Nová Evropa

Není v našich možnostech charakterizovat tu jakkoli stručně stav kinematografií všech jednotlivých států. Můžeme jen konstatovat, že v Belgii, Nizozemsku, Norsku, Dánsku a v balkánských zemích byla filmová výroba trvale nevelká i v předválečných letech |**39**| a že pokud před válkou dominovaly v kontinentální Evropě filmy americké a francouzské, za války je vystřídaly německé a italské. Francouzský film se však nadále těšil z domácí konjunktury i z umělecké kontinuity – návštěvy kin nebyly nikdy větší a celkem vzniklo 220 filmů. |**40**| Obecně platí, že omezení či úplné zrušení dovozu a distribuce hollywoodské produkce |**41**| uvolnilo domácím tvůrcům prostor všude – nejmarkantněji v neutrálním Švýcarsku, kde ve válečných letech vzniklo i 12 filmů ročně – zatímco v roce 1946 zase jen dva. Anebo v Maďarsku, kde díky ztrátě americké konkurence vzniklo 53 vlastních filmů, které představovaly více než 30% všech premiér! O tom, jak a nakolik tyto rozličné kinematografie odrážely novou realitu, moc nevíme. Určitě nejkrásnější film natočený podle estetických a ideových měřítek prosazovaných v Říši však vznikl ve Francii podle scénáře básníka Jeana Cocteaua… |**42**|

Francie

Jmenuje se *Věčný návrat* (1943, r. Jean Delannoy) a je originálním přenesením tristanovské legendy do současnosti. Milenecká dvojice (s až nepřirozeně zesvětlenými vlasy) ztělesněná Jean Maraisem a Madeleine Sologovou diváky okouzlila: „To už nejsou lidé, to jsou bozi!“, píše jedna z obdivovatelek do kinožurnálu. Všimněte si však, jakou úlohu hraje v příběhu „lásky až za hrob“ degenerovaný Achille, kterého si zahrál lilipután Piéral! O snímku každopádně platí zhruba to, co o díle Riefenstahlové: „jste-li idealista, uvidíte v něm idealismus, jste-li klasicista, uvidíte v něm klasicismus, jste-li nacista, uvidíte v něm nacismus…“.

Ve Francii byly rovněž vyrobeny dva hrané osvětové a propagandistické dokumenty o působení zednářů a Židů v liberální parlamentní demokracii, *Les Corrupteurs* (1941, r. Pierre Ramelot) a *Tajemné síly* (1943, Paul Riché, vl. jm. Jean Mamy, po válce odsouzen k smrti),

z nichž druhý podle scénáře Jean-Marquès Rivièra |**43**| byl v rámci Dnů frankofonie před časem uveden v pražském Ponrepu (promítací síň národního filmového archivu nazvaná podle pseudonymu jednoho z průkopníků české kinematografie). Hlavní hrdina se z idealismu rozhodne stát zednářem, postupně však zjišťuje, že jejich organizace je především nástrojem materiálních zájmů Židů, kteří mj. neváhají štvát Francii do války. |**44**| V roce 1942 pak byl při slavnostním zahájení pařížské výstavy Bolševismus v Evropě promítnut snímek Jeana Morela a Jacquese Chavannese *Français, vous avez la mémoire courte* (Francouzi, máte krátkou paměť) propagující německo-francouzskou spolupráci jako záruku záchrany Evropy před židobolševismem, jaký před válkou konkrétně ve Francii šířila Blumova Lidová fronta a s ní spjatí umělci.

Španělsko

1. dubna 1938 založila vláda španělských nacionalistů v Burgosu Úřad pro kinematografii, jehož vedení se ujal režisér Manuelo García Viňolas, člen Falange Espanola Tradicionalista y de las J.O.N.S. (F.E.T.), strany, v níž se na základě Francova dekretu spojili revoluční falangisté s konzervativními monarchisty. Ze španělské filmové tvorby do roku 1945 – u nás vlastně stále neznámé – ční vysoko, alespoň v naší souvislosti, drama *Raza* (1942, r. José Louis Sáenz de Heredia), jehož námět napsal sám Francisco Franco, vůdce národního odporu. |**45**|

Japonsko

Japonská studia, která již ve 30. letech dokázala vyrobit 400 až 500 filmů ročně, směle čelila Hollywoodu, ve velkých městech však obliba všeho amerického narůstala. |**46**| Koncem desetiletí se proto z politických míst ozval požadavek na snímky podporující národní kulturu a vlastenectví, zvláště když země vstoupila do války s Čínou (1937). Následně vznikly válečné filmy jako *Hokuši no sora wo cuku* (Útok na severočínský vzdušný prostor, 1937, r. Kunio Watanabe) a *Šingun no Uta* (Píseň o postupující armádě, 1937, r. Jasuši Sasaki). Druhý je zajímavý tím, že líčí bojiště jako místo stírající stavovské rozdíly – organizátor stávky se zde sbratří se synem továrníka – což jde vlastně proti kastovní tradici konzervativních kruhů. A rok po útoku na Pearl Harbor přišel do kin velkofilm *Válka na moři od Havaje po Malajsko*, který líčí útok z pohledu japonského letce a jehož produkční náklady byly desetkrát větší než u průměrné japonské produkce z té doby. „Militarismus“ je však přítomen i ve filmech historických: *Ósaka natsu no džin* (Boj o zámek v Osace, 1940, Kinugasa Teinosuke) i *Kawanakadžima* (Bitva u Kawanakadžimy, 1941, r. Kinugasa Teinosuke), oba ze středověkého Japonska, obsahují velké válečné scény a *Rikugun* (Armáda, 1944, r. Kinošita Keisuke) pojednává o historii rodiny, v níž tři generace bojovaly a umíraly za císaře. I Kendži Mizoguči, po válce dvakrát oceněný v Benátkách, |**47**| natočil tehdy *Genroku Čušingura* (1941, Čušingura v údobí Genroku) jako „oslavu růstu japonské moci v dávné minulosti“, neboť byl oddaným stoupencem režimu a vedl propagandistickou filmovou sekci císařské vlády. Během druhé světové války režijně debutoval rovněž Akira Kurosawa snímkem *Velká legenda Judo* (1943) o mladíkovi, který se v období Meidži stane mistrem bojového umění beze zbraní. V roce 1945 se ale japonský filmový průmysl – roky už oslabovaný rostoucím materiálním a

personálním nedostatkem – v důsledku porážky úplně zhroutil.

A u nás?

Protektorát Čechy a Morava

Konečně se především podařilo naplnit dlouhé a složité snahy z dob I. republiky o vytvoření zastřešující organizace českého filmového průmyslu a reorganizaci oboru: Filmové ústředí pro Čechy a Moravu sjednotilo svazy filmových pracovníků, filmovou výrobu, distribuci a kina. |**48**| Pod názvem Filmové žně se ve Zlíně také konaly vůbec první naše filmové samostatné festivaly, |**49**| jejichž projekce shlédlo desetitisíce lidí a u jejichž zrodu stála VIII. sekce Kulturní rady Národního souručenství v čele se Zdeňkem Zástěrou, českým fašistou „první hodiny“. |**50**|

Vznikla rovněž celá řada filmů, které dodnes patří do zlatého fondu televizních archivů. A nejedná se vždy jen o veselohry typu Cesta do hlubin študákovy duše, Dívka v modrém, Kristian, Přítelkyně pana ministra, Přednosta stanice, Roztomilý člověk, Těžký život dobrodruha nebo Neviděli jste Bobíka? Byla natočena také Babička (s Terezií Brzkovou) a jiné adaptace knížek českých spisovatelů jako Turbina Karla Čapka-Choda, Mrštíkova Pohádka Máje, Raisův Pantáta Bezoušek a hned několik Tylových her. Obrovský, dokonce mezinárodní ohlas mělo melodrama Noční motýl, které (rovněž podle literární předlohy) režíroval František Čáp, držitel Národní ceny za filmové umění. V péči o kompozici obrazu a jeho osvětlení byl Čáp ze všech českých režisérů patrně nejsilnější, což dokázal už v *Ohnivém létě* (1939), |**51**| pak v Babičce (1940) a nakonec Baarovým „rurálním“ Janem Cimburou (1941) se známou scénou „pogromu po česku“ |**52**| Byl to také právě Čáp, kdo v roce 1942 začal pracovat na nikdy dokončeném historickém snímku *Kníže Václav*, jehož vyznění mělo ilustrovat výklady václavovské legendy od Pekařova žáka Josefa Klika a poradce a tiskového referenta prezidentské kanceláře Josefa Klimenta („Obnovuje se svatá říše římská!“). Dochovaly se však jen některé němé exteriérové záběry jako „zralé obilí“, „kníže Václav (=Karel Höger) ve vinici“ nebo „modlící se muž“. Úspěchu u kritiky se zato dočkalo drama *Velká přehrada* (1942, r. J. A. Holman), natáčené mj. ve Štěchovicích, kde se zrovna jedno – dodnes sloužící – vodní dílo stavělo. Film není jen poctou vzniku velkolepé stavby – vždyť přehrady jsou opravdovými katedrálami současnosti, z nichž proudí neviditelný „pohon“ moderní civilizace – ale také těžké fyzické práci, odedávna chápané spíše jako něco svobodného člověka nehodného nebo dokonce jako důsledek „prvotního hříchu“, čímž námět rezonuje s moderní stránkou národního socialismu, jenž se tyto postoje v úsilí o *národní sjednocení* pokoušel překonat a posílit důstojnost a sebevědomí manuálně pracujících vůči střednímu stavu. Podobné zaměření mají i filmy *Pro kamaráda* (1941, r. Miroslav Cikán) a *Chlapci v modrém* (1943, r. Walter Sent, vl. jm. Valdemar Šašek). Celkem bylo za protektorátní období natočeno a dokončeno 114 celovečerních filmů, což znamená, že jeden vznikl průměrně už za 19, 7 dne! Z německé produkce ovšem Češi jednoznačně preferovali komedie a hudební snímky (Opereta, La Paloma, Žena mých snů aj., jednou velkou výjimkou z vážných témat je však Žid Süss)

Vedle hraných filmů vznikaly i filmové týdeníky (*Aktualita*) a propagační, instruktážní a

osvětové dokumenty jako *Krása a síla* (1940, r. František Rejlek), čtrnáctiminutový snímek podle německých vzorů, *Nová mládež-nové cíle* (1942, r. Walter Sent), *Radostný život mládeže* (1945, r. Josef Lachman) nebo *Kolesa dějin* (1945, r. Miloš Cettl), velmi působivý střihový dokument |**53**| založený na kontrastu atmosféry v protektorátu (vždyť v Praze prý nikdy nebylo tolik zábavních podniků, divadel a kaváren jako tehdy) a krvavé reality bojišť západní i východní fronty. Po čistce v roce 1945 obnovený československý film ovšem přirozeně směřoval zpět ke dvěma prvorepublikovým idolům levicové kulturní fronty: Švejkovi a Golemovi. |**54**|

Poznámky:

39) Což ovšem neznamená, že by tu neexistovala velká jména, naopak: např. z Dánska pocházela vůbec první „hvězda stříbrného plátna“ Asta Nielsenová nebo významný, dodnes velmi respektovaný režisér Carl T. Dreyer. Švédskou školu charakterizovaly již v němé éře tzv. přírodní snímky Viktora Sjöstroma: *Terje Vigen* (1916) podle balady Henrika Ibsena, jíž obrazově dominuje moře, nebo *Psanci* (1917), kde je dominantou islandská krajina.

40) V Nice byl založen předchůdce francouzské filmové školy – Centre Artistique et Technique des jeunes de l´Ecran (CATJE), jehož studenti se učili tvorbě krátkých filmů. Byla zahájena také dávno potřebná racionalizace, neboť roku 1940 stálo filmové odvětví pro svou chaotičnost na pokraji peněžního kolapsu. Francouzský filmový průmysl si proto vytvořil svůj vlastní organizační výbor (Comité de l´Organisation de l´Industrie Cinématographique, COIC) – a mnohé z jeho reforem jej regulují dodnes. To samozřejmě neplatí o vyřazení všech Židů z kinematografie (někteří ale už tehdy pokračovali v práci pod změněnými identitami).

41) Ta se ale z Evropy rychle přeorientovala „na trhy“ v Jižní Americe – v kinech latinskoamerických zemí tak záhy začaly převažovat filmy z USA!

42) Je třeba vědět, že Jean Cocteau se velmi přátelil s Arno Brekerem. Podle Jeana Maraise spolu ve 20. letech, kdy Breker pracoval v Paříži, i nějaký čas bydleli. Znovu se setkali při inauguraci velké výstavy, kterou měl Breker v roce 1942 v oranžerii Tuilerijských zahrad, kam vedle francouzských sochařů – Aristide Maillola, Paula Belmonda (otce tehdy sotva desetiletého Jeana-Paula!) či Charlese Despiaua – zavítala snad celá tehdejší pařížská kulturní elita: literáti Pierre Drieu La Rochelle, Abel Bonnard (toho času ministr výchovy), Jacques Bénoist-Méchin, herečka Arletty, tanečník a choreograf Serge Lifar, dramatik Sacha Guitry a mnoho jiných. Breker chtěl, aby mu jak Cocteau, tak Marais stáli modelem, což se mu však splnilo až o více než dvacet let později (= v roce 1963; C. pak zanedlouho zemřel, M. měl ale ještě před zfilmováním Fantomase…). Cocteau se zase inspiroval krásou Brekerových soch, aby pro svého Jeanotta (=Maraise) napsal Věčný návrat. Snímek byl realizován již za rok, básník nad ním držel umělecký dohled a pro herce znamenal doslova vše: „Byl mým odrazovým můstkem. Díky jemu jsem se dostal do světa filmového umění.“, říkával později. Přátelství s Brekerem však mělo pro dvojici i jeden ryze praktický důsledek: Když Marais ztloukl za nespravedlivou kritiku Cocteauovy divadelní hry jednoho novináře z protižidovského listu *Je suis partout* (Všudybyl), Brekerova přímluva u úřadů mu prý zaručila beztrestnost… Viz Jean Marais, *Příběhy mého života*, Melantrich, Praha 1997; Jean Cocteau,

Adresát Jean Marais, X-Egem, Praha 1994; Dominique Egret, *Arno Breker: Ein Leben für das Schöne*, Edition Grabert, Tübingen1996; a také: Julian Jackson, *Francie v temných letech 1940-1944*, BB Art, Praha 2006, s. 310, 314, 320.

43) Existuje zvláštní shoda: zatímco Věčný návrat byl první francouzský film, uvedený u nás po válce (!) a jeho premiéry se zúčastnili nejvyšší státní představitelé v čele s prezidentem Benešem, Jean-Marquès Rivièreovi ještě v roce 1946 vyšla u renomovaného nakladatelství Symposion Rudolfa Škeříka pozoruhodná knížka Ve stínu tibetských klášterů, záznam z autorových předválečných „duchových dobrodružství“. Rivière byl guénonovský tradicionalista, který se hrozil následků materialistického židozednářství na mentalitu Evropana a nejživotnější a nejúčinnější relikt původní tradice dlouho spatřoval v tibetském buddhismu. Ještě dávno po válce se setkal s dalajlamou.

44) Srv. s: Louis Ferdinand Céline, *Škola mrtvol*, Meteor, Praha 1939. Např.: s. 13, 17, 33, 61 a další.

45) Slovo *rasa* v názvu je myšleno v pozdějším, rozmělněném aristokratickém významu, kdy znamená nejen „mít dobrou krev z dobrého rodu“, ale prostě člověka, který je schopen nějakého výjimečného činu nebo výkonu. S nějakou moderní antropologickou klasifikací tedy nemá moc co do činění…

46) Není divu, vždyť již koncem dvacátých let v Japonsku údajně vycházelo 120 filmových časopisů a v samotném Tokiu bylo činných 23 filmových klubů, v nichž byla pravidelně uváděna špičková díla z celého světa! Naopak první japonský film, jehož si všimli i v USA vznikl až v roce 1935: *Tsumajo barno jo ni* (Ženo, buď jako růže, r. Mikio Narus), pojednávající o „tragédii muže, který se zprotivil své básnicky naladěné ženě, a proto se upne k její méně intelektuální přítelkyni“.

47) U nás je u klubového diváka dobře znám druhý z těchto oceněných filmů, *Ugetsu monogatari* (Povídky o bledé luně po dešti), vyprávějící nadčasovou legendu o lásce venkovana k přízraku ženy, jež ho svádí a ničí. V roce 1953 získal režisérovi Stříbrného lva.

48) V roce 1940 pak na základě nařízení říšského protektora vzniklo Českomoravské filmové ústředí. Členství v něm bylo na rozdíl od první organizace již pro filmaře povinné.

49) Proběhly dva ročníky. Třetí byl zrušen, poněvadž od zavraždění říšského protektora Reinharda Heydricha uběhlo sotva pár týdnů. S pokračující válkou již festival nebyl obnoven.

50) Dr. inž. Zdeněk Záruba (1892-1942) byl již spoluzakladatelem Klubu červenobílých a později členem prvního direktoria Národní obce fašistické.

51) S tím, jak je zde nasnímána krajina jižních Čech a obloha, snese z československé tvorby daného období srovnání snad jen lyrická *Řeka* (1933, r. J. Rovenský) a erotická *Extase* (1933, r. G. Machatý).

52) České ženy, bodré selky, tu Židovi rozbijí krčmu, aby uchránily své chasníky, kteří tam „pod jeho šejdířkou rukou, jidášským pohledem a rychle dosazovanými pivy snadno přicházejí o svou mravnost“ (J. Cieslar, *Concettino ohlédnutí*, s. 147), a vyženou ho z vesnice! Tato scéna je však popsána i v Baarově literární předloze, nebyla tedy připsána – jak se lze ještě občas dočíst – pouze jako „úlitba nacistům“.

53) Zda byl film v roce 1945 ještě vůbec promítán, i neveřejně, není ovšem přesně známo…

54) O ostrakizaci Baarové, Mandlové, Gollové a Buriana bylo napsáno dost, naprostá většina filmových pracovníků včetně dalších populárních herců jakými byli Marvan, Filipovský nebo Vojta však pokračovala v práci téměř bez přerušení (našli se i tací, kteří proto vstoupili do KSČ hned v květnu ´45). Jen režisér **Václav Binovec** a herec **Čeněk Šlégl**, dva již předváleční protižidovští aktivisté, se k filmu nesměli vrátit nikdy a byli potrestáni i vězněním (první si odseděl několik let, druhý půl roku). Režisér **Svatopluk Innemann**, jiný předválečný „židobijce“, který jednu svoji hru dokonce dedikoval Adolfu Hitlerovi, se v říjnu pětačtyřicátého raději zabil. Režisérka **Zet Molas** (vl. jm. Zdena Holubová) byla i s manželem Bohumilem Smolou nucena se vystěhovat, neboť se přihlásili k německé národnosti. Herec a režisér **Vladimír Majer**, člen Zelených hákových křížů, který ztělesnil bolševického komisaře v Ritterově filmu GPU, byl doživotně vyloučen z hereckého stavu (přesto krátce před smrtí ještě statoval ve filmech Dobrý voják Švejk a Zlatý pavouk, zde dokonce jako příslušník SS!). **Čáp** byl vyšetřován, scénárista **Josef Skružný** byl trestán. Nejhůře asi dopadl **Jan Sviták**, rovněž herec a režisér, který byl ještě v květnových dnech za nevyjasněných okolností na ulici zlynčován a nakonec zabit „ranou z milosti““příslušníkem Rudé armády. Lynčován byl také scénárista **Felix de la Cámara** (Dívka v modrém), který byl prý nejprve „rudými gardisty“ zapálen a poté hozen do Vltavy, tradují se však i zvěsti, že vyvázl a stejně jako jeho někdejší choť **Jelizaveta Nikolská**, za protektorátu primabalerína Národního divadla v Praze, dožil v Jižní Americe.

A propos: Fričův „Golem“ i Steklého „Švejk“ jsou perfektní!

Použitá literatura:

Anni trenta: Arte e Cultura in Italia, Mazzotta, Milán 1982.

Henry Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1998.

Petr Bednařík, Pražská kina za protektorátu, v: Olfa Fejtová (ed.), *Evropská velkoměsta za druhé světové války*, Archiv hl. města Prahy, Praha 2007.

J. Brož – M. Frída, *666 zahraničních režisérů*, ČS filmový ústav, Praha 1977.

František Červinka, *Česká kultura a okupace*, 2002.

Český hraný film II. (1930-1945), Národní filmový archiv, Praha 1998.

Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*, Národní filmový archiv, Praha 1996.

German Video Catalog, The German Language Video Center, Pendleton Pike 2001.

Guinnessova kniha filmových rekordů, Cinema, Praha 1995.

Zdeněk Hojda, Píseň o Nibelunzích v novověké historické a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze Langa), v: *Iluminace* č. 3/1991, s. 35-68.

J. Hojer, Riefenstahlová a Ejzenštejn, v: *Národní myšlenka* č. 4/2005 s. 3.

Petr Kopal (ed.), Hitler a ti druzí: Filmové obrazy zla, v: *Filmové dějiny II.*, 2009.

Kronika filmu, Fortuna Print, Praha 1995.

Drahomíra Novotná, *Lucino Visconti*, Orbis, Praha 1969.

L. Oliva, *Filmová Itálie*, ČS filmový ústav, Praha 1997.

L. Oliva, *Režiséři: Itálie*, ČS filmový ústav, Praha 1984.

S. Sontagová, Fascinující fašismus, v: *Revolver Revue* č. 12/1989.

Jan B. Uhlíř, *Protektorát Čechy a Morava v obrazech*, Praha 2008.

Zápis z přednášky Antonína Šalanského *Estetika 20. století: Film a televize*, která se konala v rámci X. ročníku Zimní university Vlastenecké fronty.

K dalšímu studiu:

Steven Bach, *Leni Riefenstahlová*, 2009.

Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*, 2003.

Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, 2007.

Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v českém filmu před rokem 1945*, 1979 (strojopis).

Miloš Heyduk, *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*, 2007.

Lukáš Novotný, *Film jako nástroj ovlivňování*, 2009.

Leni Riefenstahlová, *V mé paměti*, 2005 (2. Vydání).

Kristin Thompsonová, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, 2011.

Veronika Wolfová, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920-1970*, 2005.