usedlého a netoužícího po pomíjejících radostech nočního a dobrodružného života. Rodina se skládala buď z muže a ženy, obou lidí vážných a myslících na zadní kolečka, nebo z manželů a dětí, pokud možno více kousků. Pojem rodiny

„script-girl“. Bláznivá komedie na rozdíl od groteskních veseloher Laurela a Hardyho, Harolda Lloyda a jim podobných má osoby nanejvýš pravdivé. Harold Lloyd, Harry Langdon, Laurel a Hardy nejsou pravdiví. Jsou to clowni ze světa filmu. Neteř z „Leopardí ženy“, její tetička, zmatený profesor i kapitán jsou však živé postavy, které můžeme potkat kdekoliv v životě. Paniček, které sbírají tuláky na ulici, je také dost, i jejich neposlušných dcer, i jejich manželů, vracejících se tajně k ránu domů, jak jsme to viděli v „Tuláku ve fraku“. V bláznivých veselohrách vystupují realistické postavy, které si vzájemně připravují nemožné situace. Zpestřují si tím život. Chovají se pak jako nepřítel, lidé z okolí na ně pohlížejí jako na méněcenné, ale jim je přítom velmi dobře. Kromě toho měly všechny bláznivé veselohry ještě jednu společnou vlastnost. Byly to veselohry rodinného rázu. Všecky se odehrávaly v kruhu nějaké rodiny, ať byla jejich hlavou bláznivá paní bankéřová, nebo stará tetička. Buď rodina s dětmi, nebo mladí milující se manželé byli nositeli potřeštěného děje.

Cary Grant a Irena Dunnová byli jistě milujícími se manželé. A přece se chovali v naprostém protikladu proti životnímu stylu manželů minulých dob, spjatých nerozlučným poutem lásky. Stejně



N. Gollové připadla v tomto filmu opět velká veseloherní úloha (Lucernafilm)

O. Nový a N. Gollová v komedii „Eva tropí hlouposti“

kryl se s pojmem spořádanosti. Člověk bláznivý a nespořádaný neměl si zakládat rodinu. Člověk spořádaný naopak neměl zůstat starým mládencem, měl si najít ženu podobných mravních kvalit, aby ve spořádané rodině přivedli na svět spořádané potomstvo. V rodině bylo ctíti autoritu otce a milovat matku, pokud možno ustaranou, patřilo k věci. Rodičům byly obyčejně líbány ruce za dárky, rodiče pak měli radost z hodných a poslušných dětí. Tak vypadala milující se rodina do příchodu amerických veseloher určitého druhu.

Tomuto druhu se říká bláznivé veselohry, ačkoli tento název není ještě uznávaným překladem a název „crazy-comedy“ možná bude přijat do češtiny, jako se to stalo se slovy „gag“, „treatment“ a





Po „Kristiánovi“ je film „Eva tropí hlouposti“ opět další společenskou komedií — (Lucernafilm)

manželé Kerbyovi, pan Topper a paní Topperová. Avšak rodina bankéře s třemi dětmi a paní, stíženou maníí sbírat tuláky na silnici, je klasickým příkladem bláznivé rodiny, jak ji líčí crazy-comedy. Lidé, vycházející z biografu, zastávali dvojí názor. První byli nadšeni tímto druhem veselohry, v níž byl humor podáván v nanejvýš zhuštěné formě. Druzí se báli o svou pověst rozumných lidí a tvrdili, že se myslící člověk na takové nesmysly nemůže dívat. Byli se pak tajně podívat ještě jednou v reprisovém biografu.

Ríká se tomu americký humor. Ale nenapadlo vás nikdy, že přemíra vážnosti škodí každému? Že je pěkné žít si po svém a zasmát se, když je k tomu nálada? Veselost je půl zdraví. Když jsou oba manželé šťastni a mladí lidé zamilovaní, mají se vždycky čemu smát. To je také dědictvím minulého století, omylem kultu přemrštěné spořádanosti, že je láska považována za něco kruté vážného. Pravý opak je pravdou. Být zamilovaný bylo vážnou historií za doby Wertherů. Dnes se rozumný člověk zamiluje jen tehdy, když ví, že bude jeho cit opětván. Není doba pro souboje, vtrioi a skoky z oken. Být zamilován patří do kategorie veselých citů. Být zamilován a smát se na celé kolo je velmi příjemné. To neznáte?

Jestli ne, pak bude dobře podívat se na český pokus o bláznivou komedii, který se bude jmenovat „Eva tropí hlouposti“. Mac Frič zařadil by se, kdybychom měli dobře organisovaný vývoz, svým „Kristiánem“ mezi evropské režiséry společenských veselohr. Není jeho vinou, že je nutno užít kondicionálu. Vyskytla se otázka, proč by nebylo možno natočit českou crazy-comedy, když jsme dokázali natočit společenskou veselohru světového formátu. Je v ní všechno tak, jak tomu bývá v bláznivých veselohrách. Dvě rodiny vedle

sebe žijí v odvěké nepřátelství. V jednom domě žije teta Pa s neteří a synovcem, světoběžníkem, který se po dlouhé době vrátil domů. V druhém je pan továrník, který se místo o továrnu stará o kytičky a starost o domácnost a výchovu své dcery přenechal sestře, jež ovládla celé pole působnosti. Nepříjemná stará dáma proměňuje dům v jedinou velkou věznici.

Je tu také ulízaný hejsek, jenž se má stát snoubencem hezké továrníkovy dcery, mladý tajemník, točící se s nápadnou vytrvalostí kolem nedobytné pokladny, přemrštěná vychovatelka, ukázněný a dobrácký komorník. To jsou jen osoby děje. Jaký je děj? Vypravovat děj bláznivé komedie není dost dobře možné. Nejlepšímu vypravěči se nepodaří přeložit do slovních obrátů obrazovou řeč „Leopardí ženy“ nebo „Tuláka ve fraku“. To by byla špatná crazy-comedy, kdyby ji bylo možno vypravo-



Výjev J. Grusse s Natašou Gollovou. Dole R. Schráníl ve filmu „Eva tropí hlouposti“



vat. Její půvab spočívá ve stylu natočení, v způsobu, jakým se chovají její osoby, a ve hře herců.

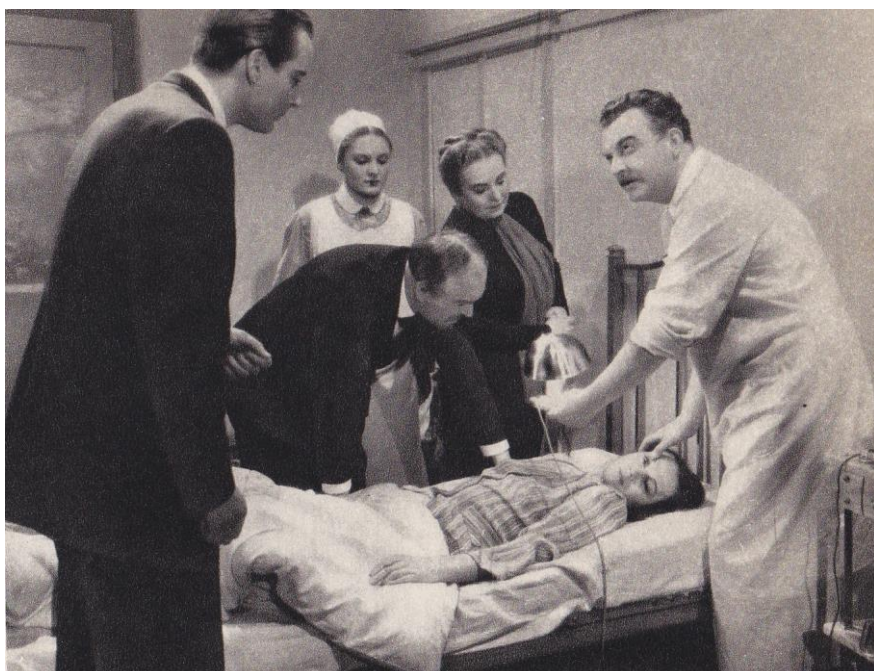
Světoběžníka hraje Oldřich Nový. Miluje dívku zneprátené rodiny, slečnu, která to s ním myslí dobře a běře světs veselého konce. Oldřich Nový vstupuje do situací nepřipraven,

(Dokončení na str. 122.)

PŘÍLOHA 3 – Noční motýl (1941) na fotografii Hana Vítová.



PŘÍLOHA 4 – Pacientka Dr. Hegla (1940), na fotografii Otomar Korbelář a Adina Mandlová.



PŘÍLOHA 5 – Babička (1940), na fotografii Terezie Brzková a Nataša Tanská.



PŘÍLOHA 6 – Jan Cimburá (1941), na fotografii Gustav Nezval.



PŘÍLOHA 7 – Kristián (1939), na fotografii Oldřich Nový a Adina Mandlová.



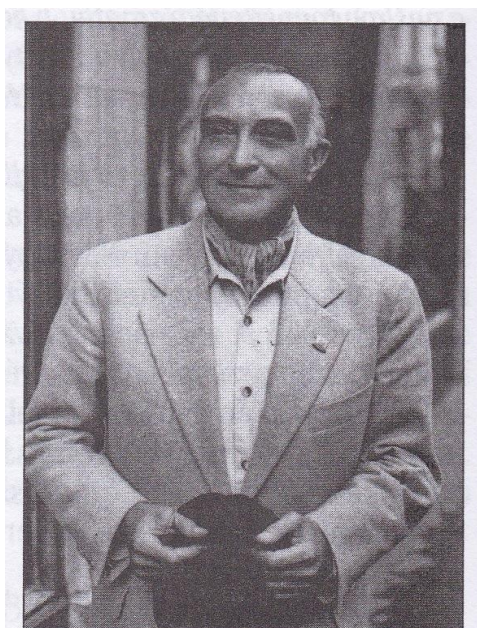
PŘÍLOHA 8 – Rodina Nových v roce 1943.



PŘÍLOHA 9 – Antisemitsky zaměřená karikatura Oldřicha Nového z roku 1939.



PŘÍLOHA 10 – Oldřich Nový po návratu z tábora Osterode-Harz v roce 1945.



PŘÍLOHA 11 – Manifestace na Staroměstském náměstí 21. 2. 1948.



PŘÍLOHA 12 – Jmenování Gottwaldovi vlády prezidentem Edvardem Benešem.



PŘÍLOHA 13 – Pyšná princezna (1952), na fotografii Vladimír Ráž.



PŘÍLOHA 14 – Pyšná princezna (1952), na fotografii Gabriela Vránová a Vladimír Ráž.



PŘÍLOHA 15 – Slepice a kostelník (1950), na fotografii Vlasta Burian a Bohumil Machník.



PŘÍLOHA 16 – Slepice a kostelník (1950), traktory s portréty J. V. Stalina a K. Gottwalda.

